

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA DOCUMENTACIÓN



TESIS DOCTORAL

El libro litúrgico y la imprenta musical en España hasta 1520

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alicia López Carral

Directores

José Luis Gonzalo Sánchez-Molero

Benito Rial Costas

Therese Martin

Madrid

© Alicia López Carral, 2022

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA DOCUMENTACIÓN



El libro litúrgico y la imprenta musical en España hasta 1520

Tesis Doctoral que presenta Alicia López Carral para la obtención del
Título de Doctor.

Bajo la dirección de los doctores José Luis Gonzalo Sánchez-Molero
(UCM), Benito Rial Costas (UCM) y Therese Martin (CSIC).

MADRID

2022

RESUMEN	1
ABSTRACT.....	3
1. INTRODUCCIÓN	5
1.1. TEMA, MOTIVACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DEL ESTUDIO	5
1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	14
1.3. OBJETIVOS.....	35
1.4. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA	40
2. EL PRODUCTO EDITORIAL IMPRESO LITÚRGICO MUSICAL: DEFINICIÓN, CONSTITUCIÓN Y DIFICULTADES.	57
2.1. DEFINICIÓN DE LIBRO LITÚRGICO Y MUSICAL	57
2.2. TIPOLOGÍA DEL LIBRO LITÚRGICO MUSICAL.	60
2.3. LA EVOLUCIÓN DEL LIBRO LITÚRGICO. DESDE LA EDAD MEDIA HASTA 1520.	72
3. LA IMPRESIÓN MUSICAL INCUNABLE Y POST-INCUNABLE EN LOS LIBROS LITÚRGICOS.....	91
3.1. LA IMPRENTA MUSICAL EN EUROPA.....	91
3.2. LA IMPRENTA MUSICAL EN ESPAÑA	105
3.3. LIBROS LITÚRGICOS IMPRESOS EN EL EXTRANJERO PARA ESPAÑA	128
3.4. LA IMPRENTA MUSICAL PROFANA EN ESPAÑA.....	141
3.5. MÉTODOS DE IMPRESIÓN MUSICAL EN EL LIBRO LITÚRGICO (espacio en blanco, tetragramas/ pentagramas impresos, música impresa mediante xilografía y música impresa por tipografía).	147
4. LOS TALLERES DE IMPRENTA MUSICAL INCUNABLE Y POST-INCUNABLE EN ESPAÑA: INICIO Y EVOLUCIÓN	179
4.1. INTRODUCCIÓN.	179
4.2. PABLO HURUS	181
4.3. JUAN HURUS	203
4.4. COMPAÑEROS ALEMANES	207
4.5. JUAN ROSENBACH.....	218
4.6. MEINARDO UNGUT y ESTANISLAO POLONO	249
4.7. JUAN LUSCHNER.....	271
4.8. DIEGO DE GUMIEL.....	290
4.9. PEDRO HAGENBACH.....	306
4.10. ARNALDO GUILLEN DE BROCAR.....	334
4.11. PERE POSA.....	383
4.12. FADRIQUE DE BASILEA.....	385

4.13. JORGE COCI.....	413
4.14. JUAN DE LEÓN.....	455
4.15. JACOBO CROMBERGER.....	457
4.16. JUAN DE PORRAS.....	479
4.17. JUAN VARELA DE SALAMANCA.....	529
4.18. JUAN JOFRE.....	554
4.19. JUAN DE VILLAQUIRÁN.....	572
4.20. JORGE COSTILLA.....	586
5. REPERTORIO TIPOBIBLIOGRÁFICO: EL LIBRO LITÚRGICO Y LA IMPRENTA MUSICAL EN ESPAÑA DESDE LOS INICIOS DE LA IMPRENTA HASTA 1520.....	599
5.1. Sistema de análisis de la técnica de impresión musical tipográfica en el libro litúrgico	599
5.2. Presentación y uso del catálogo. Introducción y aclaraciones previas sobre el método de análisis utilizado en el repertorio.....	614
5.3. Repertorio tipobibliográfico de ediciones de libros litúrgicos musicales de diócesis españolas impresos en España desde los inicios de la imprenta hasta 1520.....	630
CONCLUSIONES Y RESULTADOS.....	679
BIBLIOGRAFÍA.....	687
INSTRUMENTOS DE CONSULTA.....	725
Repertorio tipobibliográfico de ediciones de libros litúrgicos musicales de diócesis españolas impresos en el extranjero desde los inicios de la imprenta hasta 1520.....	725
Relación de libros litúrgicos musicales por diócesis, impresos en España y en el extranjero.....	732
Relación de libros litúrgicos musicales por diócesis, impresos en España.....	740
Relación de libros litúrgicos musicales por diócesis, impresos en el extranjero.....	747
Relación cronológica de ediciones no conservadas que podrían llevar música impresa.....	749
Lista de ediciones de libros litúrgicos musicales impresos por impresores.....	750
Catálogo alfabético abreviado de las ediciones descritas en el repertorio tipobibliográfico.....	757
Catálogo abreviado ordenado por orden cronológico de las ediciones descritas en el repertorio tipobibliográfico.....	762
Relación de bibliotecas e instituciones con ejemplares localizados.....	767
Lista de ediciones de libros litúrgicos musicales por técnicas de impresión musical.....	795
Relación de ediciones desaparecidas que podrían haber llevado música impresa incorporada.....	800
Índice de abreviaturas, signos convencionales y caracteres misceláneos.....	802
LÁMINAS CON LAS DIFERENTES TÉCNICAS DE IMPRESIÓN MUSICAL.....	803

RESUMEN

El objetivo principal de esta tesis doctoral, es profundizar en el conocimiento de los talleres de imprenta que estuvieron funcionando en España hasta 1520, y analizando en especial, su actividad de impresión de libros litúrgicos musicales para diócesis españolas, a través del análisis de los materiales (fundiciones y xilografías) que se emplearon en la composición de dichos impresos litúrgicos musicales. La tesis doctoral se ha dividido en cinco grandes bloques: un estudio introductorio, una aproximación a los libros litúrgicos musicales, un acercamiento a la historia de la imprenta musical europea y española, un estudio de producción litúrgica musical por impresores y un repertorio tipobibliográfico.

En el primer bloque, y a través del estudio introductorio, se realiza una aproximación inicial a la imprenta musical litúrgica en España, donde se desarrollan los objetivos y la metodología seguida en esta investigación y donde se abordan los antecedentes y trabajos previos existentes sobre este tipo de imprenta. A continuación, en el segundo bloque, se delimita la definición del libro litúrgico y la tipología de libros litúrgicos musicales, puesto que, en la mayoría de las ocasiones, los autores no coinciden a la hora de establecer una definición que pueda reflejar los libros litúrgicos creados para las diversas iglesias católicas. A lo largo del tercer bloque se realiza una aproximación inicial a la imprenta musical europea, centrada en Italia, Francia, Países Bajos, Alemania e Inglaterra, y España, en el que se traza el recorrido de la invención de la imprenta musical y las producciones más representativas en cada uno de los países.

Para abordar el estudio tipográfico y xilográfico musical de las ediciones de libros litúrgicos conservados en cada taller, en el cuarto bloque, y con el fin de identificar los materiales musicales que se emplearon en los distintos talleres afincados en España y trazar la historia de la impresión musical litúrgica en España en sus treinta y cinco primeros años, se ha elaborado un sistema propio de medida para analizar los tipos móviles musicales utilizados en el periodo estudiado, una ficha de descripción para este tipo de productos editoriales y un repertorio bibliográfico. Estos últimos están incluidos en el quinto bloque, incorporando sus resultados y el análisis de los materiales impresorios musicales utilizados en las ediciones que han llegado a nuestros días por

impresores de manera individual, y no mediante talleres. De esta manera, se realiza un estudio de la trayectoria de cada uno de ellos y de los materiales tipográficos y xilográficos que se emplearon en la confección de los productos editoriales litúrgicos impresos musicales en el período estudiado. La realización de esta metodología ha permitido fijar la datación de una manera más certera de algunas ediciones litúrgicas musicales. En el quinto bloque, también se expone la presentación y uso del *Repertorio tipobibliográfico de ediciones de libros litúrgicos musicales de diócesis españolas impresos en España desde los inicios de la imprenta hasta 1520*, así como este último.

Por último, tras la exposición de las conclusiones y los resultados obtenidos tras la realización de esta tesis doctoral, se han incorporado la bibliografía y unos instrumentos de consulta para facilitar el acceso a las noticias bibliográficas y su control, donde se aporta: el *Repertorio tipobibliográfico de ediciones de libros litúrgicos musicales de diócesis españolas impresos en el extranjero desde los inicios de la imprenta hasta 1520*, la *Relación de libros litúrgicos musicales por diócesis*, la *Relación de libros litúrgicos musicales por diócesis impresos en España*, la *Relación de libros litúrgicos musicales por diócesis impresos en el extranjero*, la *Relación cronológica de ediciones no conservadas que podrían llevar música impresa*, una *lista de ediciones de libros litúrgicos musicales impresos* y un *Catálogo alfabético abreviado de las ediciones descritas en el repertorio tipobibliográfico*, entre otros. También, se ha aportado una selección de láminas para la representación de las diferentes técnicas de impresión musical utilizadas en el periodo estudiado por los diferentes impresores que realizaron esta compleja técnica en España.

ABSTRACT

The main objective of this doctoral thesis is to deepen our knowledge of the printing workshops that were operating in Spain until 1520, analyzing in particular their activity of printing musical liturgical books for Spanish dioceses, through the analysis of the materials (foundries and woodcuts) that were used in the composition of these musical liturgical printed works. The doctoral thesis has been divided into five main sections: an introductory study, an approach to musical liturgical books, the history of European and Spanish musical printing, a study of musical liturgical production by printers and a typobibliographic repertoire.

Through the introductory study, an initial approach to liturgical music printing in Spain is made, where the objectives and methodology followed in this research are developed and where the antecedents and previous publications on this type of printing are discussed. Then, in the second block, the liturgical book and the typology of musical liturgical books are defined, as authors are rarely in agreement on a definition that can reflect the liturgical books created for different catholic churches. Throughout the third block, an initial approach to European music printing is made, focusing on Italy, France, the Netherlands, Germany and England, and Spain, in which the route of the invention of music printing and the most representative productions in each of the countries are traced.

In order to approach the typographic and musical xylographic study of the editions of liturgical books preserved from various workshops, in the fourth section, and with the purpose of identifying the musical materials that were used in the workshops based in Spain and to trace the history of liturgical musical printing in Spain in its first thirty-five years, a system of measurement has been developed to analyze the musical movable type used in this period, along with a description sheet for this type of editorial products and a bibliographic catalogue. The latter are included in the fifth section, incorporating their results and the analysis of the musical printing materials used in the editions that have come down to us by individual printers, and not by workshops. A study is made of the trajectory of each one of them and of the typographic and xylographic materials that were used in the creation and publishing of the liturgical musical printed works in this period. This methodology has allowed me to fix the dating of some liturgical musical editions in a more accurate way than has previously been possible.

The fourth block is followed by a section on the presentation and use of the typobibliographic repertoire of editions of musical liturgical books of Spanish dioceses printed in Spain from the beginning of the printing press until 1520.

Finally, after the exposition of the conclusions and the results obtained through the realization of this doctoral thesis, the bibliography and some instruments of consultation have been incorporated to facilitate access to the bibliographic sources. The following are included: *Repertorio tipobibliográfico de ediciones de libros litúrgicos musicales de diócesis españolas impresos en el extranjero desde los inicios de la imprenta hasta 1520*; *Relación de libros litúrgicos musicales por diócesis*; *Relación de libros litúrgicos musicales por diócesis impresos en España*; *Relación de libros litúrgicos musicales por diócesis impresos en el extranjero*; *Relación cronológica de ediciones no conservadas que podrían llevar música impresa*; a list of editions of printed musical liturgical books; and an abbreviated alphabetical catalog of the editions described in the typobibliographic repertoire, among others. Also, a selection of plates has been provided for the illustration of the different musical printing techniques used in the period studied by the various printers who carried out this complex technique in Spain.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. TEMA, MOTIVACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DEL ESTUDIO

Los contenidos de esta tesis doctoral, con el título de *El libro litúrgico y la imprenta musical en España hasta 1520*, están comprendidos entre varios campos de la Bibliografía, sobre todo en aquellos relacionados a la historia del libro antiguo litúrgico y a la tipografía.

El proyecto de investigación "Iberian Books", con sede en la Escuela de Historia de University College Dublin, pone de manifiesto que en los periodos 1500-1520 y 1580-1600, las obras impresas de carácter religioso representaron casi la mitad de la producción total de la imprenta. En concreto, en el periodo 1500-1520, el 39% de las obras impresas publicadas eran de carácter religioso, mientras que en el periodo 1580-1600, las publicaciones religiosas representaban un 70% de la producción; en este mismo periodo, la literatura descendió a sólo un 5%. Sin embargo, a pesar de la hegemonía de la impresión de libros litúrgicos entre 1500 y 1600, hay una característica que no ha sido estudiada en profundidad: la música que aparece en ellos. Aproximadamente el 70% de los libros litúrgicos del periodo pretridentino contienen partes musicales, especialmente los misales. Esta tipología ha sido casi ignorada en los estudios de investigación bibliográfica, con la excepción de algunos trabajos, como el de Mary Kay Duggan, *Italian Music Incunabula*¹, que estudia tipográficamente los libros litúrgicos italianos, y de Kathi Meyer Baer, *Liturgical Music Incunabula*², que ofrece un avance general de la impresión musical incunable a nivel europeo. La investigación sobre la impresión musical ha suscitado un interés académico cada vez mayor, como se desprende de la última publicación editada por Andrea Lindmayr-Brandl, Elisabeth Giselbrecht y Grantley McDonald, *Early Music Printing in German-Speaking Lands*³.

¹ Duggan, M. K. (1992) *Italian Music Incunabula: Printers and Type*. Berkeley: University of California Press.

² Meyer-Baer, K. (1962) *Liturgical Music Incunabula. A Descriptive Catalogue*. Londres: The Bibliographical Society.

³ Lindmayr-Brandl, A., Giselbrecht, E., McDonald, G. (eds.) (2018) *Early Music Printing in German-Speaking Lands*. Abingdon, Oxon, Nueva York: Routledge.

El libro de referencia para el estudio de la impresión musical en el mundo ibérico es *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, editado por Iain Fenlon y Tess Knighton⁴. Este volumen aborda diversos temas centrados en los libros impresos y su contexto desde una perspectiva musicológica. Si bien las menciones al método de impresión musical tienden a ser superficiales o muy generales, a lo largo de sus capítulos se intenta profundizar en aspectos más técnicos, aunque el foco principal está siempre en las características de la música contenida. Aunque es una aportación pionera y una obra de referencia obligada para el estudio de la imprenta musical en España y Portugal, no es suficiente porque, aparte de que no se ha hecho un seguimiento de estos estudios, se estudia la imprenta de música litúrgica conjuntamente con la de música profana, cuando tienen destinatarios, técnicas de impresión y estructuras de notación completamente diferentes. Por ello, la imprenta musical litúrgica española pretridentina no cuenta aún con una obra de referencia que ofrezca una perspectiva global sobre su importancia musical, en lo que se refiere a la técnica de impresión y a su impacto en la sociedad. Esta tesis doctoral pretende estudiar la impresión musical desde tres puntos de vista: la historia de la música, la historia de la imprenta y la historia de la iglesia. El libro litúrgico musical ibérico no ha sido estudiado desde el punto de vista de la bibliografía, de la liturgia y de la musicología a la vez a gran escala. No obstante, esta investigación también se enmarca dentro del campo de la historia de la liturgia, una temática de investigación que cuenta con pocas publicaciones de referencia, y cuyos conceptos necesitarán ser definidos y clasificados para no dar lugar a equívocos en este trabajo de investigación.

Entendemos como libro litúrgico musical incunable todo aquel libro, impreso hasta 1500, que sirvió para celebrar u organizar el culto eclesial de forma pública, siguiendo los cánones de la Iglesia, y que incorporaba las partes musicales (o debería de llevarlas incorporadas), necesarias para la celebración del rito religioso. Por otra parte, se considerará como libro litúrgico musical post-incunable todo aquel que cumpla las mismas características de culto eclesial que las expuestas anteriormente para los incunables, impreso entre 1501 a 1520, periodo límite de estudio en esta tesis doctoral. Asimismo, se deben puntualizar algunos aspectos sobre la tipología de los libros litúrgicos, su clasificación y los problemas de terminología. Es evidente que las tipologías en este ámbito pueden establecerse teniendo en cuenta diversos criterios y que, por tanto,

⁴ Fenlon, I., Knighton, T. (eds.) (2006) *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Kassel: Reichenberg.

las clasificaciones podrían ser innumerables. En esta investigación se propone una tipología tomando como punto de partida la música contenida en el libro litúrgico y su función, por lo que se convierte en un trabajo multidisciplinar que incluye el conocimiento de otras ramas, a parte de la Bibliografía, como son la Musicología o la Teología, necesarias ambas para explicar desde un punto de vista amplio y rico los productos editoriales litúrgicos. Para esta clasificación se ha tomado como base la propuesta de clasificación de libros litúrgicos de Antonio Odriozola expuesta en su obra *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI*⁵.

La definición y clasificación del libro litúrgico puede establecerse teniendo en cuenta diversos e innumerables criterios. Por este motivo, y por los matices que existen en la definición y clasificación de los mismos, los autores no siempre coinciden. Un ejemplo de ello se da en proyectos bibliográficos actualmente vigentes sobre libros litúrgicos, como *Renaissance Liturgical Imprints: A census*⁶, una base de datos online de libros litúrgicos impresos antes de 1601 en Europa. Este proyecto fue desarrollado en la Universidad de Michigan y National Endowment for the Humanities financió los primeros años del proyecto. A día de hoy, el profesor emérito de Musicología de dicha Universidad, David Crawford, es su responsable. La definición de “litúrgico” que rige el proyecto es relativamente superficial, tal y como advierten en su página web, pero su intención no es definir el término, sino reflejar los libros litúrgicos creados para las diversas iglesias católicas y también los libros para las religiones protestantes y judías durante el segmento cronológico anterior a 1601.

Por esta razón, antes de definir los cimientos de lo que constituye una tipología editorial del impreso litúrgico musical español, es necesario considerar los conceptos, definición y variedad terminológica que se aplican en este ámbito. Un libro litúrgico es aquel que sirve para celebrar u organizar el culto eclesial, culto celebrado de forma pública y *oficial* de la Iglesia. En este aspecto, se entiende como público un acto

⁵ Odriozola Pietas, A. (1996) *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI*. Pontevedra: Museo de Pontevedra.

⁶Universidad de Michigan y National Endowment for the Humanities (2007) *Renaissance Liturgical Imprints: A census* [en línea] disponible en <<https://quod.lib.umich.edu/r/relics/>> [consulta: 27 julio 2022]. Se trata de una base de datos con información sobre libros de culto impresos antes de 1601. Este proyecto se desarrolló en la Universidad de Michigan en Ann Arbor, Michigan, y la Fundación Nacional para las Humanidades financió los primeros años del trabajo. En la actualidad cuenta con el apoyo de la Universidad de Michigan, siendo el personal supervisor Dr. David Crawford, Dr. James Borders, Dra. Barbara Hagg-Huglo y Dr. David Rutherford.

comunitario de fieles entorno a la liturgia y un acto presidido por los ministros legítimamente ordenados. Por lo tanto, a pesar de que son de gran interés para los historiadores de la liturgia, los devocionarios, los libros de horas y otras fuentes paralitúrgicas, no son estrictamente fuentes litúrgicas, ya que contienen oraciones y formularios para la realización del acto de devoción de forma privada⁷.

Siguiendo los criterios citados de Antonio Odriozola⁸, no se considerarán libros litúrgicos, y por ende no se tendrán en cuenta en este estudio, los siguientes grupos de libros. En primer lugar, los tratados teológicos, tanto latinos como castellanos, que justifican, explican o comentan los diversos actos litúrgicos; en segundo lugar, los Ceremoniales y Artes de rezar las horas canónicas; en tercer lugar, los libros con textos litúrgicos latinos, cuyo objetivo es la formación de los futuros sacerdotes en la lengua latina, y, por lo tanto, dichos libros solo tienen una funcionalidad pedagógica; en cuarto lugar, los libros sobre algunos sacramentos destinados especialmente a los fieles, como los Confesionarios y Artes de bien morir en lenguas vulgares; y, en quinto y último lugar, los libros de horas.

La exclusión de este último grupo es motivo, en numerosas ocasiones, de debate y dudas, puesto que gran parte de los bibliógrafos suelen considerarlos como libros litúrgicos. Desde el punto de vista de Odriozola, muchos de ellos suelen ser considerados como tales, basándose más en criterios artísticos que en criterios litúrgicos. Como anteriormente se ha citado, son libros con los que el propio devoto reza privadamente y, en muchas ocasiones, contiene únicamente textos que el propio usuario del mismo ha querido incluir. Por ello, no se puede entender el libro de horas como un libro litúrgico que dirige el culto oficial y público de la Iglesia, sino que dirige un culto personal y privado⁹. Cabe señalar que existe un problema de identificación en cuanto a diferenciar

⁷ Seguí Trobat, G. (2014) *Iniciación a las fuentes de la liturgia romana. Los libros litúrgicos romanos anteriores al Concilio de Trento*. Barcelona: Cuadernos Phases 222, Centre de Pastoral Litúrgica, 11.

⁸ Odriozola Pietas, A. (1996) *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses... Op. cit.* 3.

⁹ Para más información sobre los libros de horas, véase: Domínguez Rodríguez, A. (1973) Iconografía de los signos del Zodiaco en seis libros de horas de la Biblioteca Nacional. *Revista de la Universidad Complutense*, XXII, 27 -80; Domínguez Rodríguez, A., Martín Ansón, M. L., Menéndez Pidal, F. (1991) El Libro de Horas de Isabel La Católica de la Biblioteca de Palacio. *Reales Sitios*, 110, 21-31; Domínguez Rodríguez, A. (1993) *Iconografía de los libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional de España; Docampo Capilla, J. (1999) Imagen religiosa y devoción privada: los Libros de Oraciones de Carlos V. En: *IX Jornadas de Arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Ed. por Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid: CSIC, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte, 215-224; Domínguez Rodríguez, A. (2000) Libros de Horas de la Corona de Castilla.

un libro de horas con un conjunto de Oficios, con carácter más o menos oficial. En este sentido, a pesar de que siga o no el ciclo litúrgico y que sea una cuestión difícil y delicada, se debe tener en cuenta la funcionalidad del impreso y su función dentro de la liturgia.

Desde el punto de vista de la acotación histórica y geográfica, el siglo XV es la centuria en la que da comienzo la actividad impresora en España, dado que es en el año 1472 cuando se data el *Sinodal de Aguilafuente*¹⁰, considerado el primer impreso español conocido. Con respecto al libro litúrgico hispano, su desarrollo y estandarización culminará en el Concilio de Trento, que no fue meramente una reunión de los principales cargos de la Iglesia para tratar temas teológicos y que repercutían a toda la cristiandad. Esta asamblea se convocó por la necesidad de respuesta ante el avance de la Reforma Protestante, siendo preciso fijar un dogma católico tras la degradación y crisis que había llegado a la Iglesia católica en el siglo XVI¹¹. Desde Roma, se acabó por imponer la unificación de los dos libros litúrgicos más importantes, el breviario en 1568 y el misal en 1570. En relación al tema musical, cabe destacar que el Concilio de Trento, en su tercera y última serie de sesiones en 1562, abordó cuestiones relacionadas con la música religiosa, haciendo hincapié en la música polifónica¹². En el Concilio se debatió sobre la misma, y más específicamente se centraron en la Escuela flamenca y su técnica del contrapunto¹³, al considerar que esta textura musical tapaba las palabras, dando excesiva importancia a la música, de modo que no llegaba a los fieles el mensaje directo y de manera sencilla, además de consolidar que introducía aspectos profanos en la música religiosa. Independientemente de que numerosos estudiosos defendieran que el Concilio hizo casi desaparecer la polifonía del panorama litúrgico, se considera que los acuerdos adoptados en el Concilio de Trento estuvieron lejos de una prohibición total¹⁴.

Hacia un estado de la cuestión. *Anales de Historia del Arte*, 10, 9-54; Ruiz García, E. (2005) *Libro de horas de los retablos: Vitr. 25 -3 de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

¹⁰ Reyes Gómez, F. de los (2017) *El Sinodal de Aguilafuente y la primera imprenta española*. Aguilafuente (Segovia España): Ayuntamiento de Aguilafuente, 65.

¹¹ Floristán, A. (2002) La ruptura de la cristiandad occidental: las reformas religiosas. En: *Historia Moderna Universal*. Ed. por Floristán, A. Barcelona: Ariel, 98- 104.

¹² Burkholder, J. P., Grout, D. J., Palisca, C.V. (2011) *Historia de la música occidental*, traducción de Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Alianza Editorial, 217-219.

¹³ Derivado del latín *contrapunctus*. Se emplea en el terreno de la música para nombrar la combinación armoniosa que establecen voces contrapuestas o distintas melodías.

¹⁴ Palavicini, S. (1851) *Compendio de la Historia del Santo Concilio de Trento: Extractado de la que publicó en latín el Emo. Sr. Cardenal Palavicini*. Barcelona: Imprenta de los Herederos de la Viuda Pla, 23. Gracias a una serie de piezas del compositor flamenco Jacob de Kerle, en las que demostraba a los delegados que la polifonía era capaz de proyectar las palabras de manera inteligible. Esto no quita que

No todo lo referente a la música se centró en la polifonía flamenca. El Concilio de Trento marcó dos reformas litúrgico-musicales importantes: la estandarización de la liturgia de la misa de réquiem y la reducción de la gran cantidad de secuencias que se habían ido acumulando, de las que sólo cuatro escaparon a la censura del Concilio: *Victimae Paschali laudes* (Pascua), *Veni Sancte Spiritus* (Pentecostés), *Lauda Sion* (Corpus) y *Dies Irae* (misas de réquiem). Por otra parte, se implantaron nuevos géneros de carácter sencillo, como la *Missa Brevis*, la *Lauda* o los *Madrigali Spirituali*. En 1577, el papa Gregorio XIII, encargó a Palestrina y a Annibale Zoilo la reforma de los libros de canto de la iglesia. Ambos aceptaron el cometido, pero abandonaron el proyecto pronto, quedando el mismo en manos de Felice Anerio y Francesco Soriano, que publicaron la versión autorizada de los cantos en la llamada *Editio Medicea* de 1614. La reforma del gregoriano no se revisó hasta el siglo XIX con Pío X y los monjes de Solesmes (1904). Sin duda alguna, el espíritu de hacer una liturgia estándar queda patente en esta reforma¹⁵.

Dentro de este contexto general, si bien esta tesis doctoral se enmarcó en un inicio en un periodo cronológico que transcurrió desde el inicio de la imprenta musical litúrgica, hasta la unificación en el Concilio de Trento, pronto se vio que se trataba de un periodo inabarcable en una tesis doctoral, no sólo en el aspecto material del producto a la hora de imprimirlo, sino también en la velocidad de producción a partir de la estandarización, ahora mecánica, y del desarrollo del mercado del libro, factores que dieron lugar a un periodo completamente diferente a partir de 1520. Además, hasta la adaptación de estos libros litúrgicos a la versión romana tras el Concilio, las ediciones de los mismos eran muy diversas, ya que cada diócesis o monasterio contaba con costumbres litúrgicas propias y, por tanto, la música de los libros resultantes de estas prácticas era diferente. Por ello, en esta tesis doctoral se abarcarán diferentes productos editoriales litúrgicos hasta 1520 ejecutados en talleres de imprenta españoles, o en otros países para España, sin importar su extensión y su tamaño, y que responde a una periodización determinada por la obra de Frederick J. Norton, suficiente para investigar el inicio y el desarrollo de la imprenta musical en España¹⁶.

hubiera numerosos intentos de prohibición, incluso un escrito de un grupo de delegados insistiendo en que los elementos profanos debían de ser eliminados de la música religiosa

¹⁵ Atlas, A. W. (1992) *La música del Renacimiento*. Madrid: Akal, 300.

¹⁶ Norton, F. J. (1978) *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lamentablemente, el número de incunables y post-incunables que han llegado hasta la actualidad no es, ni mucho menos, la producción total de lo que se imprimió en aquellos años. Guerras, desastres naturales, hurtos, incendios, o, simplemente, el paso del tiempo, han sido factores determinantes que han propiciado la desaparición completa de muchas ediciones. La falta de conservación, el rápido deterioro de los materiales, la destrucción por su uso o fragilidad de muchos de ellos, también han sido un factor decisivo para que solo escasos ejemplares hayan llegado intactos hasta nuestros días. Por ello, se tendrán en cuenta todos los libros litúrgicos conservados, tanto si solo se han conservado hojas sueltas como si se trata de volúmenes con un número considerable de páginas. Cabe mencionar que, a pesar de que se hayan revisado todos los libros litúrgicos impresos en España, y en el extranjero para diócesis españolas, muchos de ellos no han sido analizados y descritos por su contenido, puesto que no contienen notación musical ni grafías musicales que nos puedan dar a entender la funcionalidad del libro litúrgico en cuestión. Aun así, estos se tienen en cuenta para la exposición estadística de producción y de contexto histórico.

Con respecto al uso de la denominación “España” o “español” en esta tesis doctoral, se advierte que esto puede conllevar una contrariedad conceptual para el periodo histórico que se trata en la investigación. Entre los siglos XV y XVI, el concepto político de España no está todavía consolidado. Por ello, no se tendrán en cuenta la producción de libros litúrgicos publicados en otros estados vinculados a los reinos españoles de la época, como Nápoles o los Países Bajos. Se utilizará la denominación de “España” y “español” para describir libros litúrgicos que se imprimieron en imprentas asentadas en las ciudades y pueblos de los que hoy se considera territorio de España. También se van a tener en cuenta, ediciones de libros litúrgicos musicales impresos en talleres extranjeros, la mayoría impresos en Venecia, para uso de diócesis españolas. Esta consideración no solo abarca las conexiones que tuvo las diócesis españolas, concretamente la Corona de Aragón, con el Mediterráneo, sino a nivel internacional, por las influencias que tuvieron los impresores alemanes afincados en la Península con regiones europeas¹⁷.

¹⁷López Carral, A. (2019) Música que viene y va. Influencia de la impresión musical litúrgica italiana en los incunables litúrgicos musicales españoles de la Corona de Aragón. *Quadrivium-Revista Digital de Musicología*, 10, 4-6 [en línea] disponible en <<https://avamus.org/wp-content/uploads/2020/04/QDV.-Alicia-L%C3%B3pez.pdf>> [consulta: 27 julio 2022].

Desde un punto de vista tipográfico, se abordarán cualquiera de las técnicas utilizadas (sea xilográfica o tipográfica), siempre y cuando el medio de producción sea la prensa manual en el periodo especificado en el epígrafe de esta tesis doctoral; así se incluirán en el estudio tanto los impresos compuestos con tipos móviles, como aquellos que contengan partes musicales xilografiadas junto con tipografía, los que tengan enteramente xilografía o aquellos con espacios en blanco para una posible impresión posterior a la producción del libro y que nunca se llegó a realizar.

Por último, esta tesis doctoral no solamente tiene un enfoque nacional, sino que también lo tiene a nivel internacional. La evolución de la música desde la Edad Media hasta el periodo incunable no tuvo sentido en sí misma, sino que es una parte de la expansión de la cultura en la Baja Edad Media. Occidente adquiere un rápido ritmo social y cultural y el cristianismo utilizó, con un papel doctrinal, la música propia de cada diócesis, originando una liturgia musical rica con la que el pueblo fiel se sentía identificado con las propias liturgias y músicas. Hasta el Concilio de Trento, serán estas melodías las que resonarán animando el canto de los salmos y de las lecturas, adaptada a movimientos ideológicos, teológicos, artísticos, y musicales de los diferentes tiempos y épocas. Por lo tanto, la liturgia, junto con su música, participó también de este global movimiento musical europeo, dando lugar a nuevas formas litúrgicas que incorporaban nuevos cantos procesionales, de rogativas, tropos insertos en melodías existente o de nueva creación, prosas métricas para casi todas las fiestas; himnos, *preces*, *miserationes*, etc¹⁸.

Han sido muchas personas e instituciones las que me han prestado ayuda y apoyo en el transcurso de esta investigación. En primer lugar, agradezco a José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, Benito Rial Costas y Therese Martin, directores de esta tesis, la confianza depositada en mí para desarrollar esta Tesis, su profesional asesoramiento y preciados consejos, al igual que su entusiasmo y sus expertos conocimientos en el ámbito de la investigación histórica medieval y renacentista. Sus enseñanzas van más allá de mi formación como doctorando y me servirán siempre como inspiración en mi carrera profesional.

¹⁸ Calahorra Martínez, P. (2004) Liturgia y Música: una historia cuatro veces quebrada. El Concilio Vaticano II. En: *VIII Jornadas de Canto Gregoriano. Canto Gregoriano en Aragón: de códices e iglesias medievales, y de los hombres que los vivificaron y las habitaron*. Zaragoza: Institución Fernando el católico, 129-151.

Esta Tesis Doctoral ha podido realizarse gracias al apoyo económico del Ministerio de Ciencia e Innovación, que me concedió un Contrato Predoctoral de Formación de Personal Investigador (FPI), del que disfruto desde 2020 en el Instituto de Historia en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en Madrid. Mi investigación se enmarcó en los objetivos del Proyecto I+D *The Medieval Iberian Treasury in Context: Collections, Connections, and Representations on the Peninsula and Beyond* (Ministerio de Ciencia/RTI2018-098615-B-I00/ AEI /10.13039/501100011033/ FEDER “Una manera de hacer Europa”), dirigido por Therese Martin, un proyecto cuyos objetivos continúan desarrollándose. Agradezco muy especialmente a María Ruíz del Árbol su acogida en el Instituto de Historia del Centro de Ciencias Humanas y Sociales, así como a todo el personal científico, administrativo y de la biblioteca de esta institución.

También, quisiera agradecer las dos ayudas a la movilidad que me han sido concedidas por la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid durante los cursos 2018-2019 y 2019-2020, que me permitieron visitar bibliotecas españolas y complementar mi formación como doctorando facilitándome asistir a congresos, así como todos los cursos formativos y la celebración de los PhDay UCM, que han enriquecido mis conocimientos. No tengo palabras para agradecer al personal científico, administrativo y de la biblioteca de esta Facultad, la ayuda que me han brindado desde el primer momento y su colaboración, más allá de lo que su deber exigía.

Han sido muchas las personas que han compartido sus consejos, sugerencias, y conocimientos en diversas charlas, comidas, o cafés, que me han hecho más llevadero este largo camino de altos y bajos, provocados en una situación de pandemia. Agradezco enormemente su ayuda e interés mostrado en mi investigación por parte de otros profesores, investigadores, compañeros y amigos, quienes con su lectura o, simplemente, con su apoyo emocional, han contribuido a mejorar significativamente este trabajo de investigación: Fermín de los Reyes Gómez, Màrius Bernardó i Tarragona, Cristina Dondi, Ferran Escrivà, Javier de Diego Romero, Marcos Roca Sierra, junto con todo el personal de la Universidad para Mayores de la Universidad Complutense de Madrid, personal bibliotecario de todas las instituciones citadas en esta tesis doctoral... No menos que afortunada he sido con vuestra presencia y ayuda.

Quiero agradecer de todo corazón a mis padres, Luis y Ana, a mi hermana, Cristina, familia y amigos, quienes han sido, son y siempre serán un apoyo fundamental. Agradezco el cariño, la confianza, el continuo ánimo que me habéis ofrecido, no solo durante la realización de esta tesis doctoral, sino en toda mi carrera profesional. Sin vosotros este sueño no hubiera sido posible. Y, finalmente, me gustaría dedicar esta tesis doctoral a “mis faros de Alejandría”: a mi tía Lidia, quien no pudo verme terminar esta aventura, y a mis abuelos.

1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Haciendo un recorrido por los trabajos realizados hasta la fecha sobre el tema tratado, la ausencia de estudios sobre la imprenta litúrgica musical en el periodo incunable y post-incunable en España es en sí misma suficiente argumento para justificar la realización de esta tesis doctoral. La impresión musical en la Península Ibérica ha sido poco estudiada y rara vez se ha considerado este aspecto especializado de la producción de libros en el contexto más amplio de las tendencias más generales de la impresión en la zona durante los siglos XV y XVI.

Es un hecho constatable, que grandes obras dedicadas a la descripción de la historia de la música renacentista, desde un punto de vista musicológico, no han prestado demasiada atención a la imprenta musical en general, ni mucho menos en España. Estas obras se centran casi en su totalidad, en la descripción de una manera superficial de las técnicas de impresión musical utilizadas por dos de los grandes especialistas de los talleres de impresión musical renacentistas importantes a nivel europeo, Ottaviano Petrucci y Pierre Attaignant, y en la actividad de impresión musical producida en las grandes capitales europeas, como *Historia de la música occidental*¹⁹, publicado por J. Peter Burkholder, Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música. La época del Humanismo y el Renacimiento*²⁰, obra realizada por Claudio Gallico, el volumen de la importante serie de libros de historia de la música publicados por la editorial Akal *La*

¹⁹ Burkholder, J. P., Grout, D. J., Palisca, C. V. (2011) *Historia de la música occidental ... Op. cit.* 217-219.

²⁰ Gallico, C. (1991) *Historia de la Música 4: La época del Humanismo y del Renacimiento*. Madrid: Ediciones Turner, 29-31.

*Música del Renacimiento. La música en la Europa Occidental, 1400-1600*²¹ o *Music History During the Reissance Period, 1425-1520*²² y *Music History During the Renaissance Period, 1520-1550: A Documented Chronology*²³, de Blanche M. Gangwere. Sin embargo, a pesar de que no hagan mención al caso español, sí que los autores hacen una reflexión sobre los cambios que surgieron a raíz de la introducción de la imprenta musical y el modelo de negocio que se hacía respecto a la música en ese momento, es decir, la relación entre el compositor y el patrón, la difusión más rápida y barata de las partituras y la consolidación del mercado musical.

En cambio, el libro incunable y post-incunable ha suscitado el interés de no pocos y señalados expertos, quienes a lo largo del siglo XX han efectuado análisis parciales y revisiones de su contenido de forma constante, pero, si realizamos esa misma búsqueda exhaustiva de bibliografía sobre la evolución de la imprenta musical en libros litúrgicos desde sus comienzos hasta la actualidad, tanto en el ámbito nacional como internacional, el número de referencias bibliográficas se reduce, aproximadamente, a una quinta parte de la bibliografía dedicada al estudio de la imprenta.

La mayoría de los bibliógrafos que han dedicado sus investigaciones al ámbito de la incunabulística²⁴, y a la identificación tipográfica, editorial y bibliográfica de esa producción impresa, han obtenido resultados muy satisfactorios. Sin embargo, en cuanto al ámbito de los incunables musicales, todavía queda mucho por hacer. La atención continuada que ha recibido la tradición bibliográfica y el control bibliográfico, junto con

²¹ Atlas, A. W. (1992) *La música del Renacimiento... Op. cit.*

²² Gangwere, B. M. (1991) *Music History During the Renaissance Period, 1425-1520*. Westport: Conn, Praeger. Aunque hay muchos libros excelentes sobre la historia de la música, hasta ahora ninguna fuente ha presentado sistemáticamente información concisa sobre la teoría, la notación, el estilo, los compositores, los instrumentos y la terminología, incorporando los hallazgos de las fuentes primarias y los resultados de la investigación académica posterior. El presente volumen contiene material relativo a los antecedentes, la filosofía, la teoría, la notación, el estilo, las fuentes manuscritas, las fuentes teóricas, las clases de música, los compositores y los instrumentos del período comprendido entre 1425 y 1520, la primera parte del Renacimiento.

²³ *Ibidem*.

²⁴ La definición que aporta Julián Martín Abad en el preámbulo de *Incunabula in archivo sedis valentinae asservata. Estudio y catálogo de la colección* de José V. Boscá Codina sobre la incunabulística, es la siguiente (p.9): “La incunabulística es la ciencia que estudia la producción impresa de los siglos XV y primeros años del siglo XVI, los documentos incunables y post- incunables, en cuanto productos manufacturados con contenido verbal y/o icónico, y en cuanto ejemplares singulares convertidos en objetos culturales, históricos, bibliofílicos y bibliográficos, es decir, cada pieza concreta como *unicum* significativo”.

la localización precisa y el estudio de la historia de la posesión y uso de ejemplares, han provocado un impresionante conjunto de repertorios, en los cuales la música en muchos casos no está reseñada. Estos repertorios, generalmente, se han construido en base, y en palabras de Julián Martín Abad²⁵, a un interés literario y con la gran ambición de recoger la primitiva producción tipográfica y editorial, con presentación geográfico- cronológica de los talleres de imprenta.

Desde el *Repertorium Bibliographicum*²⁶ de Ludwig Hain, de 1826-1838, y a raíz de las limitaciones de esta obra, numerosos repertorios han visto la luz. Uno de los proyectos de incunables, que continúa perfeccionándose a día de hoy, es el *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (GW)²⁷, llevado a cabo por la Biblioteca Estatal de Berlín. Tiene como objetivo principal enumerar todos los incunables existentes en el mundo y copias aún conservadas, disponible parcialmente en formato impreso y en su totalidad, aunque en estado provisional, en forma de base de datos en línea. El catálogo está clasificado alfabéticamente por autor y por título, incorporando la siguiente información: en primer lugar, un registro bibliográfico, en el que se incluye el título, editor, traductor, comentarista, editorial, impresor, lugar de impresión y formato; en segundo lugar, la recopilación de información sobre tamaño, número de cuadernos, clasificación, numeración de páginas, disposición forma; en tercer lugar, la descripción del texto, y, en cuarto lugar, la indicación de fuentes y copias existentes. A pesar de ser uno de los proyectos más importante del mundo de la incunabulística y de ser una base de datos de obligada consulta, no tiene incorporada ninguna información sobre la incorporación de música en las ediciones musicales. El mismo caso sucede con la utilísima base de datos *The Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC)²⁸. Este es un proyecto enfocado a la creación de un catálogo internacional de incunables, al igual que el GW, supervisado por la British Library. Este comenzó en 1980 y se enfocó en la

²⁵ Boscá Codina, J. V., Mandingorra Llavata, M. L. (2016) *Incunabula in Archivo Sedis Valentinae Asservata: Estudio Y Catálogo De La Colección*. Valencia: Universitat de València.

²⁶ Hain, L. (1966) *Repertorium Bibliographicum*. Milán: Goerlich Editore.

²⁷ Staatsbibliothek zu Berlin (1925) *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* [en línea] disponible en <<https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/GWEN.xhtml>> [consulta: marzo de 2019]. Es un proyecto en curso del Staatsbibliothek zu Berlin para publicar un catálogo especializado en incunables. El *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* está disponible, en parte, en forma impresa y en su totalidad, en forma de borrador, a través de una base de datos en línea.

²⁸ British Library (2016) *Incunabula Short Title Catalogue* [en línea] disponible en <http://www.bl.uk/catalogues/istc/> [consulta: marzo de 2019]. Es una base de datos bibliográfica electrónica mantenida por la Biblioteca Británica que busca catalogar todos los incunables conocidos.

incorporación de datos electrónicos del catálogo con el objetivo de integrar datos de varios catálogos nacionales existentes. En él están incorporados los catálogos de incunables más importantes de Europa y América del Norte, convirtiéndose en un meta-catálogo. Tanto el GW como el ISTC no dejan de ser inventarios alfabéticos por autores, que reseñan de modo escueto títulos uniformados por la tradición bibliográfica y datos de impresión, sin individualizar los ejemplares de cada colección ni siquiera por su signatura tipográfica y sin entrar a especificar la existencia de características musicales. Grandes bibliotecas e instituciones internacionales también han optado por la creación de un repertorio de sus fondos incunables, sin señalar con mención especial a los libros litúrgicos ni a la impresión musical en los mismos, como es el caso del *Catalogue des incunables de la Bibliothèque Nationale de Paris* (CIBN)²⁹, publicado en 1981-2014, *A Catalogue of Books Printed in the Fifteenth Century now in the Bodleian Library de Oxford* (Bod-in)³⁰ o el *Catalogue of Books Printed in the XVth, Century now in the British Museum* (BMC)³¹, cuya publicación se inició en 1908 y se ha llevado a cabo hasta 2006.

Desde el punto de vista de la historia de la incunabulística española y sus repertorios, una de las grandes obras de referencia es el *Catálogo General de Incunables en Bibliotecas Españolas* (IBE)³², publicada en 1989-1990 por Francisco García Craviotto. Este repertorio en forma de índice, permite no solo conocer las ediciones del siglo XV, sino que permite conocer la existencia de ejemplares en bibliotecas de la geografía española, siguiendo la misma estructura de exposición de los datos en cada registro bibliográfico y dejando sin aportar la descripción de las ediciones musicales en cada una de las entradas de estos, al igual que sucede con *Bibliografía Ibérica del siglo XV. Enumeración de todos los impresos en España y Portugal hasta el año 1500 con notas críticas*³³ de Conrad Haebler. En la misma línea que los repertorios que se han mencionado anteriormente en cuanto a la descripción musical, se encuentra el *Catálogo*

²⁹ Bibliothèque Nationale, Baurmeister, U. (1981) *Catalogue des incunables*. Paris: Bibliothèque Nationale.

³⁰ Coates, A., Jensen, K., Dondi, C., Wagner, B., Dixon, H. (2005) *A Catalogue of Books Printed in the Fifteenth Century now in the Bodleian Library de Oxford*. Oxford: Oxford University Press.

³¹ British Museum (1971) *Catalogue of Books Printed in the XVth Century now in the British Museum. part X: Spain, Portugal*. London: British Museum.

³² Biblioteca Nacional de España et al. (1989) *Catálogo general de incunables en bibliotecas españolas*. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas.

³³ Haebler, K. (1992) *Bibliografía Ibérica del siglo XV. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año 1500 con notas críticas*. La Haya- Leipzig, 1903-1917. Ed. Facsímil de, Madrid: Julio Ollero, 2 vols.

Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español desde la Edad Media (CCPB)³⁴, proyecto liderado por el Ministerio de Cultura y Deporte con el objetivo de describir y localizar libros y otros fondos bibliográficos, depositados en bibliotecas e instituciones españolas públicas o privadas, que por su antigüedad, singularidad o riqueza forman parte del Patrimonio Bibliográfico Español, y cuyo fin es exclusivamente el control bibliográfico³⁵. Esta fórmula de creación de un repertorio a partir de la incorporación de entradas abreviadas de individualización de la edición, es la estructura que han seguido los catálogos publicados en los últimos años por grandes bibliotecas, dada la tradición que siguen los incunabulistas de no describir el ejemplar *ideal* de una edición si existe ya una descripción correcta en un repertorio anterior. Por lo tanto, en la mayoría de los catálogos y repertorios no contemplan la posibilidad de incorporar esta información, salvo casos excepcionales, y muy superficialmente, como *Catálogo de Incunables de la Biblioteca Nacional*³⁶, confeccionado por Julián Martín Abad e Isabel Moyano Andrés.

La publicación de los repertorios incluidos en la *Colección Tipobibliografía Española*³⁷, así como otros estudios y repertorios³⁸, ha permitido el estudio de la producción tipográfica a lo largo de los siglos XV y XVI y el control exhaustivo de ediciones impresos en las ciudades españolas, como *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, publicado por Julián Martín Abad, *The Cromberger. La historia de una imprenta en Sevilla y Méjico*, realizado por Clive Griffin, *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, publicado por Lorenzo Ruiz Fidalgo, *La imprenta en Segovia (1472- 1900)*, de Fermín de los Reyes Gómez, *Tipobibliografía madrileña: La imprenta en Madrid en*

³⁴Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Deporte (1989-1990) *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español desde la Edad Media* [en línea] disponible en <<http://catalogos.mecd.es/CCPB/ccpbopac/>> [consulta: marzo de 2019].

³⁵ En algunas ocasiones nos hemos encontrado con ediciones fantasmas y se ha colaborado en la corrección de algunas entradas. En esos casos, se ha comunicado al Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español desde la Edad Media (CCPB).

³⁶Martín Abad, J. (2002) Los incunables de la Biblioteca Nacional de Madrid: (Datos para la historia de una colección). En: *Catálogo de Incunables de la Biblioteca Nacional: Tercer apéndice*. Ed. por Martín Abad, J. y Moyano Andrés, I. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 9-27.

³⁷ Clemente San Román, Y. (2004) Catálogo de repertorios bibliográficos antiguos de los siglos XVI al XVIII conservados en la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”. *Pecia Complutense: Boletín de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”*, 1, 1.

³⁸ También estas referencias bibliográficas me han servido de ejemplo orientativo para describir de una manera formal las entradas de las noticias bibliográficas. Este aspecto está ampliamente desarrollado en el apartado de “estructura” del apartado cinco: *presentación y uso del catálogo. Introducción y aclaraciones previas sobre el método de análisis utilizado en el catálogo*.

el siglo XVI (1566-1600) de Yolanda Clemente San Román, *La imprenta en Burgos*, Mercedes de Fernández Valladares³⁹... entre otros.

El incunabulista alemán Konrad Haebler en su informe, “Eine Studienreise durch die Bibliotheken Spaniens und Portugal sim Auftrag der Inkunabel- Kommission”⁴⁰, que realizó de su viaje por la geografía española en busca de incunables, mencionó la existencia de incunables en los fondos catedralicios, cuyas colecciones solamente estaban descritas en cuatro bibliotecas: 959 incunables de la Biblioteca Colombina y Capitular, 467 incunables en la Biblioteca del Cabildo Catedral de Córdoba, setenta y siete incunables en la Biblioteca Capitular de Toledo y cincuenta y dos incunables en el Archivo de la Catedral de Barcelona. Haebler también hace referencia a la existencia de setenta incunables en la Biblioteca Capitular de Valencia, veintidós incunables en la Catedral de Cuenca y 134 incunables en la Catedral de La Seo de Zaragoza, cuya colección ha sido protagonista de numerosos robos y recuperaciones de ejemplares⁴¹. La iniciativa de Haebler puso en valor la necesidad y urgencia de realizar un control exhaustivo de las colecciones catedralicias españolas, cuyos fondos no se habían casi abordado al considerarse, antes de la aportación de Konrad Haebler, fondos privados. A raíz de esta revalorización, numerosas y magníficas aportaciones han salido a la luz, como

³⁹ Pérez Pastor, C. (1887) *La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la Imperial Ciudad desde 1483 hasta nuestros días*; Martín Abad, J. (1991) *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*; Griffin, C. (1991) *The Cromberger. La historia de una imprenta en Sevilla y Méjico*; Ruiz Fidalgo, L. (1994) *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*; Reyes Gómez, F. de los (1996) *La imprenta en Segovia (1472- 1900)*; Clemente San Román, Y. (1998) *Tipobibliografía madrileña: La imprenta en Madrid en el siglo XVI (1566-1600)*; Moreno Garbayo, J. (1999) *La imprenta en Madrid (1626-1650)*; Cátedra, P. M. (2001) *Imprenta y Lecturas en la Baeza del siglo XVI*; Marsá Vila, M. (2002) *La imprenta en LA Rioja (siglos XVI-XVII)*; Alfaro Torres, P. (2002) *La imprenta en Cuenca (1528-1679)*; Fernández Valladares, M. (2005) *La imprenta en Burgos (1501-1600)*; Rial Costas, B. (2007) *Producción y comercio del libro en Santiago (1501-1553)*; la tesis doctoral de: Casas del Álamo, M. (2017) *La imprenta en Valladolid. Repertorio tipobibliográfico (1501-1560 Tipografía gótica)*; Castillejo Benavente, A. (2019) *La imprenta en Sevilla en el siglo XVI (1521-1600)* y la tesis doctoral de García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550)*, defendida en la Universidad Complutense de Madrid.

⁴⁰ Boscá Codina, J. V., Mandingorra Llavata, M. L. (2016) *Incunabula in Archivo Sedis Valentinae Asservata: Estudio Y Catálogo De La Colección... Op. cit.* 9 - 21.

⁴¹ Véase Fernández Clemente, E. (1985) La desaparición de los incunables de La Seo. *Andalán*, 435-436, 40-45. Hay que tener en cuenta las desproporcionadas noticias ofrecidas a veces en la prensa como es el caso en el AB del 1 de diciembre de 2005: “Recuperan 249 incunables sustraídos de la catedral de Cuenca, tras ser subastados”.

el *Catálogo de Incunables de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla*⁴², de la mano de Antonio Segura Morera, Pilar Vallejo Orellana y José Sáez Guillén, *Los incunables de la Biblioteca Capitular de Toledo*⁴³, de Ángel Fernández Collado, Alfredo Rodríguez González e Isidoro Castañeda Tordera, *Incunables de Pamplona*⁴⁴ de José Goñi Gaztambide, *Catálogo de los manuscritos e incunables de la Catedral de Córdoba*⁴⁵ de Antonio García y García, Francisco Cantelar Rodríguez y Manuel Nieto Cumplido, *Catálogo de incunables del Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo*⁴⁶ de Ramón Rodríguez Álvarez, *Incunables de la Biblioteca catedralicia de Tortosa*⁴⁷ de Vidal Guitarte Izquierdo, o *Incunabula in archivo sedis valentinae asservata. Estudio y catálogo de la colección*⁴⁸ de José V. Boscá Codina y M^a Luz Mandingorra Llavata, entre otros.

Desde el punto de vista de los post-incunables españoles, también se han confeccionado repertorios, aunque en menor medida que los incunables, de gran importancia, como *Post-incunables Ibéricos*⁴⁹ de Julián Martín Abad en dos tomos, cuya obra está dedicada al control y descripción de los impresos que salieron de las prensas españolas y portuguesas entre 1501 y 1520, y definido por su autor como «simplemente una relectura global de la imperfecta obra maestra de Norton» en *Printing in Spain, 1501-1520. With a note on the early editions of the Celestina*⁵⁰. Además, la elaboración y publicación de este repertorio supuso revisar, completar (con nuevas ediciones, nueva bibliografía y nuevos ejemplares), pulir, limpiar de ediciones y ejemplares imaginarios el

⁴² Biblioteca Capitular y Colombina, Vallejo Orellana, P., Segura Morera, A., Sáez Guillén (1999) *Catálogo De Incunables De La Biblioteca Capitular Y Colombina De Sevilla*. Sevilla: Cabildo de la Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla.

⁴³ Biblioteca Capitular de la Catedral Primada de Toledo, Castañeda Tordera, I., Fernández Collado, A., Rodríguez González, A. (2012) *Los Incunables De La Biblioteca Capitular De Toledo*. Toledo: Cabildo Primado. Catedral de Toledo, Colección "Primatialis Ecclesiae Toletanae Memoria", n.16.

⁴⁴ Goñi Gaztambide, J. (1974) *La Imprenta en Navarra*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 77-112.

⁴⁵ Biblioteca de la Catedral de Córdoba, Cantelar Rodríguez, F., García y García, A., Nieto Cumplido, M. (1976) *Catálogo De Los Manuscritos E Incunables De La Catedral De Córdoba*. Salamanca: Universidad Pontificia.

⁴⁶ Rodríguez Álvarez, R. (1981) Catálogo de incunables del Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, año n. 35, n. 102, 5-58.

⁴⁷ Guitarte Izquierdo, V. (1983) *Incunables de la Biblioteca catedralicia de Tortosa*. Madrid: Instituto Francisco Suárez del CSIC.

⁴⁸ Boscá Codina, J. V., Mandingorra Llavata, M. L. (2016) *Incunabula in Archivo Sedis Valentinae Asservata...Op. cit.*

⁴⁹ Martín Abad, J. (2001) *Post-incunables Ibéricos*. Madrid: Ollero y Ramos.

⁵⁰ Norton, F. J. (1966) *Printing in Spain: 1501-1520*. Cambridge: Cambridge University Press.

gran repertorio de Frederick J. Norton, *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal, 1501-1520*⁵¹, publicado en 1978.

La única obra enfocada exclusivamente a los libros litúrgicos, y que ha servido de base para la confección de esta tesis doctoral es el *Catálogo de libros litúrgicos impresos, españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI*⁵², de Antonio Odriozola Pietas. A pesar de que esta obra se trata de un trabajo inconcluso, pues el investigador falleció antes de su revisión y posterior publicación, no solo hizo un trabajo exhaustivo de control de libros litúrgicos y descripción de los mismos, sino que incorporó, aunque en forma de dato menor, si la edición tiene música impresa y el número de líneas en las que aparece anotada. Este apunte, a pesar de que sea a veces incorporado o no, es siempre un dato a tener en cuenta en el estudio de la imprenta musical en los libros litúrgicos pues, al contrario que otros catálogos, por lo menos introduce alguna referencia que ayuda a los investigadores a localizar la mayoría de estos libros. Odriozola no es el único autor que tiene este dato en cuenta, ya que, aunque sea de manera superficial, también el gran repertorio de Frederick J. Norton, *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal, 1501-1520* y *Post-incunables Ibéricos* de Julián Martín Abad, ambos citados anteriormente, también lo incorporan.

Es una realidad que la mayoría de los incunabulistas se han centrado en la creación de repertorios bibliográficos, como ha quedado anteriormente demostrado, pero también han ofrecido estudios generales, como la *Historia de la Imprenta en Europa*⁵³, de Colin Clair, el *Manual de incunables: Introducción al mundo de la imprenta primitiva*⁵⁴ de Ferdinand Geldner, *The Printing Revolution in Early Modern Europe* de Elisabeth L.

⁵¹ Norton, F. J. (1978) *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520...Op. cit.*

⁵² Odriozola Pietas, A. (1996) *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI...Op. cit.*

⁵³ Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa*, ed y pról. de Julián Martín Abad. Madrid: Ollero & Ramos, 269-273.

⁵⁴ Geldner, F. (1998) *Inkunabelkunde, Eine Einführung in die Welt des frühesten Buchdrucks*. Trad. al castellano *Manual de incunables: Introducción a la imprenta primitiva*. Madrid: Arco Libros, 152-158.

Eisenstein⁵⁵ e *Introducción al estudio de los incunables*⁵⁶ de Konrad Haebler, obra traducida por Julián Martín Abad. Dichas obras ahondan sobre el recorrido de la imprenta en Italia, Francia y Alemania, evidenciando la gran distancia existente de España respecto a estos países europeos en la impresión de la música. La obra de referencia sobre la historia de la Imprenta en España es *Historia de la Imprenta Hispana*⁵⁷ de Clive Griffin (1982), sobre la actividad de los talleres de imprenta asentados en España en los siglos XV y XVI, si bien no aborda el plano musical y, como tal, no se puede considerar la primera obra dedicada al estudio de la impresión musical en España. Asimismo, en *El libro antiguo*⁵⁸ (2003), publicado por Fermín de los Reyes Gómez, Yolanda Clemente San Román y José Manuel Pedraza Gracia, no se recoge ningún aspecto sobre la impresión de la música en los primeros años de la invención de este fenómeno, salvo para abordar las particularidades que conlleva su catalogación. Es decir, a pesar de que esta obra sea referente en el estudio del libro antiguo, puesto que aborda tanto su concepto, periodización, tipología y legislación y realiza un profundo estudio histórico, estructural y material del libro impreso, no aborda en ninguno de sus capítulos las peculiaridades técnicas que conforman la impresión musical en el periodo incunable y post-incunable.

Al igual que países europeos como Alemania e Italia llevaron la delantera a España en cuanto al desarrollo de las técnicas de impresión musical, lo mismo sucede respecto a los estudios realizados en ambos países sobre la impresión musical en sus respectivos territorios. La incorporación de enfoques interdisciplinarios de la historia, la literatura y las artes visuales resultan cruciales para crear una comprensión más rica de la

⁵⁵ Eisenstein, E. L. (1996) *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press. Existe una traducción castellana de esta última obra: *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea* (Madrid: Akal, 1994). En 1979, Elizabeth Eisenstein ofreció el primer tratamiento completo de la revolución de la imprenta del siglo XV en Occidente en su monumental obra en dos volúmenes, *The Printing Press as an Agent of Change*. Esta edición abreviada, tras resumir los cambios iniciales introducidos por la creación de imprentas, pasa a analizar cómo la imprenta desafió a las instituciones tradicionales y afectó a tres grandes movimientos culturales: el Renacimiento, la Reforma y el auge de la ciencia moderna. También se incluye un ensayo posterior que pretende demostrar que los procesos acumulativos creados por la imprenta probablemente persistan a pesar del reciente desarrollo de las nuevas tecnologías de la comunicación.

⁵⁶ Haebler, K. (1995) *Introducción al estudio de los incunables*, traducción de Julián Martín Abad. Madrid: Ollero & Ramos, 167-174.

⁵⁷ Griffin, C. (1982) *Historia de la imprenta Hispana*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana Quinto Centenario.

⁵⁸ Pedraza Gracia, M.J., Clemente San Román, Y., Reyes Gómez, F. de los (2003) *El libro antiguo*. Madrid: Editorial Síntesis.

vida musical. La conciencia de la fluidez con la que la música y los músicos cruzaban las fronteras, ha abierto nuevas perspectivas sobre los límites entre las esferas francesa e italiana de la creación musical y sobre la vida musical en Europa y queda recogida en el artículo “Recent Trends in the Study of Music of the Fourteenth, Fifteenth and Sixteenth Centuries” de Elisabeth Eva Leach (2015)⁵⁹, al igual que el estudio de los libros impresos como parte de un sistema social queda recogido en *Music and the Cultures of Print*, de Kate van Orden (2000)⁶⁰ y la diferenciación de categorías librarias entre los tratados teóricos y los libros litúrgicos en el artículo de Stanley Boorman⁶¹.

El mercado de la música impresa en el primer siglo de la impresión musical en Alemania es estudiado en *Early Music Printing in German-Speaking Lands*⁶², publicado por Andrea Lindmayr-Brandl, Elisabeth Giselbrecht y Grantley Mac Donald. A través de once capítulos distribuidos en cuatro bloques reúnen los diferentes hilos que definen el panorama de la impresión musical alemana desde finales del siglo XV hasta finales del siglo XVI. En este libro, además de describirse las amplias tendencias de la producción de diferentes géneros de libros impresos, se examinan por bloques los primeros pasos en el desarrollo de la impresión y publicación de música, las técnicas y soluciones de impresión, el comercio de la impresión musical y la historia intelectual de los impresores más relevantes de la impresión musical alemana, como Christian Egenolff. En este recorrido por la imprenta alemana se expone que el mercado de la música impresa en el primer siglo de la impresión musical en Alemania, estuvo estimulado de manera determinante gracias a cuatro acontecimientos importantes. En primer lugar, por el comienzo y el primer clímax de la Reforma Protestante, sobre las que versa el capítulo de McDonald, en el que la impresión se utilizó como un medio importante para la difusión de la propaganda política y teológica; en segundo lugar, un cambio técnico en la impresión de la música, que tuvo lugar en la década de 1530, que significó el cambio de la impresión doble a la impresión simple, tal y como remarca Lindmayr-Brandl, ante el rechazo de los reformadores al repertorio polifónico tradicional; en tercer lugar, los

⁵⁹ Leach, E. E. (2015) Recent Trends in the Study of Music of the Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth Centuries. En: *Renaissance Quarterly*. Ed. por Leach, E.E., Fallows, D., Van Orden, K., 68/1, 187-227.

⁶⁰ Van Orden, K. (2000) *Music and the Cultures of Print*. Nueva York: Routledge.

⁶¹ Boorman, S. (1986) Early Music Printing: Working for a Specialised Market. En: *Print and Culture in the Renaissance: Essays on the Advent of Printing*. Ed. por Tyson, G. P., Wagonheim, S.S. Newark: University of Delaware Press, 222-245.

⁶² Lindmayr-Brandl, A., Giselbrecht, E., McDonald, G. (eds.) (2018) *Early Music Printing in German-Speaking Lands...Op. cit.*

distintos procedimientos que aparecieron para la impresión de la música, técnicas exquisitamente descritas por Elisabeth Giselbrecht y Elizabeth Savage en su capítulo “Printing Music: Technical Challenges and Synthesis, 1450-1530”⁶³; y en cuarto lugar, los primeros pasos de la impresión de música polifónica y sus detractores.

Han sido también varios los investigadores internacionales que se han interesado por el estudio de la impresión musical en el periodo incunable y post-incunable en España. Margarita Restrepo en este volumen colectivo señala que el legado de los tipógrafos alemanes no solo reside en haber introducido la imprenta en España, sino también en haber transmitido el oficio a una nueva generación de impresores españoles. Según la autora, España, con su ausencia de impresores capaces, ofrecía el potencial de empleo y el posible éxito financiero que las provincias de habla alemana, con una saturación de impresores competentes, no podían permitirse, y que fueron favorecidos por las políticas de importación impuestas por los Reyes Católicos.

La imprenta musical en Italia en el periodo incunable ha sido estudiada por Mary Kay Duggan en *Italian Music Incunabula*⁶⁴. Duggan se centra en los procesos tecnológicos desarrollados en Italia para imprimir libros de música. La notación musical supuso un reto inusual para el nuevo oficio de la imprenta en el siglo XV. Sus exigencias eran tan difíciles, que la primera impresión de música a partir de tipos metálicos no se realizó hasta veinte años después de los primeros textos alfabéticos impresos. A finales de siglo habían aparecido decenas de tipos de letra en toda Europa. Los libros resultantes eran a menudo impresionantes volúmenes de tamaño folio o gran folio, impresos en dos colores, con ilustraciones xilográficas. Mary Kay Duggan comienza este trabajo de investigación trazando la historia y analizando las técnicas de fundición y colocación de tipos y pentagramas. A continuación, identifica, clasifica y examina treinta y ocho tipos específicos. Por último, la autora ha recopilado una bibliografía descriptiva de los incunables musicales italianos, que incluye libros que contienen música impresa o espacios en blanco para la inserción de música manuscrita. Este trabajo ha supuesto un gran avance en el estudio de la paleotipografía de la música, no solo por poner en valor

⁶³ Giselbracht, E., Savage, E. (2018) Printing Music: Technical Challenges and Synthesis, 1450-1530. En: *Early music printing in German- Speaking Lands*. Lindmayr-Brandl, A., Giselbrecht, E., McDonald, G. Abingdon, Oxon, Nueva York: Routledge, 84-99.

⁶⁴ Duggan, M. K. (1992) *Italian Music Incunabula: Printers and Type...Op. cit.*

la importancia de los libros de música en el trabajo de los primeros impresores y el impacto de la imprenta en la música, sino por convertirse en la primera obra, y única, en estudiar la tipografía musical incunable. La historia post-incunable en Italia ha sido también estudiada por Ian Fenlon en *Music, Prints and Culture, in Early Sixteenth Century Italy*⁶⁵, donde expone cómo empezó a pasar de la mesa del copista al taller del impresor y cómo la música, los tratados asociados, libros de texto, manuales de instrucción, etc., se pusieron a disposición de la sociedad para atender a un público cada vez mayor en los grandes centros urbanos de la Italia durante los primeros años del siglo XVI, ya que al poner a disposición de los lectores cientos de ejemplares de obras que hasta entonces sólo habían tenido una circulación limitada en manuscritos, la imprenta supuso un cambio radical en la accesibilidad, la difusión y la transmisión de la música.

En el ámbito británico, se hace referencia a la imprenta musical en el periodo incunable en *The Cambridge History of Fifteenth Century Music* de Ana María Busse Berger y Jessen Rodin⁶⁶. Mediante cuarenta y cinco ensayos multidisciplinares sobre la música y la arquitectura, la fiesta, la poesía, la política, la liturgia y la devoción religiosa de la ciudad, se realizan estudios sobre las técnicas de composición, la notación musical, los manuscritos musicales y la historia de la recepción, así como nuevas reevaluaciones del concepto de obra, los límites entre la improvisación y la composición, la práctica de la escucha, el humanismo y los préstamos musicales.

El libro de referencia para el estudio de la impresión musical en el mundo ibérico es *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, editado por Iain Fenlon y Tess Knighton⁶⁷. Este volumen aborda, además de estudiar cuestiones de distribución, accesibilidad y demanda de repertorios vocales e instrumentales, la adquisición y utilización de libros de canto y polifonía por parte de las instituciones eclesiásticas, analiza las redes por las que circulaba la música impresa y las repercusiones de la impresión en la práctica musical. A pesar de que este volumen se hizo con el propósito de servir como un primer paso hacia una mayor comprensión de cómo la imprenta musical afectó a la cultura y al desarrollo musical no solo de la Península Ibérica sino de América,

⁶⁵ Fenlon, I. (1995) *Music, Prints and Culture, in Early Sixteenth-Century Italy*. Londres: British Library.

⁶⁶ Busse Berger, A. M., Rosin, J. (2015) *The Cambridge History of Fifteenth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

⁶⁷ Fenlon I., Knighton, T. (eds.) (2006) *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World... Op. cit.*

no deja de ser una aportación dirigida al conocimiento de este fenómeno en el siglo XVI y deja de lado los aspectos del método de impresión de música en sus primeros años de invención. Además, al querer aportar una visión general del panorama desde una perspectiva musicológica, los artículos que conforman el volumen están enfocados en diferentes aspectos que, de una manera u otra, no aportan una visión completa de la importancia de los libros litúrgicos musicales en los siglos XV y XVI ni de su técnica de impresión en España. Además, en este volumen se estudia la imprenta de música litúrgica conjuntamente con la de música profana, cuando tienen destinatarios, técnicas de impresión y estructuras de notación completamente diferentes, como la obra de Kate van Orden, *Music and the Cultures of Print*⁶⁸, la cual recoge una serie de artículos en los que se expone la utilización de la música pública en espacios privados, las partituras para piano y voz y la domesticación de la ópera, o el artículo de Barry Ife “La imprenta y la música instrumental del Renacimiento español”, el cual estudia las técnicas de impresión de música profana en Europa en la etapa del Renacimiento⁶⁹. Por ello, la imprenta musical litúrgica española pretridentina no cuenta aún con una obra de referencia que ofrezca una perspectiva global de su importancia musical, en lo que se refiere a la técnica de impresión musical y su impacto en la sociedad.

El segundo trabajo de referencia en torno al tema de la impresión musical en España, lo publicó Antonio Odriozola en 1961 con el título “Los tipógrafos alemanes y la iniciación en España de la impresión musical (1485-1504)”⁷⁰, en el cual el autor presenta una ampliación de los datos publicados un año antes en su artículo “Un incunable más y un incunable menos”⁷¹ y donde facilita un resumen de la actividad impresora de las diez imprentas instaladas en España en las que se editaron obras con impresión musical. Además, en este artículo también se elabora una relación de impresores y de obras conocidas hasta el momento, sin especificar localización. Esta actividad queda recogida en una sucinta lista de libros publicados durante 1485-1505 con caracteres

⁶⁸ Van Orden, K. (2000) *Music and the Cultures of Print...Op. cit.*

⁶⁹ Ife, B. (1988) La imprenta y la música instrumental de Renacimiento español. En: *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*. López, V., Catedra, P. M. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid y Sociedad Española de Historia del Libro, 225-236.

⁷⁰ Odriozola Pietas, A. (1961) Los tipógrafos alemanes y la iniciación en España de la impresión musical (1485-1504). *Gutenberg-Jahrbuch*, vol. 36, 61-70.

⁷¹ Odriozola Pietas, A. (1960) Un incunable más y un incunable menos. *Gutenberg- Jahrbuch*, vol 35, 156-164.

musicales y sus respectivas reproducciones de las tipografías musicales de varios talleres. En este trabajo no se hace una distinción entre productos editoriales litúrgicos musicales y productos editoriales no litúrgicos musicales. Por otra parte, Tess Knighton, en “Preliminary Thoughts on the Dynamics of Music Printing in the Iberian Peninsula during the Sixteenth Century”⁷², explora la dinámica de la producción y el mercado de los libros de música a través del análisis de tres grandes ciudades, Sevilla, Barcelona y Madrid, que parecían ofrecer las condiciones adecuadas pero que finalmente sólo produjeron un número limitado de ediciones. También, destacar el artículo de Alexander S. Wilkinson “Exploring the Print World of Early Modern Iberia”⁷³, cuyo trabajo expone las pautas de producción desde la época de los incunables hasta principios del siglo XVII, a través de los resultados del IB⁷⁴. En él, ofrece un estudio del aumento de la población y la creciente tasa de alfabetización que fueron los principales motores del consumo, en el que el 46% de la producción de las imprentas, se trata de producción religiosa. El tercer y último, trabajo de referencia en torno al tema de la impresión musical en España, es el artículo publicado por Cynthia Lorena Piris Garcete, resultado de su Trabajo de Fin de Máster, dirigido por el Doctor Fermín de los Reyes Gómez y presentado en la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense en septiembre de 2018: “La imprenta musical en España: análisis de las técnicas xilográficas y tipográficas entre 1485 y 1500”⁷⁵. El mismo, ofrece una visión cronológica tanto de las técnicas como de los materiales tipográficos utilizados en la impresión de música en España entre 1485 y 1500, sin hacer diferenciación entre música litúrgica y profana y sin mencionar la combinación de la técnica de impresión xilográfica y tipográfica para la impresión de los pasajes musicales en algunos libros litúrgicos musicales pretridentinos.

⁷² Knighton, T. (2012) Preliminary Thoughts on the Dynamics of Music Printing in the Iberian Peninsula during the Sixteenth Century. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 89, n.4, 521.

⁷³ Wilkinson, A. S. (2012) Exploring the Print World of Early Modern Iberia. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 89, n.4, 491-506.

⁷⁴ Wilkinson, A. S. (2010) *Iberian Books: Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula Before 1601*. Leiden: Brill.

⁷⁵ Piris Garcete, C. L. (2019) La imprenta musical en España: análisis de las técnicas xilográficas y tipográficas entre 1485 y 1500. *Titivillus*, 5, 36-46.

En lo referente a grandes obras que profundizan en la historia de la imprenta musical en España, contamos con la obra *La edición musical española hasta 1936*⁷⁶ de Carlos José Gosálvez Lara, la cual se centra en trazar un recorrido por la evolución de la imprenta musical desde José de Torres, en 1699, hasta 1939. Gosálvez Lara, a pesar de dedicar unos párrafos a los inicios de este tipo de imprenta, no profundiza ni en los orígenes ni en algunos aspectos que deja caer entrelíneas, como la impresión musical tipográfica o los materiales utilizados para realizar las impresiones musicales en el periodo anterior a José de Torres.

Desde el punto de vista del libro litúrgico musical, es una realidad que los investigadores especialistas en el campo de estudio del libro litúrgico, casi no han prestado atención a la evolución de la imprenta en los mismos, debido a los diversos e innumerables criterios, sobre la definición y clasificación de dichos libros. Por este motivo, los autores no siempre coinciden. David Crawford, responsable del proyecto *Renaissance Liturgical Imprints: A census*⁷⁷, indica que la definición de “litúrgico” que rige el proyecto es relativamente superficial, tal y como advierten en su página web, pero su intención no es definir el término, sino reflejar los libros litúrgicos creados para las diversas iglesias católicas y también los libros para las religiones protestantes y judías durante el segmento cronológico anterior a 1601. La obra más importante sobre incunables litúrgicos musicales es *Liturgical Music Incunabula: A Descriptive Catalogue*⁷⁸, de Kathi Meyer-Baer, en la cual expone los cinco diferentes tipos de libros litúrgicos (los libros de “masa”, los libros de horas, los libros litúrgicos de pequeño formato, los libros litúrgicos de oficios especiales e himnarios y salterios), su método de descripción de los mismos y de los pasajes musicales que contienen, una breve historia de los incunables musicales, y, por último, un acercamiento a un escueto repertorio de incunables litúrgicos musicales a nivel europeo.

⁷⁶ Gosálvez Lara, C. J. (1995) *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM).

⁷⁷Universidad de Michigan y National Endowment for the Humanities (2007) *Renaissance Liturgical Imprints: A census... Op. cit.*

⁷⁸ Meyer Baer, K. (1962) *Liturgical Music Incunabula. A Descriptive Catalogue... Op. cit.*

A nivel nacional, en 1994, un grupo de investigadores del Real Conservatorio de Música de Madrid, dirigidos por el profesor del Departamento de Musicología en aquel momento, Ismael Fernández de la Cuesta⁷⁹, se embarcaron en un proyecto de investigación en el que se propusieron realizar un inventario de los libros litúrgicos impresos con música, o sin ella, por encargo y para uso de instituciones, catedrales u órdenes religiosas de España, quedando excluidos los libros técnicos y de escuela, como son los tratados, a pesar de que estos se refieran al canto llano. Los resultados de este ambicioso trabajo de investigación se tradujeron en una primera lista provisional de libros impresos con música, ordenados por orden cronológico y especificando su localización, conseguida gracias a la vasta búsqueda bibliográfica y de fuentes secundarias. En esta obra se expone, además, una primera aproximación al problema de la definición, denominación e interrelación de libros litúrgicos, proponiendo un cuadro orientativo que recoge los libros tanto musicales como no musicales, sus nombres facticios, reales y genéricos y que sirve de guía en el trabajo. Dada la amplitud cronológica del trabajo de investigación no solo aporta la lista anteriormente citada, sino que incorpora un estudio de distribución diacrónica de los libros litúrgico- musicales en España, el número de libros editados por década, la distribución geográfica de los libros e imprentas y una tabla en la que quedan representados el periodo de años que dura la actividad de los impresores. Debido a la ambición de este trabajo, algunos libros litúrgicos-musicales no han quedado recogidos, puesto que los resultados publicados no aportan una visión específica del tema que nos ocupa, ya que se quiere dar una visión general desde el inicio de la imprenta hasta 1900.

En 2001, Màrius Bernardó, con ánimo de reivindicar el campo de estudio del libro litúrgico como un instrumento valioso para el estudio de la música producida en la Península Ibérica hasta 1600, publica su artículo “Impresos litúrgicos: algunas consideraciones sobre su producción y difusión”⁸⁰. En él, se pretende trazar un perfil, sin quedar totalmente definido, sobre algunos elementos del libro litúrgico que, desde la óptica de la producción y la difusión del libro litúrgico hispánico hasta el marco

⁷⁹ Fernández de la Cuesta, I. (1994) Libros de música litúrgica impresos en España antes de 1900. *Música: Revista del Conservatorio de Música de Madrid*, n.1, 63-88.

⁸⁰ Bernardó i Tarragona, M. (2001) Impresos litúrgicos: algunas consideraciones sobre su producción y difusión. En: *Fuentes Musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-1550)*. Ed, por Gómez Mutané, M.C., Bernardó i Tarragona, M. Lleida: Universitat de Lleida-Institut d' Estudis Ilerdencs, 253-269.

cronológico mencionado, merecen atención en su catalogación por su interés musical en el Renacimiento ibérico.

En el año 2012 y con motivo de las XV y XVI Jornadas de Canto Gregoriano, se publicó *“XV y XVI Jornadas de Canto Gregoriano. XV El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta. XVI la implantación en Aragón”*⁸¹, un volumen colectivo editado por Pedro de Calahorra y en el que se incluyen tres importantes aportaciones para el presente estudio. El primero de ellos, “La imprenta, umbral de la modernidad”⁸² de José Antonio A. Armillas Vicente, donde se destaca la funcionalidad de los libros litúrgicos como fuente de investigación para extraer informaciones de gran interés. Uno de esos aspectos de gran importancia, es la considerable conexión que tienen estos libros con la evolución de la imprenta, ya que las obligaciones religiosas para el cristiano a lo largo del ciclo anual, alcanzaron gran capacidad de difusión gracias a la imprenta y a la dedicación primordial de su arte a las ediciones de libros religiosos. En esta publicación, también se hace un pequeño recorrido sobre la imprenta en España, sin entrar a especificar la impresión musical en la Península. El segundo trabajo a resaltar en el volumen colectivo es el de Manuel José Pedraza Gracia, “El arte de imprimir en el siglo XV y XVI: nuevas técnicas de hacer libros en una época de cambios”⁸³. En él, se aborda, de una manera dinámica, las técnicas empleadas, las herramientas y las máquinas que estuvieron presentes en las imprentas durante el siglo XV y el siglo XVI y que fueron ejecutadas por los trabajadores implicados en cada imprenta. Además, realiza un pequeño recorrido sobre los distintos métodos de impresión en el caso musical. En este recorrido no se hace un énfasis específico en la impresión de música litúrgica en los siglos citados, ni la diferencia de impresión musical entre impresión litúrgica musical e impresión musical no litúrgica. Este aspecto se verá un poco más adelante en el desarrollo de la tesis. Por último, el tercer trabajo relevante en este corpus es el trabajo de Pedro Calahorra Martínez y

⁸¹ Calahorra Martínez, P. (eds) (2012) *XV y XVI Jornadas de Canto Gregoriano. XV El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta. XVI la implantación en Aragón*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (CSIC), Huella Digital.

⁸² Armillas Vicente, A. A. (2012) La imprenta, umbral de modernidad. En: *XV y XVI Jornadas de Canto Gregoriano. XV El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta. XVI la implantación en Aragón*. Calahorra Martínez, P. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (CSIC), Huella Digital, 11-34.

⁸³ Pedraza Gracia, M. J. (2012) El arte de imprimir en el siglo XV y XVI: nuevas técnicas para hacer libros en una época de cambios. En: *XV y XVI Jornadas de Canto Gregoriano. XV El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta. XVI la implantación en Aragón*. Calahorra Martínez, P. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (CSIC), Huella Digital, 35-63.

Alberto Cebolla Royo “Los impresos litúrgicos-musicales en Aragón”⁸⁴. Se trata de una disertación sobre los libros litúrgicos musicales en Aragón, el cual nos ofrece un interesante recorrido sobre la imprenta en Aragón, concretamente en Zaragoza, y su gran actividad editorial precisamente en libro litúrgico, entre otras. Tal riqueza editorial sobre esta tipología libraria es debida al gran esfuerzo pastoral realizada por los arzobispos y obispos de la región zaragozana en los siglos XV y XVI.

Junto con las *XV Jornadas de Canto Gregoriano* se publicaron las *XVI Jornadas de Canto Gregoriano: La implantación en Aragón en el Siglo II del Rito Romano y del Canto Gregoriano*, celebradas el 2, 9, 12 y 16 de noviembre del 2011, cuyo corpus recoge el artículo de Santiago Ruiz Torres “Ut unánimes uno ore honorificetis deum: Canto Llano y liturgia en el periodo pretridentino”⁸⁵, donde el segundo bloque se destina al análisis de las pautas codicológicas, paleográficas y musicales a las que se adscribe la producción litúrgica del momento. Ruiz Torres expone en el mismo, como la liturgia se acogió a la imprenta como medio de difusión principal; medio en que sus orígenes evidenciaron notables dificultades a la hora de estampar signos musicales. Por ello, la producción de ellos permaneció vinculada en gran medida a la copia manuscrita, situación propiciada por no disponer de los medios técnicos necesarios para grabar figuras musicales.

Al igual que las “*XV y XVI Jornadas de Canto Gregoriano*”⁸⁶, en 2012, se publicó la obra ganadora del Concurso de Investigación Musical y Estudios Musicológicos de la Sociedad Española de Musicología realizado por Ascensión Mazuela- Anguita, “*Artes del canto en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del “Arte del Canto llano” (Sevilla, 1530) de Juan Martínez*”⁸⁷. Publicado por la Sociedad Española de Musicología (SEDEM), tiene como objetivo explorar la cultura musical del mundo

⁸⁴ Calahorra Martínez, P., Cebolla Royo, A. (2012) Los impresos litúrgicos-musicales en Aragón. En: *XV y XVI Jornadas de Canto Gregoriano. XV El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta. XVI la implantación en Aragón*. Calahorra Martínez, P. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (CSIC), Huella Digital, 65-66.

⁸⁵ Ruiz Torres, S. (2012) Ut unánimes uno ore honorificetis deum: Canto Llano y liturgia en el periodo pretridentino. En: *XV y XVI Jornadas de Canto Gregoriano. XVI: la implantación en Aragón en el siglo XII del Rito Romano y del Canto Gregoriano*. Calahorra Martínez, P. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (CSIC), Huella Digital, 203-226.

⁸⁶ Calahorra Martínez, P. (eds) (2012) *XV y XVI Jornadas de Canto Gregoriano. XV El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta. XVI la implantación en Aragón... Op. cit.*

⁸⁷ Mazuela-Anguita, A. (2014) *Artes de Canto Llano en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del Arte de Canto Llano (Sevilla, 1530) de Juan Martínez*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

ibérico renacentista a través del estudio de artes de canto en lengua vernácula impresas entre 1492 y 1626, fuentes que generalmente son consideradas irrelevantes en los estudios de investigación musicológicos. Esta autora describe el importante impacto que conllevó la invención de la imprenta musical, y en especial en el arte del canto, ya que permitió una circulación ágil de dichos ejemplares en España, en Europa y en el Nuevo Mundo, ejemplares que se imprimieron en tiradas de miles de copias y que fueron vendidas a un bajo precio y que contribuyeron al incremento y la difusión del repertorio musical en contextos educativos diferenciados: la iglesia, la universidad y el ámbito privado así como entre grupos sociales hasta entonces excluidos del aprendizaje de los fundamentos de la música.

Existen algunos trabajos sobre la impresión temprana musical y su relación con la liturgia o patrocinio eclesial. Mary Kay Duggan, en su artículo “Early Music Printing and Ecclesiastical Patronage”⁸⁸, hace mención especial al patrocinio eclesiástico de la impresión de música en los comienzos del negocio, con los tipógrafos independientes y emprendedores que emergieron en la década de 1490. Este factor queda por contrastar en la imprenta musical en España, pues los resultados de Duggan se basan en sus estudios de los incunables musicales italianos. Por último, estos aspectos también fueron recogidos, aunque de manera superficial, en el volumen colectivo publicado en 2016 y editado por Benjamin Brand, *Music and Culture in the Middle Ages and Beyond: Liturgy, Sources, Symbolism*⁸⁹. En él se recogen una serie de estudios concentrados en el primer bloque relacionados con la función de la música en la liturgia, pero ninguno centrado en la impresión musical litúrgica. Hasta la publicación de *Music, Patronage and Printing in Late Renaissance Florence*⁹⁰ de Tim Carter, sólo teníamos una vaga idea de cómo era el negocio de la impresión musical en la Florencia del Renacimiento y por qué había tan poca impresión musical allí. De hecho, su estudio, que se concentra especialmente en el aspecto comercial de la empresa, no sólo proporciona información reveladora sobre la impresión y la venta de libros en Florencia, sino que también ilumina la historia de la impresión musical en otros lugares. Por último, Carter se refiere a las "provincias"

⁸⁸Duggan, M. K. (2018) Early Music Printing and Ecclesiastical Patronage. En: *Early Music Printing in German-Speaking Lands*. En: Lindmayr-Brandl, A., Giselbrecht, E., McDonald, G. Abingdon, Oxon, Nueva York: Routledge, 21-45.

⁸⁹ Brand, B. (2016) *Music and Culture in the Middle Ages and Beyond Liturgy, Sources, Symbolism*. Ohio: Cambridge University Press.

⁹⁰ Carter, T. (2000) *Music, Patronage and Printing in Late Renaissance Florence*. Nueva York: Routledge.

florentinas, animándonos a ampliar nuestra mirada desde la preocupación por Florencia hasta la comprensión de las demás ciudades de la Toscana, en este caso Pistoia. Al hacerlo, participa en una tendencia creciente entre varios musicólogos, una tendencia que a veces se denomina "musicología urbana", en la que los estudiosos observan toda la matriz cultural de una ciudad o región, no sólo su corte o centro principal.

Mary Kay Duggan ha sido la investigadora pionera en el estudio de la paleotipografía de la música. A pesar de las atenciones que se le han dado a la clasificación y discusión de los tipos alfabéticos del siglo XV, poco se ha escrito, a nivel europeo, sobre los tipos musicales del siglo XV y de cómo medirlos. En las bibliografías de incunables, para la designación de los tipos suele seguirse el *Typenreperotirum der Wiegendrucke*⁹¹, de Haebler, midiendo la altura de veinte líneas de texto, poniendo detrás del número que la indique una G para los tipos góticos y una R para los romanos, y consignando la forma de M mayúscula por el número que le corresponda en el desenvolvimiento de dicha letra. Mary Kay Duggan en "A System for Describing Fifteenth- Century Music Type"⁹² expone que ningún sistema de medida y clasificación de tipos móviles se ajusta de manera adecuada a las características que presenta la impresión de música mediante tipografía móvil. La autora, aparte de hacer un pequeño recorrido por las distintas técnicas de impresión musical que surgen entre el siglo XV y XVI, especifica que los sistemas de medidas propuestos por diferentes investigadores desde la segunda mitad del siglo XIX, concretamente el sistema Proctor-Haebler, no funcionan adecuadamente para el análisis de la tipografía móvil musical. Según la autora, este sistema no es compatible con la medida de las veinte líneas, patrón base del sistema Proctor-Haebler⁹³, ya que las líneas de música siempre están separadas por texto no relacionado, aparte de que únicamente de cuatro a once líneas de música o pentagramas/tetragramas pueden aparecer en una página completa. Por otra parte, el tamaño del cuerpo de un solo tipo de música no puede decirnos la altura de un pentagrama o "línea de música" ya que una nota musical, ajustable verticalmente a varios espacios o líneas del pentagrama, debe ser usado en combinación con material espaciador para

⁹¹ Haebler, K. (1905) *Typenreperotirum der Wiegendrucke. Deutschland und seine nachbarländer*. Leipzig, Halle: Verlag Von Rudolf Hauff.

⁹² Duggan, M. K. (1984) A System of Describing Fifteenth –Century Music Type. *Gutenberg-Jahrbuch*, vol.59, 67-76.

⁹³ Rial Costas, B. (2012) El sistema Proctor-Haebler y el estudio de las letrerías en las impresiones góticas incunables. En: *Literatura medieval y renacentista en España*. Fernández Rodríguez, N., Fernández Ferreiro, M. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales, 855-864.

formar el tamaño de la altura de un pentagrama. Por otra parte, también expone que los métodos estándar para describir el tipo musical mensural, tanto el propuesto por Heartz⁹⁴, en “Typograhpye and format in Early Music Printing” de 1967, como el método de Vervliet⁹⁵ en 2000, tampoco funcionan.

En consecuencia, la autora propone utilizar la terminología simple utilizada por los primeros impresores para designar el tamaño y el tipo de notación musical, con la adición del nombre de notaciones de la tipografía, seguido de la medida de las veintidós líneas dividido entre el número de líneas, junto con el tamaño de la cabeza de la nota al cuadrado por la altura del tallo de la nota. Este sistema de descripción y análisis paleotipográfico musical no se ajusta de manera adecuada a las características que cumple la notación musical incunable y post-incunable litúrgica en España, pues se trata de notación romana en todos los casos y la medida del tipo no podría conseguirse a través de la grafía.

A la vista de este estado de la cuestión, se ha puesto de manifiesto la falta de una obra de referencia que ofrezca una perspectiva global de la importancia musical que tienen los libros litúrgicos impresos en el periodo incunable y post-incunable en España, en cuanto a lo que se refiere a la técnica de impresión musical y su impacto en la sociedad. Por ello, se pretende que esta investigación sirva como apoyo a investigadores que quieran profundizar en el libro litúrgico y la evolución de la imprenta musical en el periodo estudiado, ofreciendo una sistematización de mecanismos para su análisis óptimo: una nueva ficha descriptiva, un repertorio de los mismos y un nuevo sistema de análisis paleotipográfico musical. Es decir, un formato de trabajo que mitigue todas las necesidades bibliográficas que han sido expuestas en este estado de la cuestión y justifica las expectativas de esta investigación, y que es el que se presenta a continuación.

⁹⁴ Heartz, D. (1967) *Typography and Format in Early Music Printing: With Particular Reference to Attaignant's First Publications*. *Journal of the Music Library Association*, Second Series, vol. 23, n. 4, 702-706.

⁹⁵ Vervliet, H. D. L. (2000) *Printing Types of Pierre Haultin (ca. 1510-87). Part II: Italic, Greek and Music Types*. *Quaerendo*, n. 30 (3), 173-227; También de interés, Vervliet, H. D. L. (1968) *Sixteenth-Century Printing Types of the Low Countries*. Amsterdam: Menno Hertzberger & Co.

1.3.OBJETIVOS

Definidos y acotados el objeto de esta tesis doctoral y el estado de la cuestión, a continuación, se abordarán los objetivos. El objetivo principal es investigar los mecanismos técnicos y editoriales en la impresión de los productos litúrgicos musicales en España hasta 1520, una cuestión que no había sido abordada, así como estudiar su evolución para aportar una visión completa de la importancia de los mismos, demostrando su complejidad y la riqueza que caracteriza a estos libros desde un punto de vista bibliográfico, musicológico y documental.

Desde el comienzo de esta investigación, y para llevar a cabo este objetivo principal, se han seguido los principales criterios habituales en los estudios tipobibliográficos que han salido a la luz en las últimas décadas, concretamente los que se iniciaron con el Proyecto *Tipobibliografía Española*, y cuyos resultados empezaron a consolidarse a principio de la década de los ochenta del siglo pasado, para identificar y analizar el corpus de libros litúrgicos musicales impresos en el periodo estudiado y sacar conclusiones. Como es sabido, el propósito de este gran Proyecto, dirigido por José Simón Díaz⁹⁶, fue la elaboración de un inventario general y riguroso de toda la producción tipográfica nacional desde 1501 en adelante. Sin embargo, la técnica de impresión musical pasó desapercibida⁹⁷.

Teniendo en consideración el objetivo principal, y para poderlo abordar, se han concretado unos objetivos específicos, los cuales se detallan en los siguientes cinco puntos:

⁹⁶ Clemente San Román, Y. (2007) La cátedra de bibliografía de la Universidad Complutense de Madrid. *Revista general de información y documentación*, vol. 17; Vázquez Estévez, M. (2007) *Aportaciones al estudio de la bibliografía en España: vida y obra del profesor José Simón Díaz*. Trabajo de investigación que presenta la licenciada para la obtención del Diploma de Estudios avanzados (DEA), bajo la dirección del profesor Dr. José López Yepes, catedrático de la Universidad Complutense. Madrid: Universidad Complutense; Vázquez Estévez, M. (2013) *Vida y obra del bibliógrafo José Simón Díaz*. Kassel: Asociación Española de Bibliografía, Edition Reichenberg.

⁹⁷ Entre las referencias sobre el Proyecto de Tipología Española más importantes destacan: Simón Díaz, J. (1991) Introducción a la "Tipobibliografía española. En: *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*. Martín Abad, J. Madrid. Arco, 1, 7-15 y 34-35; y, Reyes Gómez, F. de los (2002) El Proyecto Tipobibliografía española. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año 78, 171-197.

1. Profundizar en el conocimiento de los talleres de imprenta que estuvieron funcionando en España hasta 1520, analizando en especial su actividad de impresión de libros litúrgicos musicales para diócesis españolas, a través del análisis de los materiales (fundiciones y xilografías) que se emplearon en la composición de dichos impresos litúrgicos musicales.

A este respecto, si bien la publicación de los repertorios incluidos en la *Colección Tipobibliografía Española*⁹⁸, así como otros estudios y repertorios⁹⁹ ha permitido el estudio de la producción tipográfica a lo largo del siglo XVI, el aspecto de la técnica de impresión musical no se ha abordado específicamente, como se ha dicho anteriormente.

La intención ha sido ir más allá de la creación de un repertorio tipobibliográfico, para realizar una investigación de carácter analítico de la producción editorial del libro litúrgico musical en España¹⁰⁰, con la pretensión de que los resultados sean lo suficientemente sólidos como para extraer conclusiones certeras sobre la evolución de la impresión del libro litúrgico musical en el periodo y espacio geográfico elegidos. Además, al ser un tema de investigación no abordado previamente de manera exhaustiva, una de las finalidades de este trabajo ha sido avanzar en el conocimiento de este producto editorial y describir, en la medida de lo posible, los materiales utilizados por los impresores para ejecutar la impresión musical, cuyos resultados, indudablemente, abrirán futuras vías de investigación¹⁰¹.

⁹⁸ Clemente San Román, Y. (2004) Catálogo de repertorios bibliográficos antiguos de los siglos XVI al XVIII conservados en la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”... *Op. cit.* 9-10.

⁹⁹ También estas referencias bibliográficas me han servido de ejemplo orientativo para describir de una manera formal las entradas de las noticias bibliográficas. Este aspecto está ampliamente desarrollado en el apartado de “estructura” del apartado cinco: *presentación y uso del catálogo. Introducción y aclaraciones previas sobre el método de análisis utilizado en el catálogo.*

¹⁰⁰ Clemente San Román, Y. (2000) Las tipobibliografías como repertorios útiles para la investigación. *Cuadernos de documentación multimedia*, n.10, 39-48.

¹⁰¹ Como ha sucedido con la publicación de trabajos como Reyes Gómez, F. de los (2010) *Manual de Bibliografía*. Madrid: Castalia.

2. Elaborar un repertorio bibliográfico de libros litúrgicos musicales españoles impresos hasta 1520, con el fin de establecer el corpus completo y exhaustivo de la producción tipográfica y xilográfica de los talleres españoles.

Este repertorio tipobibliográfico pretende reunir:

- Las ediciones de libros litúrgicos musicales con pie de imprenta explícito.
- Las ediciones de libros litúrgicos musicales, cuyo pie de imprenta no está incorporado al no conservarse el colofón, pero que han sido debidamente identificados y datados por autores anteriores.
- Aquellas ediciones desaparecidas en la actualidad, pero cuya existencia ha quedado constatada por la aparición de hojas sueltas, que en ocasiones fueron hojas de guarda.
- Descripción de la aparición de “nuevos” ejemplares, que no se han referenciado en repertorios anteriores.

Todas las noticias tienen incorporadas en este repertorio la información del título, taller de impresión y datación, con la que se identifican de forma precisa las ediciones. Además, se aportan las características materiales, las musicales y las técnicas musicales empleadas. Como se expone en el apartado de presentación y uso del repertorio, la descripción de la noticia se realiza sobre un “ejemplar ideal”¹⁰² y se incorporan las referencias bibliográficas previas que la edición ha tenido en los repertorios, catálogos y bases de datos de referencia. El análisis de estos resultados ha proporcionado varias herramientas de consulta, que son las siguientes: un “repertorio tipobibliográfico de ediciones de libros litúrgicos musicales de diócesis españolas impresos en el extranjero desde el inicio de la imprenta hasta 1520”, una “relación de libros litúrgicos musicales por diócesis, con una relación cronológica” y, por último, una “relación cronológica de ediciones no conservadas que podrían llevar música impresa”. Estas herramientas de consulta permiten un acceso y control de todas las ediciones inventariadas en esta tesis doctoral.

¹⁰² En terminología anglosajona, *ideal copy*. Se trata de describir la idea más fidedigna de la edición que el impresor y el editor idearon a la hora de hacerlo imprimir. De esta manera, se puede identificar de manera rápida las posibles variantes de emisión o estado entre los ejemplares de la misma edición que se pueden identificar. En algunas ocasiones, cuando los ejemplares se conservan en mal estado de conservación, se debe de realizar una reconstrucción arquetéptica (e hipotética) a partir de ejemplares supervivientes.

Como es lógico, cualquier acercamiento a la imprenta manual de libros litúrgicos en España debe partir de los estudios previos realizados sobre el tema, como la obra de Antonio Odriozola Pietas, *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI*¹⁰³. En ella, se ha tratado en profundidad la impresión de libros litúrgicos y el arte de tipos móviles utilizados en los diferentes talleres afincados en la Península, por lo que se trata de una referencia fundamental en nuestro ámbito de investigación.

3. Abordar el estudio tipográfico y xilográfico musical de las ediciones de libros litúrgicos conservados, con el fin de identificar los materiales musicales que se emplearon en los distintos talleres afincados en España. Para poder abordar este estudio se tienen que elaborar un sistema propio de medida para analizar los tipos móviles musicales utilizados en el periodo pretridentino y la creación de una ficha de descripción para este tipo de productos editoriales.

El estudio de la técnica de impresión musical de ediciones litúrgicas en el periodo pretridentino no ha recibido, hasta ahora, la atención merecida. Por tanto, existe un gran vacío metodológico sobre nuestro tema de estudio, y se proponen en consecuencia herramientas para poderlos describir y analizar en detalle.

La creación de una ficha de descripción para este tipo de productos editoriales¹⁰⁴ y la propuesta de un sistema nuevo de medidas para los productos editoriales litúrgicos musicales pretridentinos permitirán profundizar en el funcionamiento de las imprentas, los procesos de impresión, los posibles trasposos de materiales entre los talleres, etc. Como veremos con más detalle, el análisis tipográfico, junto con la ejecución de estas dos herramientas nuevas que se han confeccionado, serán un instrumento primordial para abordar la adscripción a un taller de las ediciones musicales carentes de data tópica o cronología.

¹⁰³ Odriozola Pietas, A. (1996) *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI...Op. cit.*

¹⁰⁴ López Carral, A. (2019) Una nueva propuesta de descripción y análisis de los incunables musicales. En: *La fisonomía del libro medieval y moderno: entre la funcionalidad, la estética y la información*. In Sánchez Oliveira, C, Gamarra Gonzalo A. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 199-209.

4. Identificar “nuevos” ejemplares no descritos hasta ahora en repertorios de referencia.

El hallazgo de nuevos ejemplares se puede producir por varios canales de información, como la revisión de plataformas digitales y bases de datos accesibles en línea, al igual que los repertorios tipobibliográficos tradicionales de referencia. El proceso que se va a seguir se muestra de manera detallada en el apartado en el que se presenta y se exponen las indicaciones de uso del repertorio. No hay que olvidar que la incorporación de estos “nuevos” ejemplares permite incrementar y describir con más detalle el inventario de las ediciones de libros litúrgicos musicales impresos en España desde el inicio de la imprenta hasta 1520.

5. Profundizar en el conocimiento de los talleres de imprenta internacionales que imprimieron libros litúrgicos musicales para diócesis españolas. Estos resultados se exponen en las herramientas de consulta, concretamente en forma de *repertorio tipobibliográfico de ediciones de libros litúrgicos musicales de diócesis españolas impresos en el extranjero desde el inicio de la imprenta hasta 1520*.

En los últimos años ha habido una importante proliferación de proyectos científicos, culturales y multidisciplinares en torno al Mediterráneo y, concretamente, sobre las conexiones establecidas entre tierras italianas y la Península desde el siglo XV hacia delante¹⁰⁵. Dichas iniciativas han permitido a numerosos investigadores abordar mejor las complejas realidades que se desarrollaban dentro del panorama marítimo y estudiar de una manera plena, los vínculos entre España e Italia desde el punto de vista histórico, comercial, económico, social y cultural. A pesar de ello, y al contrario que los intercambios que hubo entre la Península y América¹⁰⁶, el intenso intercambio de libros litúrgicos musicales en los inicios de la imprenta no ha recibido atención por parte de los investigadores, a pesar de su importancia para la historia de la música, por lo que se ha analizado cuáles fueron las situaciones que se daban en otros centros impresores

¹⁰⁵ López Carral, A. (2019) Música que viene y va. Influencia de la impresión musical litúrgica italiana en los incunables litúrgicos musicales españoles de la Corona de Aragón... *Op. cit.* 1-12.

¹⁰⁶ Gembero-Ustároz, M. (2006) Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para su estudio. En: *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Fenlon, I., Knighton, T. Kassel: Reichenberger, 147-179 (estudio) y 341-376 (bibliografía).

importantes, como Francia, Alemania y, especialmente, Italia y hasta qué punto influyeron en la evolución y estética de los libros litúrgicos musicales con música impresa en el periodo pretridentino.

1.4.METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA

La metodología para la elaboración de esta tesis doctoral se ha dividido cronológicamente en cuatro fases: en primer lugar, la búsqueda de noticias e incorporación al corpus de ediciones impresas de libros litúrgicos musicales; en segundo lugar, identificación de las ediciones “sine notis” y depuración de referencias y de noticias imaginarias; en tercer lugar, elaboración del Repertorio tipobibliográfico; y en cuarto lugar, estudio analítico-técnico musical de la impresión musical realizada en cada edición y definición de la técnica de impresión musical realizada en los talleres afincados en España en el periodo estudiado. Para el desarrollo de esta última fase, se diseñaron dos herramientas para su ejecución: la creación de un nuevo método de medición tipográfica musical y el diseño de un modelo de ficha descriptiva. A raíz de los resultados, se realizó la identificación, catalogación y análisis de las ediciones (y ejemplares) supervivientes para proceder a la identificación y descripción de los materiales musicales utilizados por cada impresor, afincado en España, y en cada uno de los libros litúrgicos musicales que publicaron¹⁰⁷. En consecuencia, el conjunto de noticias bibliográficas que componen el estudio sobre la imprenta manual musical de libros litúrgicos musicales en España está dividido en tres apartados: el repertorio tipobibliográfico de libros litúrgicos musicales españoles, el repertorio tipobibliográfico de posibles libros litúrgicos musicales españoles¹⁰⁸, y un conjunto de instrumentos de consulta, índices y tablas¹⁰⁹ que hagan posible la recuperación de la información contenida en las noticias y su control.

Queremos destacar que, este repertorio se ha construido sin un referente inmediato. Esto ha sido debido a que cualquier repertorio convencional creado a partir de inventarios resulta insuficiente, pues en numerosos casos la atención analítica al libro desde un punto de vista musical no se ha realizado o ha pasado desapercibido, lo que ha

¹⁰⁷ Reyes Gómez, F. de los (2010) *Manual de Bibliografía...Op. cit.* 27.

¹⁰⁸ Repertorio presentado en el capítulo cinco de esta tesis doctoral.

¹⁰⁹ Los instrumentos de consulta también están incorporados al final de esta tesis doctoral.

supuesto una “perspectiva incompleta” de las prácticas de publicación de la Península. Por esta causa, realizar un trabajo de compilación y análisis bibliográfico de los libros litúrgicos musicales, desde los inicios de la imprenta musical hasta 1520, se hace evidentemente necesario por el carácter incompleto y parcial de los escasos estudios existentes sobre la imprenta musical litúrgica en España, por las limitaciones teóricas y metodológicas, y, sobre todo, por el mayor alcance que han tenido otros aspectos relacionados con los inicios de la imprenta y la bibliografía en general.

Afortunadamente, las herramientas tecnológicas han permitido la consulta en línea de ejemplares en bibliotecas e instituciones, en cuyas instalaciones se conserva fondo antiguo, y que facilitan digitalizaciones de sus fondos especiales, o la consulta de plataformas informáticas enfocadas a la difusión del patrimonio histórico documental, que aportan una fuente de información del hecho administrativo de la impresión. Esto ha permitido, en primer lugar, disponer del “facsímil digital” del libro litúrgico musical al completo; en segundo lugar, poder describir sus elementos más representativos y realizar un análisis musical a distancia; y, por último, realizar un análisis en profundidad de los elementos xilográficos y tipográficos musicales que se han empleado en los distintos talleres de España en el periodo estudiado. En el caso de este repertorio, al haberse realizado sin un referente directo, esta nueva forma de acceso y de estudio ha sido determinante para poder perfilar el repertorio bibliográfico de libros litúrgicos musicales, puesto que algunas ediciones musicales no se habían catalogado en sus respectivas instituciones como tales. Es importante remarcar que este hecho no suple la necesidad de estudiar el original de manera presencial, pero sí que ayuda a profundizar mejor en algunos análisis milimétricos y a aplicar otras herramientas digitales, que ayudan a arrojar conclusiones certeras en casos que a simple vista son dudosos y que se necesita precisión.

Estas digitalizaciones han permitido establecer, analizar y comparar los materiales de impresión musical utilizados en los diferentes talleres en el periodo y en la geografía estudiada, los cambios de utilización de las cajas tipográficas musicales, la reutilización de materiales de impresión musicales entre un libro litúrgico y otro, imperfecciones en los tacos, etc. Y, también, han obligado a realizar una búsqueda constante de ejemplares de ediciones de libros litúrgicos musicales para diócesis españolas en el periodo estudiado, anteriores y posteriores, catálogos en línea... en el periodo de la investigación, además de permitir un cotejo simultáneo entre ediciones y ejemplares que se conservan en fondos de distintas instituciones, en algunos casos a miles de kilómetros. Esta

búsqueda incesante en metabuscadores, proyectos de digitalización de grandes instituciones, catálogos de subastas, ha permitido un mayor control de las ediciones y ejemplares musicales supervivientes.

En cuanto a la importancia que ha tenido el uso de estos recursos digitales en el transcurso de la investigación, dadas las evidentes limitaciones que se han presentado en el desarrollo de la investigación debido a la crisis sanitaria provocada por el COVID-19 en 2020, se ha recurrido a la utilización de herramientas digitales de medición y análisis para cubrir estas carencias. Esta situación de emergencia provocó el cierre al público de archivos y bibliotecas, tanto a nivel nacional como internacional. Ante el crecimiento exponencial de afectados por la pandemia a nivel mundial, autoridades de todo el mundo decidieron tomar esta medida preventiva de salud pública para evitar con ella, no solo la concentración de personas en espacios públicos, sino la propagación del virus a través de los materiales y equipos de investigación. Esta situación de emergencia sanitaria, indudablemente, ha forzado a cambiar la mecánica de análisis de los ejemplares y ediciones de este repertorio, pues, por ejemplo, algunos de ellos no se han podido consultar de manera presencial, por encontrarse, en la fecha de publicación de la tesis, todavía cerrados, o se ha tenido que recurrir a nuevas técnicas de medición o consulta a través de digitalizaciones. Este aspecto se desarrollará detalladamente en apartados posteriores.

Por último, en este marco metodológico del repertorio y los criterios tomados para su elaboración, se han tomado de referencia las fundamentales reglas tomadas por Julián Martín Abad¹¹⁰ y Mercedes Fernández Valladares¹¹¹ en sus catálogos, al igual que sus soluciones descriptivas, como pautas metodológicas en todas las tipobibliografías a nivel general. Estos criterios se han tomado de referencia, no solo por la completa garantía de homogeneidad de la información aportada al inventario de manera general y particular, sino por la facilitación de la localización de nuevos ejemplares de ediciones previamente conocidas, exámenes comparativos de los ejemplares múltiples, depuración de noticias utilizando ejemplares incompletos y el control de referencias bibliográficas previas, entre otras. No obstante, la investigación bibliográfica que se ha realizado para la confección de este repertorio ha supuesto una parte analítica, y no meramente acumulativa. Este

¹¹⁰ Martín Abad, J. (2001) *Post-incunables Ibéricos...Op. cit.*

¹¹¹ Fernández Valladares, M. (2005) *La imprenta en Burgos (1501-1600)*. Madrid: Arco/Libros, S.L.

aspecto conlleva un proceso de interpretación de los nuevos datos recogidos y la adaptación de esta a las características de los objetos de estudio, al estar este repertorio condicionado por la inexistencia de una tipobibliografía previa. Por lo tanto, ha sido preciso adaptar o desarrollar con mayor profundidad algunas de esas tareas, según se detalla en los siguientes epígrafes.

Una vez planteadas las líneas generales del procedimiento metodológico que guía esta tesis doctoral, detallamos a continuación detenidamente cada una de las fases en los siguientes epígrafes.

A. La búsqueda de noticias e incorporación al corpus de ediciones impresas de libros litúrgicos musicales

Uno de los objetivos específicos de esta tesis doctoral ha sido elaborar un repertorio con todas las noticias bibliográficas de libros litúrgicos musicales impresos conservados, que se estamparon en España en los dos últimos años de la centuria del Cuatrocientos y a lo largo de la primera mitad del siglo XVI hasta 1520. Una de las tareas imprescindibles y de más larga duración durante el proceso de elaboración de esta tesis doctoral en general, y la tipobibliografía en particular, es la localización del mayor número posible de ejemplares y ediciones, tanto suficientemente conocidas como sin testimonio localizado hasta ese momento¹¹². Esta tarea ha conllevado una búsqueda sistemática y exhaustiva de noticias de impresiones de libros litúrgicos musicales impresos en el periodo cronológico estudiado en un triple sentido: el rastreo de ediciones¹¹³, la localización del mayor número de ejemplares posibles de las tiradas que se estamparon en el periodo y geografía estudiada¹¹⁴ y la identificación de ediciones de libros litúrgicos que en sus respectivos catálogos no los referencian como musicales, pero que sí forman parte de este importante grupo.

¹¹² Pedraza Gracia, M.J., Clemente San Román, Y., Reyes Gómez, F. de los (2003) *El libro antiguo...Op. cit.*

¹¹³ Se trata de una búsqueda exhaustiva de los ejemplares existentes en la actualidad, para identificar la conservación de los ejemplares únicos o múltiples que se conservan de una edición. También se tienen en cuenta los testimonios históricos que acreditan la existencia de una edición, pero de la que no se nos ha conservado ningún ejemplar a día de hoy, como el caso del *Missale Compostellanum*.

¹¹⁴ Se ha incorporado una edición impresa en Perpiñán, que, a pesar de que se trate de una ciudad francesa fronteriza, y no propiamente España. Es el caso del *Ordinarium Gerundense*, impreso por Rosenbach en 1502, se ha incluido por su incorporación en los catálogos de Frederick J. Norton y de Julián Martín Abad.

Una de las principales labores realizadas para preparar un primer censo sobre el que iniciar el trabajo, fue buscar noticias de libros litúrgicos impresos en España y para España en talleres de imprenta a nivel nacional e internacional, en catálogos y repertorios tipobibliográficos de referencia. Aunque no se puede considerar como definitivamente cerrada esta fase, no deja de ser una de las vías más fructíferas de incorporación, identificación y control de ediciones y con el que se construyen las bases principales del repertorio. Aun así, se debe procurar el control exhaustivo de los ejemplares conservados, pues va a permitir identificar cambios bibliográficos entre ejemplares de una misma edición o poner en valor, y en contexto en el mundo del libro antiguo musical, las características bibliográficas particulares de un ejemplar. La búsqueda se ha realizado mediante la consulta de diversas fuentes de información, entre las que se encuentran: repertorios bibliográficos especializados, catálogos nacionales, catálogos de bibliotecas de universidades de todo el mundo y bibliotecas y archivos catedralicios, accesibles tanto en línea como en papel. Para llevar a cabo la búsqueda de nuevas ediciones musicales, durante el proceso de vaciado de los distintos repertorios, catálogos y bases de datos, se ha tenido cuidado de recabar no solo las que indicaban que eran musicales sino las que no estaban catalogadas como tales. En el caso de haber hallado la edición en repertorios generales, se trataba de localizar un ejemplar para proceder a su consulta y confirmar o descartar su tipología musical. En este sentido, los productos editoriales litúrgicos musicales que se han analizado abarcan un amplio abanico que va desde misales hasta, *procesionariums*, *passionariums*, manuales y *antiphonariums*, aunque, para el análisis individual de las ediciones y ejemplares se han investigado, cuando se han conservado, pruebas de impresión musical, como en el caso del *Missale Auriense*, impreso en 1494, por Gonzalo Rodríguez de la Pasera y Juan de Porras.

De esta manera, y aspirando a su recopilación y control exhaustivo, se ha tendido a consultar el mayor número de testimonios posible para lograr la identificación de estos pequeños rasgos de técnica de impresión musical, de vital importancia para tenerlos en cuenta en la descripción ofrecida en cada noticia bibliográfica. No hay que olvidar que existen un gran número de instrumentos de consulta confeccionados por incunabulistas y post-incunabulistas para realizar este control exhaustivo. Encontramos, en primer lugar, repertorios con presentación alfabético-bibliográfica, los cuales destacan por su interés literario; en un segundo lugar, repertorios realizados desde una perspectiva histórico-tipográfica y en los que la presentación es geográfica-cronológica; y, finalmente, los

repertorios que adoptan forma de índices, los cuales no pierden rigor frente a las dos modalidades anteriormente expuestas.

Ante la diversidad de fuentes, concebidas con objetivos y criterios muy diferentes, y en las que generalmente las noticias musicales no están incorporadas, es necesario supeditar la información conseguida a un filtro crítico. De esta manera, se puede verificar su fiabilidad y, si cumple los requisitos, aprovechar e incorporar su información al repertorio. Sin duda, lo deseable es confirmar la existencia real de cada ejemplar y, aunque de modo general lo he procurado, soy consciente de que es una de las limitaciones de este repertorio, condicionado por la falta de una recopilación previa que hubiera desbrozado ese camino.

Aun con los recursos existentes en la actualidad y la disponibilidad de tantos bibliotecarios que amablemente han atendido mis consultas a distancia por motivos COVID, me ha resultado materialmente imposible cerciorarme de la existencia de los 298 ejemplares localizados, sin contar las hojas sueltas del *Missale Compostellanum*, cuya noticia ha superado la criba depurada y me he decidido a incorporar¹¹⁵.

La elaboración del primer corpus provisional de ediciones sobre las que realizar los trabajos iniciales, partió del *Catálogo de libros litúrgicos, españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI* de Antonio Odriozola Pietas. Es una referencia compleja de consultar, ya que este investigador murió en un accidente antes de que se editase el catálogo, y la edición del mismo fue mediante la publicación de las fichas mecanográficas y las anotaciones manuscritas, de manera facsimilar. A pesar de esta inusual publicación, se trata de una fuente fundamental para el estudio de los libros litúrgicos impresos en el periodo incunable y post-incunable, y concretamente de los musicales, pues incorpora alguna anotación marginal en las ediciones correspondientes sobre este aspecto.

Del mismo modo que el catálogo de Odriozola se presenta como punto de partida incuestionable, pues el repertorio está enfocado a libros litúrgicos, es de gran importancia tener en consideración los trabajos y las aportaciones de Konrad Haebler, al empezar el análisis de la impresión de libros litúrgicos musicales en los últimos años de la etapa incunable. El autor abordó el estudio de los primeros productos impresos, litúrgicos y no litúrgicos, con tipos metálicos en España, los cuales se convirtieron en punto de partida

¹¹⁵ Este aspecto se desarrolla más detenidamente en apartados posteriores.

para conocer las tipografías y las piezas ornamentales que se emplearon en los primeros talleres peninsulares en su obra *Geschichte des Spanische Frühdruckes in Stammbäumen*¹¹⁶, al igual que *The Early printers in Spain and Portugal*¹¹⁷, la *Tipografía ibérica*¹¹⁸ y los dos volúmenes de la *Bibliografía ibérica del siglo XV*¹¹⁹.

Por otra parte, Frederick John Norton definió casi de manera definitiva y de forma sistemática, la producción de todos los talleres activos afincados durante las dos primeras décadas del siglo XVI en España y Portugal en el importante repertorio *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*¹²⁰. Esta última referencia se ha tomado de base para establecer un censo actualizado de ediciones de libros litúrgicos musicales impresos desde 1501 a 1520, y localizar los ejemplares de cada una de las noticias bibliográficas. Además, la obra de Norton no solo aporta descripciones breves de la impresión musical de algunas entradas, sino que el marco temporal de esta obra coincide con el periodo cronológico y temporal que se ha abordado en esta tesis doctoral. Los inventarios de Konrad Haebler sobre las tipografías que se emplearon en cada taller y sus observaciones concluyentes, sirvieron a Frederick J. Norton para identificar numerosas impresiones carentes de pie de imprenta, al igual que herramientas de incalculable valor para afrontar de manera segura y fiable la adscripción tipográfica y cronológica de impresiones quinientistas carentes de datos de impresión.

A partir de los trabajos de Norton, fueron numerosos los bibliógrafos que se embarcaron en realizar controles exhaustivos bibliográficos de las ediciones Post-incunables españolas, entre ellos Julián Martín Abad, quien con sus revisiones y adendas a los avances nortonianos, quedarían prácticamente controlado todo el repertorio Post-incunable español en *Post-incunables ibéricos. 1ª y 2ª Adenda*¹²¹.

¹¹⁶ Haebler, K. (1923) *Geschichte des spanischen Frühdruckes in Stammbäumen*. Leipzig: Karl W. Hiersemann.

¹¹⁷ Haebler, K. (1897) *The Early printers in Spain and Portugal*. Londres: Bibliographical Society at the Chiswick Press.

¹¹⁸ Haebler, K. (1902) *Tipografía Ibérica del siglo XV: reproducción en facsímil de todos los caracteres tipográficos empleados en España y Portugal hasta el año de 1500, con notas críticas y bibliográficas*. La Haya, Leipzig: Martinus Nijhoff, Karl W. Hiersemann.

¹¹⁹ Haebler, K. (1903) *Bibliografía ibérica del siglo XV: Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal...Op. cit.*

¹²⁰ Norton, F. J. (1978) *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520...Op. cit.*

¹²¹ Martín Abad, J. (2001) *Post-incunables Ibéricos... Op. cit.*

Al igual que se han consultado catálogos de bibliotecas privadas o catálogos de subasta bibliográfica, cuya información ha testimoniado en esta tesis doctoral la existencia de más ejemplares de los controlados en los repertorios de referencia, también se han tomado de referencia catálogos de repertorios bibliográficos de los prelos afinados en ciudades específicas, como es el caso del repertorio de la imprenta en Burgos publicado por Mercedes Fernández de Valladares¹²² o el repertorio tipo-bibliográfico de las imprentas de Toledo abordado por Inmaculada García-Cervigón del Rey¹²³ en su tesis doctoral, entre otros¹²⁴.

Junto a la consulta de repertorios tipo-bibliográficos de referencia, se ha completado la información mediante la revisión de plataformas digitales y bases de datos accesibles en línea. Si la importancia de este tipo de recursos estaba en auge en los últimos años, debido a la emergencia sanitaria provocada por el COVID-19, a día de hoy se han convertido también en fuentes de información esenciales para la investigación bibliográfica. Las búsquedas comenzaron por el *Catálogo del Patrimonio Bibliográfico Español* (CCPB)¹²⁵, herramienta que permite conocer la mayoría de las ediciones existentes en España y los ejemplares conservados en las bibliotecas e instituciones públicas y privadas nacionales. Se debe hacer mención a que, en algunos casos, en el CCPB aparecen señalados la existencia de algunos ejemplares en instituciones que, tras ponerme en contacto con ellos, me han informado que no les consta que estén entre sus fondos. Estos casos han sido debidamente avisados a los responsables de la edición del *Catálogo de Patrimonio Bibliográfico Español*, y, por tanto, estos errores han sido subsanados en la web. También se han consultado a nivel internacional otros metabuscadores como el *Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC)¹²⁶, la versión en línea del *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (GW)¹²⁷, el *Universal Short Title Catalogue*

¹²² Fernández Valladares, M. (2005) *La imprenta en Burgos (1501-1600)* ...*Op. cit.*

¹²³ García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550)* ...*Op. cit.*

¹²⁴ Como se ha comentado en la nota a pie de página seis, se facilitarán todas las referencias de los repertorios tipo-bibliográficos consultados en el apartado de bibliografía, como la referencia del *Catalogue of Books Printed in the XV Century now n the British Museum: Part X: Spain. Portugal*, *Op. cit.* Publicado por Trustees of the British Museum en 1971, cuando las ediciones se encontraban en sus instalaciones.

¹²⁵ Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Deporte (1989-1990) *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español desde la Edad Media*...*Op. cit.*

¹²⁶ British Library (2016) *Incunabula Short Title Catalogue*...*Op. cit.*

¹²⁷ Staatsbibliothek zu Berlin (1925) *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*... *Op. cit.*

(USTC)¹²⁸, *Philobiblon*¹²⁹, el *Instituto Central per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane e per le informazioni bibliografiche* (IICCU)¹³⁰, la *Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España*¹³¹ o la *Biblioteca Apostólica Digital Vaticana*¹³², por citar los más destacados¹³³.

Por último, se ha intentado también rastrear la historia de la transmisión de los ejemplares consultados, buscando la presencia de los signos de posesión, propiedad y procedencia más representativos. Cuando se ha conseguido esta información, se ha incorporado en la noticia bibliográfica, al igual que se ha indicado la pérdida o el desconocimiento del paradero actual de determinados ejemplares.

B. La identificación de las ediciones “sine notis” y depuración de referencias y de noticias imaginarias.

Lamentablemente, es una realidad que el número de incunables que ha llegado hasta el siglo XXI, no es la producción total de lo que se produjo en aquellos años. La falta de conservación de ediciones, el rápido deterioro de los materiales, la destrucción por su uso o la fragilidad de muchos de ellos, han sido factores determinantes para que sólo escasos ejemplares hayan llegado intactos hasta nuestros días. Una de las grandes metas principales de las tipobibliografías, es el hallazgo de ediciones no contempladas en repertorios bibliográficos previos, o trabajos sobre la producción de la imprenta manual, y que se pueden considerar como “nuevas” ediciones. En este caso la mera identificación de los mismos como musicales, ya es una identificación “sine notis” en sí, pues su

¹²⁸ University of St Andrews (1997) *Universal Short Title Catalogue* [en línea] disponible en <<https://www.ustc.ac.uk/>> [consulta: marzo de 2019]. Recientemente, el USTC ha rediseñado su sitio web con una versión Beta con mayor expansión cronológica, concretamente desde 11601- a 1650.

¹²⁹University of California, Berkeley (1997.) *Philobiblon* [en línea] disponible en <https://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/index_es.html> [consulta: marzo de 2019].

¹³⁰ Ministero della Cultura (1975) *Instituto Central per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane e per le informazioni bibliografiche* [en línea] disponible en <<https://www.iccu.sbn.it/it/>> [consulta: marzo de 2019].

¹³¹ Biblioteca Nacional de España (2007) *Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional* [en línea] disponible en <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> [consulta: marzo de 2019].

¹³² Biblioteca Apostólica Vaticana (1981) *Biblioteca Apostólica Digital Vaticana* [en línea] disponible en <<https://digi.vatlib.it/>> [consulta: marzo de 2019].

¹³³ La continua revisión, ampliación y actualización de la información de las noticias bibliográficas en estos megacatálogos hacen catalogar los datos como “provisionales”, pero no dejan de ser una herramienta de consulta importante para su estudio.

identificación y descripción de los pasajes musicales no se ha realizado previamente. Sin embargo, no se ha hecho descubrimiento de un *unicum* cuya existencia no estuviera reflejada en los trabajos anteriormente citados o que se conociera de manera incompleta, a partir de noticias de bibliógrafos.

En cambio, de muchos de los ejemplares que se han conservado no siempre conocemos el lugar, el taller, la fecha, el impresor o alguno de estos datos, a pesar de que estén registrados en los principales repertorios bibliográficos incunables y catálogos especializados en la temática. No han quedado recogidas en repertorio tipobibliográfico aquellas ediciones que, a pesar de que se tenga constancia de su existencia a través de testimonios fiables indirectos, no se han conservado, y por lo tanto no se puede verificar la incorporación musical en los mismos¹³⁴. Sin embargo, sí se han incorporado al repertorio ediciones que, aunque carezcan de indicaciones tipográficas o asignación de prensas por no conservarse colofón, tienen una asignación a prensas.

Como es sabido, los libros litúrgicos incunables, en pergamino y en papel, fueron reciclados como cubiertas de libros para proteger con hojas de pergamino el contenido, servir de relleno en cubiertas poco elaboradas; o convertirse en tiras de refuerzo en encuadernaciones, entre otras funciones. La destrucción masiva de patrimonio bibliográfico incunable para estos fines, se realizó al ser considerados obsoletos con la reforma de los libros litúrgicos impulsada por la celebración del Concilio de Trento, y, por tanto, fueron despedazados en multitud de fragmentos. Esta mutilación propició la dispersión y, paradójicamente, la conservación de un gran número de fragmentos y *membra disiecta* de ediciones completamente desaparecidas, y estas prácticas han sido tema central de estudio en importantes proyectos de investigación a nivel nacional como el de J. Antoni Iglesias-Fonseca “Fragmentos y *membra disiecta* de códices en Cataluña”¹³⁵. Un ejemplo de ello es el *Missale Compostellanum* (ISTC im00654100), misal supuestamente impreso en el taller de Juan de Porras y Gonzalo Rodríguez de la Pasera en Monterrey en 1495 y cuya existencia está perfectamente documentada. Este

¹³⁴ A pesar de su no incorporación en el catálogo, se adjunta una lista de los mismos en el apartado *repertorio tipobibliográfico: el libro litúrgico y la imprenta musical en España desde los inicios de la imprenta hasta 1520*.

¹³⁵ La referencia del proyecto de investigación es: Proyecto I+D+i del Ministerio de Educación y Ciencia HUM2007-61471 2007-2010.

caso, aunque únicamente se conserven de él algunas hojas, también está incorporado en el repertorio.

Por último, no se incorporan ediciones que, en los repertorios bibliográficos de referencia, los han denominado como fantasma. Se han corregido colaciones, localizaciones de ejemplares, descripciones, etc., con el objeto de conseguir un catálogo completo, preciso y de referencia, además de incorporar su descripción musical, explicada más adelante en apartados posteriores.

C. Elaboración del Repertorio tipobibliográfico: criterios teóricos y metodológicos.

Uno de los objetivos específicos de esta tesis doctoral es la elaboración de un repertorio tipobibliográfico. Para ello se dispondrán las noticias bibliográficas en dicho repertorio por orden de impresión musical, basada en su data y no por orden de actividad del impresor¹³⁶. De esta manera, y con esta disposición, quedará mejor representada la actividad y evolución de la impresión musical en el periodo cronológico estudiado. La comparación y el cotejo de ejemplares, es una de las herramientas más importantes para poder analizar y estudiar la técnica de impresión musical utilizada por los diferentes impresores afincados en España. Uno de los objetivos es detectar “las huellas” que la manera manual de la impresión en la etapa incunable y post-incunable exigía, tanto por su procedimiento manual como sus condiciones administrativas en cada proceso de publicación de cada edición. Por lo tanto, el análisis de la existencia de posibles variantes entre los ejemplares de una misma edición servirá de guía para el estudio de las diferentes técnicas de impresión musical del periodo estudiado, y, por ende, de las diferentes emisiones y estados. Por último, cada noticia bibliográfica del repertorio seguirá una estructuración definida por los criterios de elaboración de tipobibliografías de referencia, a pesar de que no abarquen aspectos musicales, e incorporará un estudio analítico-técnico musical de la impresión musical realizada en cada edición por cada impresor o compañía de impresores. Estos aspectos se desarrollarán con más detalle en el apartado *Presentación y uso del catálogo*.

¹³⁶ Un impresor puede tener un periodo cronológico de actividad más longevo que otros impresores, pero aparecer posteriormente que otros impresores que hayan empezado más tarde en su vida productiva.

El repertorio presentado se ha construido sin un referente inmediato, lo que ha supeditado el desarrollo del trabajo y ha propiciado la creación de nuevos criterios adoptados en su ejecución y presentación, para describir y analizar de una manera completa por primera vez los incunables y post-incunables musicales. Ante esta circunstancia, ha sido determinante agrupar información que permanecía dispersa en catálogos colectivos, catálogos en línea y publicados en papel de colecciones individuales, así como bibliografías analíticas especializadas de centros y tórculos para ilustrar la necesidad de plantear la reconstrucción de la tradición bibliográfica de cada edición musical de una manera exhaustiva, concretamente para investigar de una manera adecuada la compleja técnica de impresión musical utilizada en cada una de ellas.

La dispersión de sus referencias bibliográficas, no depuradas a nivel musical hasta este momento, y la carencia de un repertorio tipo bibliográfico previo ha sido una dificultad, pero, como contrapartida se ha podido disponer como referencia, de la experiencia metodológica utilizada en repertorios de gran relevancia elaborados con anterioridad, como el trabajo de Mary Kay Duggan en el marco de la imprenta litúrgica musical incunable en Italia¹³⁷ u otros repertorios de gran relevancia bibliográfica como el *Catálogo de libros litúrgicos impresos, españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI*¹³⁸, de Antonio Odriozola. A pesar de que esta obra se trata de un trabajo inconcluso, pues el investigador falleció antes de su publicación y de su revisión, la música es tratada como un dato menor, que a veces es citada y tenida en cuenta y que otras veces pasa desapercibida. Este apunte, a pesar de que sea a veces incorporado o no, es siempre un trabajo a tener en cuenta en el estudio de la imprenta musical en los libros litúrgicos pues, al contrario que otros catálogos, por lo menos introduce alguna referencia que ayuda a los investigadores a localizar la mayoría de estos libros. Aun así, ha sido necesario realizar un examen físico, o digital en los casos en que no ha sido posible la consulta in situ de los ejemplares, pues sin el análisis físico de los ejemplares supervivientes no se puede analizar adecuadamente la técnica de impresión musical utilizada. En lo relativo a la localización de ejemplares, no solamente esta investigación se ha beneficiado de los avances conseguidos por el *Catálogo Colectivo del Patrimonio*

¹³⁷ Duggan, M. K. (1992) *Italian Music Incunabula: Printers and Type...Op. cit.*

¹³⁸ Odriozola, Pietas, A. (1996) *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI...Op. cit.*

*Bibliográfico Español*¹³⁹, sino que se ha visto favorecido por el incremento cuantitativo de investigaciones en el área de la incunabulística y el continuo trabajo de bibliotecas y archivos catedralicios por identificar sus fondos.

D. Estudio analítico-técnico musical de la impresión musical realizada en cada edición y definición de la técnica de impresión musical realizada en los talleres de impresión afincados en España en el periodo estudiado

Esta fase consta del análisis de los resultados obtenidos en el catálogo tipobibliográfico y el trazado de la producción editorial litúrgica musical de cada impresor, junto con los materiales utilizados, para sacar conclusiones sobre las técnicas utilizadas individualmente por los diferentes talleres afincados en España. Para ello, al igual que otros repertorios de incunables y post-incunables ibéricos, nos proponemos actualizar y complementar las noticias de los libros litúrgicos musicales del periodo estudiado mediante una ficha descriptiva musical especializada. La falta de experiencias previas y de una preparación técnica musical en la elaboración de repertorios, ha desembocado en que las fichas bibliográficas descriptivas actualmente vigentes, no se ajusten bien a las características y peculiaridades de los incunables y post-incunables musicales, derivando en un conocimiento incompleto dentro de la bibliografía analítica y descriptiva: una investigación bibliográfica sobre la historia del libro en todas sus facetas para que los hechos relatados puedan ser correctamente analizados y descritos por los especialistas¹⁴⁰. En relación a lo anterior, no es de extrañar que la mayoría de los repertorios bibliográficos y catálogos publicados hasta la fecha estén incompletos o sean provisionales, pues, además de que la ficha bibliográfica estándar no recoge apartados básicos para el estudio de la música, omiten la descripción musical de muchos ejemplares o se dan vagas descripciones de los mismos¹⁴¹. La ficha bibliográfica descriptiva utilizada en esta tesis doctoral es la propuesta por nosotros en el artículo “Una propuesta de

¹³⁹ Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Deporte (1989-1990) *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español desde la Edad Media... Op. cit.*

¹⁴⁰ Reyes Gómez, F. de los (2010) *Manual de Bibliografía... Op. cit.* 27.

¹⁴¹ Bowers, F. (2001) *Principios de la descripción bibliográfica*. Madrid: Arcos Libros, 39.

descripción y análisis de los incunables musicales”, resultado de esta tesis doctoral y publicada en la revista *Titivillus*¹⁴², en 2019.

La información incorporada en esta ficha bibliográfica descriptiva ha sido analizada mediante, al menos, un ejemplar de cada edición *in situ* o gracias a noticias recogidas de catálogos de autoridad y que podemos calificar de suficientes, además de pretender controlar bibliográficamente todos los ejemplares conservados y conocidos. Las investigaciones efectuadas en archivos y bibliotecas nacionales e internacionales, sobre todo catedralicias, y la recuperación de noticias de época o posteriores transmitidas por documentos históricos, no han fructificado en la localización de un ejemplar concreto, no conocido previamente, que resultase ser testimonio único de una nueva edición y que no estuviera ya controlada con todo detalle en los catálogos de referencia de Frederick Norton, Julián Martín Abad, Mercedes Fernández Valladares, Antonio Odriozola¹⁴³, etc.

Sin embargo, gracias al creciente e imparable desarrollo de las nuevas tecnologías aplicadas al patrimonio, se han podido realizar y publicar repertorios bibliográficos mucho más extensos y detallados, debido a la posibilidad de acceder de manera online a digitalizaciones de los mismos en alta resolución. Cabe mencionar que las innovaciones tecnológicas también han tenido una gran repercusión instrumental en el desarrollo de esta investigación, puesto que la elaboración del repertorio bibliográfico presentado, y el cuerpo analítico de esta tesis doctoral, no hubiera sido tan exhaustivo y preciso sin este factor tecnológico.

Por otra parte, abordar un estudio en profundidad dentro del campo de la tipografía musical incunable y post-incunable resulta complejo, ya que, a pesar de que en la segunda mitad del siglo XX empiezan a realizarse estudios sobre las letrerías¹⁴⁴ incunables, no todos se han planteado para el estudio de los tipos móviles musicales de este periodo. Por ello, se ha confeccionado un sistema de medidas para tipos móviles musicales utilizados

¹⁴² López Carral, A. (2019) Una nueva propuesta de descripción y análisis de los incunables musicales...*Op.cit* , 199-209.

¹⁴³ Para prevenir la aglutinación de referencias bibliográficas, remito al apartado de localización de ejemplares y Bibliografía en el que se recogen los repertorios, catálogos, bases de datos, monografías y estudios consultados para la realización de la tesis doctoral.

¹⁴⁴ Se entiende como “letrerías” la definición propuesta por Benito Rial Costas como “*la serie completa de letras y signos pertenecientes a un mismo cuerpo, ojo y diseño, “carácter” como la forma, diseño o estilo de las letras y signos de una letrería; y “tipo” como la pieza de metal con la imagen invertida y en relieve de una letra o signo*”. Rial Costas, B. (2012) El sistema Proctor-Haebler y el estudio de las letrerías en las impresiones góticas incunables... *Op. cit.* 855, nota 1 a pie de página.

en la impresión de los sistemas y en las notas musicales. Este sistema está desarrollado en el capítulo 5.1. “Sistema de análisis de la técnica de impresión musical tipográfica en el libro litúrgico”. Por último, durante la redacción de este trabajo de investigación se ha utilizado el sistema de citación de referencias bibliográficas denominado Harvard, aplicándolo exclusivamente en las notas a pie de página.

En cuanto a la estructura de la tesis, esta comienza con una introducción, donde se justifica la elección del tema, seguida de los objetivos perseguidos y la metodología empleada al realizar esta investigación. Continúa con el capítulo donde se define la terminología básica, inicio y evolución del libro litúrgico, que a su vez se divide en tres apartados. Los dos primeros tratan sobre la definición del libro litúrgico, música en la liturgia y su funcionalidad en la liturgia, además de estructura y tipología de la misma. El tercer apartado trata sobre la evolución histórica del libro litúrgico desde la Edad Media, haciendo hincapié en el estudio de la transición del libro litúrgico musical manuscrito al impreso, y la evolución de la notación musical en los libros al servicio de la liturgia. El siguiente capítulo contiene un estudio sobre la impresión musical incunable y post-incunable en los libros litúrgicos, tanto a nivel nacional como internacional. Comienza con la exposición de la imprenta musical a nivel europeo, centrada concretamente en Italia, Francia, Países Bajos, Alemania e Inglaterra, y a nivel nacional, hablando brevemente de la impresión de libros litúrgicos para diócesis españolas desde imprentas extranjeras y de los métodos de impresión musical en el libro litúrgico. También se aborda de manera superficial la imprenta musical profana en Europa y en España en cada uno de los epígrafes anteriores. En el capítulo cuatro se expone la vida y la técnica de impresión musical utilizada de los veinte impresores que utilizaron estas complejas técnicas de impresión de música en sus producciones editoriales. El capítulo cinco detalla el Repertorio tipobibliográfico y se divide en tres apartados. El primero presenta un nuevo sistema de análisis de la técnica de impresión musical tipográfica en el libro litúrgico. En los dos últimos apartados se expone la presentación y uso del *Repertorio tipobibliográfico de ediciones de libros litúrgicos musicales de diócesis españolas impresos en España desde los inicios de la imprenta hasta 1520*, así como este último.

A continuación, se muestran las conclusiones y los resultados principales de este estudio, la bibliografía consultada e instrumentos de consulta, que facilitarán las búsquedas dentro del estudio. Este apartado incluye el *Repertorio tipobibliográfico de ediciones de libros litúrgicos musicales de diócesis españolas impresos en el extranjero desde los inicios de la imprenta hasta 1520*, la *Relación de libros litúrgicos musicales por diócesis*, la *Relación de libros litúrgicos musicales por diócesis impresos en España*, la *Relación de libros litúrgicos musicales por diócesis impresos en el extranjero*, la *Relación cronológica de ediciones no conservadas que podrían llevar música impresa*, una *lista de ediciones de libros litúrgicos musicales impresos*, un *Catálogo alfabético abreviado de las ediciones descritas en el repertorio tipobibliográfico*¹⁴⁵, un *Catálogo abreviado ordenado por orden cronológico de las ediciones descritas en el repertorio tipobibliográfico*, una *Relación de bibliotecas e instituciones con ejemplares localizados*¹⁴⁶, una *Lista de ediciones de libros litúrgicos musicales por técnicas de impresión musical*, una *Relación de ediciones desaparecidas que podrían haber llevado música impresa incorporada*, junto al número adjudicado en su relación específica correspondiente y precedido de la letra “P” de “posible”, y un *Índice de abreviaturas, signos convencionales y caracteres misceláneos*, para proporcionar al lector el significado de las abreviaturas y representaciones gráficas que se han utilizado en la redacción de la tesis doctoral. Con estos instrumentos de consulta se pretende facilitar el acceso a las noticias bibliográficas y su control.

Por último, se ha incorporado una selección de Láminas a modo de muestrario de las diferentes técnicas de impresión musical descritas en este estudio.

¹⁴⁵ Se trata de un índice en el que se incorporan todas las ediciones descritas en el *Repertorio tipobibliográfico de ediciones de libros litúrgicos musicales de diócesis españolas impresos en España de los inicios de la imprenta hasta 1520* por orden alfabético con el autor, el título y el pie de imprenta abreviado, seguido de su número en el repertorio en negrita.

¹⁴⁶ La lista brinda la distribución de los ejemplares de libros litúrgicos musicales españoles que fueron impresos desde los inicios de la imprenta hasta 1520 que figuran en las diferentes instituciones tanto nacionales como internacionales a día de publicación de esta tesis doctoral. Las bibliotecas se exponen con su nombre completo y en su idioma original, agrupándose por orden alfabético de los países y ciudades o localidades donde se encuentra, al igual que se ha establecido en las tipobibliografías precedentes.

2. EL PRODUCTO EDITORIAL IMPRESO LITÚRGICO MUSICAL: DEFINICIÓN, CONSTITUCIÓN Y DIFICULTADES.

2.1. DEFINICIÓN DE LIBRO LITÚRGICO Y MUSICAL

La definición del libro litúrgico, como tal, puede esbozarse teniendo en cuenta numerosos criterios y, por tanto, en la mayoría de las ocasiones los autores no coinciden a la hora de establecer una que pueda reflejar los libros litúrgicos creados para las diversas iglesias católicas. Sin embargo, oficialmente, un libro litúrgico es aquel que sirve para celebrar u organizar el culto y rito eclesial, celebrado de forma pública (comunitaria) y presidido por los ministros eclesiásticos legítimamente ordenados¹⁴⁷. Por lo tanto, se entiende como libro litúrgico musical incunable y post-incunable todo aquel libro que sirvió para celebrar u organizar el culto eclesial de forma pública, siguiendo los cánones de la Iglesia, y que incorpora las partes musicales (o debería de llevarlas incorporadas¹⁴⁸), necesarias para la celebración del rito religioso, impresos desde los inicios de la imprenta hasta 1500, los incunables, e impresos entre 1500 y 1520, los post-incunables.

Los libros litúrgicos de este periodo, por la influencia de la aparición de la imprenta, tienen unas características propias, pues dependen del estamento eclesiástico y de las comunidades religiosas, las cuales estaban ligadas a sus costumbres y formas de vida. La figura de la Iglesia, mediante los cabildos catedralicios, aprovechó las posibilidades que la música y este nuevo invento ofrecía como medio de comunicación de masas, herramienta de propagación y uniformización del cristianismo, realizando encargos de libros litúrgicos musicales. La aparición de la imprenta supuso un cambio de audiencia, un crecimiento del mercado musical y una transformación del modelo cultural de la música renacentista, lo que permitió a la Iglesia la propagación de modelos y prácticas del cristianismo a través de la música con una mayor accesibilidad, permitiendo un cambio cristiano cultural en Occidente durante el periodo renacentista.

¹⁴⁷ Seguí Trobat, G. (2014) *Iniciación a las fuentes de la liturgia romana. Los libros litúrgicos romanos anteriores al Concilio de Trento...* Op. cit. 11.

¹⁴⁸ En algunos libros litúrgicos musicales en impresos en el periodo incunable, aparecen las partes musicales en blanco, por las dificultades técnicas que tenían los impresores a la hora de imprimir música.

Los libros litúrgicos musicales incunables y post-incunables presentan una dificultad añadida a la gran variedad que pueden presentar. Durante estos años, la producción de la música se dejó de realizar de manera exclusiva y lenta mediante la copia manuscrita, trasladándose gran parte de la transmisión musical a los talleres de imprenta. Numerosas páginas musicales de composiciones polifónicas e instrumentales, tratados teóricos, métodos y manuales destinados al aprendizaje de la práctica musical y, sobre todo, libros destinados a la liturgia de los diversos usos y ritos religiosos, se entremezclaron en el mercado musical renacentista recién estrenado¹⁴⁹. Los tratados teóricos musicales y los documentos musicales de práctica musical profana, constituyen un campo diferenciado al de los libros litúrgicos musicales¹⁵⁰. A pesar de que el campo de la musicología haya prestado atención a la tratadística musical renacentista, dado su gran interés por la organología de este periodo, en muy pocas ocasiones se ha abordado el estudio de la música litúrgica en los libros que rigen el rito eclesiástico. Ambos ámbitos están dirigidos a diferentes públicos potenciales, en mayor o menor medida, y se produce una especialización de los impresores en una técnica u otra, puesto que las técnicas utilizadas son completamente diferentes. La música teórica y profana es más habitual imprimirla mediante imposición de música exclusivamente, y no por bloques de música y texto en una misma página, como sucede en la música litúrgica. Tampoco son semejantes en cuanto a la accesibilidad, transmisión de la música contenida y la finalidad de música en ambos ámbitos.

Por otra parte, y centrando la atención en los libros litúrgicos musicales, bajo un mismo título pueden contener un repertorio muy distinto. Mientras que la estructura y contenido de los libros corales, como el *processionarium* o el *passionarium*, siempre es musical, en otros libros, como los misales, la música puede estar presente de manera eventual en mayor o menor medida o, directamente, no llevarla incorporada. También, se puede encontrar una diferencia cualitativa sustancial entre unos libros y otros, en lo que a la música se refiere, pues, en numerosas ocasiones, los títulos de los libros son confusos ante la mezcla de nombres facticios, bibliográficos o de la época. Además, en no pocas ocasiones nos encontramos con volúmenes, en los que las obras contenidas son herencia de códices medievales enunciados con títulos, que, a veces se asocian con su contenido, otras son variantes de libros anteriores o más antiguos, o no se corresponde el título

¹⁴⁹ Fenlon, I. (1995) *Music, Print and Culture in Early Sixteenth-Century Italy...* *Op. cit.* 45.

¹⁵⁰ Boorman, S. (1986) *Early Music Printing: Working for a Specialised Market...* *Op. cit.* 222-245.

facticio con su contenido. Es una realidad que el resultado de la evolución de los textos litúrgicos musicales del libro litúrgico musical, o de las posibles variantes, son complejas de abordar, puesto que muchos libros han desaparecido y no han llegado a nuestros días. Los libros litúrgicos musicales, desde sus inicios, son fundamentalmente objetos esenciales para la práctica de la liturgia y, por lo tanto, su uso es continuado y diario. Este uso cotidiano les expone a numerosos factores que ponen en peligro la conservación de los mismos, y ante la destrucción de muchos de ellos a partir de la celebración del Concilio de Trento, todavía no disponemos de grandes trabajos esclarecedores respecto a tiradas de ejemplares conservados como para poder estudiar, desde el periodo medieval y durante el siglo XVI, la evolución musical de los mismos¹⁵¹.

La producción del libro litúrgico en España¹⁵² tuvo una importancia mucho mayor que en otros países europeos, puesto que fueron de vital importancia para el mantenimiento de la actividad comercial de los talleres, al ser la principal fuente de ingresos. Las diferentes diócesis que formaban parte de la geografía española forzaban a sus parroquias, mediante una sanción, a obtener los nuevos libros, los cuales contenían, entre una edición y otra, actualizaciones y revisiones de determinadas tipologías de libros litúrgicos destinados a una diócesis o a una orden religiosa concreta. Esta situación ayudó a consolidar gran parte del arte tipográfico de grandes impresores afincados en la Península¹⁵³. Hasta la celebración del Concilio de Trento, las ediciones de los libros litúrgicos musicales españoles, al igual que los europeos, eran muy diversos, ya que cada diócesis o monasterio contaba con costumbres litúrgicas propias y, por tanto, los textos de los libros musicales resultantes de esas prácticas eran diferentes. Esta situación propició la existencia de libros litúrgicos que no son propiamente musicales, pero que, en ocasiones, sí que contienen fragmentos de música impresa, para ser utilizada en la misa, en el oficio divino, como por ejemplo los misales.

El estudio de los libros litúrgicos musicales, como indica Màrius Bernardó, no solo permite estudiar la pervivencia de tradiciones litúrgicas y/o musicales locales y

¹⁵¹ Bernardó i Tarragona, M. (2001) Impresos litúrgicos: algunas consideraciones sobre su producción y difusión ... *Op. cit.* 262-263.

¹⁵² Las primeras ediciones impresas de libros litúrgicos musicales, y concretamente de canto litúrgico, se imprimieron trece años después de la impresión del Sinodal de Aguilafuente, el primer impreso español, y solían estar impresas en vitela para facilitar su conservación, al ser uno de los libros litúrgicos más usados.

¹⁵³ Odriozola Pietas, A. (1961) Los tipógrafos alemanes y la iniciación en España de la impresión musical (1485-1504) ... *Op. cit.* 61-70.

entender hasta qué punto era vigente una práctica musical litúrgica uniforme en cada diócesis u órdenes religiosas, sino que permite realizar otro tipos de estudios como mecanismos de transmisión de canto llano, entramado polifónico litúrgico, que es el trasfondo litúrgico sobre el que trabajamos los compositores y la evolución de la imprenta musical y de sus técnicas desarrolladas en España por la necesidad de las diócesis¹⁵⁴. Por ello, resulta necesario establecer unos límites rigurosos para definir cada tipología de libro litúrgico musical con la precisión que resulte posible¹⁵⁵, puesto que no todas las tipologías de libros litúrgicos musicales se pueden agrupar en misales y rituales, por la existencia de otros libros litúrgicos musicales comunes como los *antifonarios*, los *procesionarios*, los *pasionarios* (de los que se imprimieron buen número para diócesis españolas) y los *manuales de coro*, que tienen una vital importancia en el ámbito litúrgico musical hispano.

2.2. TIPOLOGÍA DEL LIBRO LITÚRGICO MUSICAL.

Ha sido una constante en la liturgia cristiana, el uso de textos bíblicos y literarios en la celebración, acompañados de música para el realce y solemnidad a los oficios litúrgicos. Sin embargo, la definición del libro litúrgico y su funcionalidad expone en sí la complejidad que tienen estos a la hora de clasificarlos y describirlos de manera bibliográfica, pues muchos de ellos, por temas funcionales, han sido modificados en su contenido y distribuidos en otros libros litúrgicos con rúbricas diferentes a lo largo de los siglos. Por tanto, debido a la riqueza que estos entrañan, el nivel de dificultad a la hora de identificarlos y clasificarlos en grupos homogéneos se convierte en considerable. En el caso de la identificación y clasificación de los libros litúrgicos musicales su dificultad asciende aún más. No solo muchos no están identificados como tal en sus respectivas fichas catalográficas en las diferentes instituciones que los conservan, sino que presentan unas características propias y una gran variedad. En primer lugar, se encuentran casos en los que, bajo un mismo título, el libro litúrgico musical puede contener un repertorio muy distinto o no se han incorporado los pasajes musicales; en segundo lugar, es un inconveniente el hecho de que muchos de los libros litúrgicos musicales, al igual que los

¹⁵⁴ Bernardó i Tarragona, M. (2001) Impresos litúrgicos: algunas consideraciones sobre su producción y difusión ... *Op. cit.* 64.

¹⁵⁵ Fernández de la Cuesta, I. (1994) Libros de música litúrgica impresos en España antes de 1900... *Op. cit.* 63-88.

que no contienen pasajes musicales, han desaparecido o no han llegado a nuestros días. Este hecho tiene relación con la funcionalidad musical de los libros, pues los libros más usados, generalmente por el coro, han sobrevivido en peores condiciones, y por tanto el estudio de su contenido se hace más dificultoso; y, en tercer lugar, la celebración del Concilio de Trento supuso la destrucción de muchos libros antiguos musicales, debido a la reforma musical que se impuso.

Otro aspecto a tener en cuenta, es que los libros litúrgicos musicales incunables y post-incunables españoles responden a unas características propias que son resultado de la influencia de la aparición del invento de la imprenta, como son los cambios que sufrió el mercado de la música impresa, el crecimiento de la industria gracias a los encargos de las diferentes diócesis, y la utilización de la imprenta musical como medio de conversión de fieles y herramienta fundamental para la propagación del mensaje litúrgico en el Oficio Divino.

Han sido varios los intentos por parte de los especialistas por establecer, sin éxito, una clasificación concreta de los libros litúrgicos. Sin embargo, únicamente M. Huglo¹⁵⁶, tal y como recoge Gabriel Seguí Trobat, propone una clasificación concreta de los libros litúrgicos musicales. Huglo propone dividir los libros para la música litúrgica en dos grandes grupos denominados libros simples y libros compuestos. El primer grupo de libros simples está formado por cinco tipologías de libros litúrgicos simples, concretamente *Liber Antiphonarium*¹⁵⁷, *Cantatorium*¹⁵⁸, *Liber Gradualis*¹⁵⁹, *Processionale*¹⁶⁰ y *Rotulus Exultet*¹⁶¹. El grupo de los libros compuestos, en este caso, estaría compuesto por nueve tipologías de libros litúrgicos compuestos: *Gradule* sin

¹⁵⁶ Huglo, M. (1988) *Les livres de chant liturgique*. Thurnhout: Brepols, 5.

¹⁵⁷ Aparece en el siglo VIII y contiene cantos para la misa y el oficio divino, según el curso del año litúrgico. En el s. XII, son códices de gran tamaño, generalmente miniados, para ser colocados en el centro del coro.

¹⁵⁸ Es un libro para un solista; generalmente, contiene los cantos interleccionales (gradual; aleluya); a veces se le llamaba *tabulae*, por las tablillas de hueso o de marfil con que se adornaban sus cubiertas.

¹⁵⁹ Contiene los cantos propios de la misa, es decir, según la fiesta. Después del s. X contiene los cantos del ordinario de la misa.

¹⁶⁰ Aparece a finales del siglo XI, y contiene los cantos para las procesiones durante el año y de los domingos. Se caracteriza por sus reducidas dimensiones, justamente para ser transportado durante las procesiones.

¹⁶¹ Contenía el *Praeconium* del cirio pascual, cantado por el diácono, una costumbre muy antigua ya documentada a finales del s. IV. Existen diversas tradiciones del pregón pascual (franco- romana); gelasiana; ambrosiana; hispánica; y beneventana). En muchos manuscritos se atribuye a San Agustín la autoría del *Exultet*, aunque con poco fundamento.

notación musical añadido al sacramentario, lista de textos del gradual en el sacramentario, *Sacramentario- Gradual*, *Leccionario-Gradual*, donde se combina lecturas y canto, *Tropario y Secuenciarario*, *Tropario- secuenciarario y procesional*, misales con notación musical, breviario-misal con notación musical y elencos preparados para una celebración específica¹⁶². Dado que esta organización en estos dos grandes grupos no se adapta adecuadamente a las necesidades que los incunables y post-incunables demandan, al no ir siempre acompañados los textos de notación musical, se ha creído conveniente seguir en esta tesis doctoral la clasificación propuesta por Antonio Odriozola, recogida en el *Catálogo de libros litúrgicos, españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI* por Julián Martín Abad y Frances Xavier Altés i Aguiló¹⁶³. A pesar de que no se haya confeccionado esta división para el análisis de los libros litúrgicos musicales como tal, sí que quedarían bien recogidos y representados los libros litúrgicos musicales.

La propuesta se basa en la división de seis grupos de libros litúrgicos, con sus respectivas subdivisiones, representados en la siguiente tabla.

Misal.	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Misal Romanum.</i> - <i>Misal Mozárabe.</i>
Rituales.	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Ordinarium.</i> - <i>Manuale.</i>
Libros Corales.	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Processionarium.</i>
Breviario. Partes del Breviario.	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Psalterium.</i>
Libros corales. Para la misa.	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Graduale.</i> - <i>Passionarium.</i>

¹⁶² Seguí Trobat, G. (2014) *Iniciación a las fuentes de la liturgia romana. Los libros litúrgicos romanos anteriores al Concilio de Trento ... Op. cit.* 49-50.

¹⁶³ Odriozola Pietas, A. (1996) *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI... Op. cit.*

Libros Corales. Para el oficio y otras ceremonias.

- *Manuale Chori.*
- *Intonarium.*
- *Antifonario.*
- *Diurnum.*
- *Himnarios.*

Tabla 1. Clasificación de los libros litúrgicos musicales desde el punto de vista de la clasificación de Antonio Odriozola. Tabla de elaboración propia.

Siguiendo esta clasificación, el primer gran grupo de libros litúrgicos musicales en el periodo incunable y post-incunable son los misales. El misal es uno de los dos libros litúrgicos más importantes para la celebración de la misa y el oficio divino, incluyendo oraciones, cantos, lecturas y los ordines correspondientes a todos los días del año, convirtiéndose en el libro litúrgico musical por excelencia. La constitución material, a pesar de estas variaciones, adoptan características comunes, teniendo una calidad notable, empleo de dos tintas, con ornamentos impresos, y en formato folio¹⁶⁴.

El misal utilizado antes de la aparición de los misales impresos, fue el *Misal plenario*, puesto que reunía los libros litúrgicos básicos para la celebración de la misa: *Sacramentario*, *Lectionarium* o *Evangeliarium*, *Antifonarium* o *Graduale* y el *Ordo*. En el siglo XIII, el *misal plenario* fue sustituido por el *Missale secundum consuetudinem curiae*, *misal* que se difundió y adoptó en toda Europa y que fue confeccionada por la Orden de los frailes Franciscanos. El primer misal impreso salió a la luz en Milán en 1474 y fue difundido por los Frailes menores en sus peregrinaciones. Los misales romanos impresos en la Península siguen el patrón estructural de este último, incluyendo el ordinario de la Misa, el santoral, el común de los santos, y las misas votivas, oraciones etc., que varían según las diócesis u órdenes a la que esté dirigido el misal¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Ferreres, J. B. (1929) *Historia del misal romano: su origen, sacramentarios, antifonarios, epistolarios, etc.*, el misal plenario, el misal de curia, su variadísimo desarrollo en la Edad Media, su unidad desde San Pío V, su brillante coronación con la fiesta de Cristo Rey, sacado todo de las más ricos archivos y públicas bibliotecas de las provincias eclesiásticas de Tarragona y Valencia. Barcelona: Eugenio Subirana, 11.

¹⁶⁵ Sartore, D., Triacca, A. M. (1987) *Nuevo diccionario de liturgia*. Madrid: Ediciones Paulinas, 50.

Al ser uno de los dos libros litúrgicos más importantes para la celebración de la misa, su uso era frecuente al contener la liturgia diaria. Por lo tanto, materialmente se empleará para su confección el papel y el pergamino, imprimiendo la parte del *Ordo*, la más utilizada, en este último material al ser más resistente¹⁶⁶. Los misales podrían llevar incorporados suplementos, imprimiéndose junto o de manera separada a este, como el *memoriale rituum*. Esta última parte complementaria describe el modo de celebrar algunas de las celebraciones de entreaño, como lo es el rito de la ceniza el miércoles después de la quincuagésima¹⁶⁷. En relación a estos complementos, solían incorporar los *oficios* particulares denominados *Missae pro defunctis* que caracterizaban las misas propias, es decir las mismas hispanas, diocesanas, monásticas e individuales. Tras la revisión de los misales manuscritos mozárabes que se conservaban, el Cardenal Cisneros en 1500 mandó imprimir el *misal* de rito mozárabe, el *Missale mixtum Mozarabicum*, cuya confección se realizó con la intención de que no se perdiera la liturgia mozárabe, tradición que llevaba años asentada en España¹⁶⁸. Una de las reformas más importantes que experimentó el *Missale romanum* fue en el Concilio de Trento en 1570, con Pío V, donde se unificó este libro litúrgico, a una misma forma el calendario eclesiástico y los textos utilizados en la misa y se eliminaron los particularismos que habían aportado las diferentes diócesis¹⁶⁹.

El segundo grupo principal de clasificación de libros litúrgicos musicales en el periodo incunable y post-incunable son los rituales, los cuales se dividen en dos grandes subgrupos: *Ordinarium* y *Manuale*. El *Ordinarium* es un libro litúrgico que recoge los ritos del sacerdote y los participantes de la ceremonia, siendo el libro de referencia para la celebración de los ritos de los sacramentos. Es una realidad que su estructura y configuración ha quedado desatendida en los estudios de los especialistas, ante la dificultad que su perfil histórico entraña como género litúrgico preciso¹⁷⁰. Este libro

¹⁶⁶Martín Abad, J. (2002) Incunables, post-incunables y libros antiguos [en línea] disponible en <www.centrocisneros.uah.es/civitas/texto4.htm> [consulta: 19 de abril de 2022].

¹⁶⁷ Martínez de Antoñana, G. (1957) *Manual de Liturgia sagrada*. Madrid: Cocusa, XL, 22.

¹⁶⁸ Fernández Collado, A., et al. (2011) *Los cantorales mozárabes de Cisneros Catedral de Toledo*. Toledo: Cabildo de la Catedral Primada, 10.

¹⁶⁹ Seguí Trobat, G. (2014) *Iniciación a las fuentes de la liturgia romana. Los libros litúrgicos romanos anteriores al Concilio de Trento ... Op. cit.* 8-68

¹⁷⁰ Sodi, M., Flores Arcas, J. J. (2004) *Rituale Romanum: editio princeps (1614)*. Vaticano: Libreria editrice vaticana, XI.

litúrgico puede encontrarse con una variedad de títulos, pues, antes del periodo medieval, fue denominado *Ordo*. Sin embargo, durante el Medioevo se le podía encontrar, aparte de con los nombres de los primeros ritos, con las siguientes rúbricas: *Manuale*, *Obsequiale*, *Agenda* o *Agendae*, *Liber agendorum*, *Pastorale*, *Ordinarium*, *Baptisterium*, *Rationale de benedicenda aqua*, *Orationalia defunctorum*, *Orationalia* u *Ordo baptizandi et alia sacramenta administrandi*.

Su configuración textual contó con numerosos cambios a lo largo de su trayectoria, concretamente en tres etapas: en primer lugar, el *Rituale* se presenta con la separación de sus dos partes litúrgicas: el *Eucológico* en los sacramentos y el *Rubrical* en los *ordines*. En su segunda etapa, ambas partes se unirán en una, a pesar de actuará en el ámbito del rito como partes bien diferenciadas; y, en su tercera y última etapa, se presentará de manera individual, y como libro autónomo, la parte presbiteral del rito, destinado exclusivamente para el sacerdote (*Rituale*) y el resto del texto del ritual se recogerá en el *pontifical*, libro de uso del obispado. Algunos rituales incluyen colecciones de oraciones a las que se añaden algunos de los ritos sacramentales. Por ello, también se le pueden identificar como Colectario de la misa, Colectario ritual, Colectario, Pontifical u Oracional. En el siglo XVI serán denominados *Sacerdotale* o *Liber sacerdotali*. Durante este siglo y hasta la celebración del Concilio de Trento, en España cada iglesia contaba con sus propios *rituales*, por lo que su contenido varía dependiendo de las tradiciones de cada diócesis o comunidad religiosa. Sin embargo, tres fueron los modelos de este libro a nivel europeo: el *Liber Sacerdotalis* editado en 1523 y confeccionado por Alberto Castellani, el *Sacerdotale* de Francesco Samarini de 1579 y el *Rituale* del cardenal Guiolio Antonio Santorio.

Los primeros *Ordinariums* impresos en España salieron, en los inicios del periodo post-incunable, contando con entre 400 y 500 páginas y presentados en formato cuarto. En la mayoría de las ocasiones incorpora notación musical y su contenido se estructura según la secuencia de los sacramentos y sacramentales en su orden clásico: Bautismo, Penitencia, Eucaristía, Extremaunción y Matrimonio. Después, le siguen las bendiciones oficiadas por el sacerdote y otras propias del obispado, dedicando una considerable parte

final a las procesiones y a el *De exorcizandis obsessis a daemonio* y la *Formula scribendi in libris habendis apud Parochos*¹⁷¹.

La segunda subdivisión de los rituales son los *Manuale*. Este es un libro litúrgico mixto, puesto que no sólo recoge material litúrgico, sino también temática catequética, disciplinar y canónico, como lo son el ritual de sacramentos, de sacramentales, calendario, *canon missae* ... Desde el punto de vista de su contenido, la mayor parte de los textos litúrgicos que conforman el *Manuale* provienen de la liturgia romana, a pesar de que puedan incorporar partes con canto y, en el caso de los confeccionados en la Península en el periodo estudiado, textos hispánicos y usos propios de la Iglesia de Toledo. El principal contenido distintivo del *Manuale* de la liturgia romana, es la celebración del matrimonio y el rito para la comunión de los enfermos. Para conseguir un mayor conocimiento de la fe y una mejor participación de los fieles en las distintas celebraciones litúrgicas, se incorporan textos en lengua vernácula en los *Manuale*.

El contenido de los *Manuale* impresos en España es eminentemente romano y no hispánico, puesto que la liturgia hispánica fue reemplazada por la romana, contando con las influencias germanas y galicanas. El primer *Manuale* impreso en España fue el *Manuale Toletanum*, impreso en Sevilla por Compañeros Alemanes en 1494, año donde la liturgia romana está completamente difundida e implantada en España. Por lo tanto, el *Manuale* nace directamente como un ritual romano, y no como ritual hispánico, en el que se pueden estudiar algunas huellas de la antigua liturgia de España y de algunos de los usos propios de la diócesis de Toledo, aunque no tan significativos como los encontrados en los vestigios mozárabes conservados en los textos litúrgicos de la Ciudad Imperial. Teniendo esto en cuenta, se puede considerar al *Manuale* como un exponente de la liturgia de su tiempo con las características propias de finales del siglo XV y, sin lugar a dudas, de tiempos pasados, puesto que se acumulan responsorios y oraciones “poco puros” de la liturgia romana, y con influencias de la liturgia hispánica.

Después de la celebración del Concilio de Trento, el *Manuale* de las ediciones españolas adoptan una nueva forma, pues dicho Concilio permitió que se pudieran incluir en forma de índice, los usos propios de las distintas regiones para la celebración de los

¹⁷¹ González-Sarasa, S. (2019) *Tipología editorial del impreso antiguo español*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 295-297.

sacramentos, dando la posibilidad a que se conservaran, y casi invariables, los ritos toledanos. En esta reforma se hizo una revisión de los sacramentos, se realizaron correcciones a los mismos, se suprimieron ritos que habían caído en desuso y se adaptó el contenido a la teología y al ritual de Trento¹⁷².

El tercer grupo de libros litúrgicos musicales en el periodo incunable y post-incunable, y uno de los más importantes, son los libros corales, donde nos encontramos los *Processionariums*. Es un libro de canto litúrgico, de uso monacal, que contiene los cantos y oraciones utilizados durante el rezo en las procesiones anteriores a la misa. Estos libros litúrgicos son voluminosos, pues contienen entre doscientas y seiscientas páginas, y su formato es menor a los utilizados en la misa, ya que han sido confeccionados para portarse en procesión. Por ello, suelen estar impresos en formato cuarto u octavo y, generalmente, están destinados a una orden concreta¹⁷³. El primer libro de canto litúrgico impreso entero con notación tipográfica en España fue el *Liber Processionarium Secundum Ordinem Fratrum Praedicatorum*, impreso por Meinardo Ungut y Estanislao Polono en 1494¹⁷⁴.

El cuarto grupo de libros litúrgicos musicales en el periodo incunable y post-incunable son las partes del breviario, ya que los breviarios como tales, salvo fusiones muy exclusivas de *Breviarios-Misales*, no suelen llevar música entre sus hojas. En este grupo destaca el *Psalterium*, el libro más antiguo, y el principal, de los que conforman la liturgia de las horas. Este libro litúrgico contiene los salmos para ser rezados, y a veces cantados, en el Oficio Divino. Los primeros salterios se confeccionaron a partir de ciento cincuenta salmos, en su gran mayoría compuestos por el rey David o en tiempo de los Macabeos. A lo largo de los años a este libro se le fueron añadiendo cantos e himnos y eliminando algunos primitivos. Estas modificaciones dieron lugar a diferentes versiones de este libro litúrgico, de los cuales San Jerónimo revisó dos, en el año 383, para confeccionar los *Psalteriums* de Iglesia latina: el *Psalterium romanum* y el *Psalterium gallicanum*¹⁷⁵. Esta versión fue utilizada hasta el siglo XI, aunque se siga utilizando en

¹⁷² Bernardó i Tarragona, M. (2000) Un incunable litúrgico poco conocido. El Ritual-Misal leonés de 1494. *Pliegos de bibliofilia*, 12, 15-30.

¹⁷³ Sadie, S. (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: Grove, 2ª edición. Disponible en línea en *Grove Music Online*.

¹⁷⁴ Odriozola Pietas, A. (1996) *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI...* Op. cit. n.639.

¹⁷⁵ González-Sarasa, S. (2019) *Tipología editorial del impreso antiguo español ...* Op. cit. 293-294.

San Pedro del Vaticano en fechas posteriores, confeccionándose una segunda versión gracias a las modificaciones introducidas por San Gregorio de Tours en la Galia durante el siglo XI, conociéndose esta versión como *Psalterium gallicanum*; y, posteriormente, adoptado y extendido como versión oficial tras el Concilio de Trento por Pío V. A pesar de esta variedad de versiones, esta tipología de libro litúrgico recoge características comunes como: variedad de formato, entre folio y octavo, y escritura en lengua latina¹⁷⁶. Aunque no sea una de las tipologías de libros litúrgicos musicales incunables y post-incunables más frecuentes, Arnaldo Guillén de Brocar imprime en Logroño el primer *psalterium* impreso con notación musical cuadrada romana para la diócesis de Palencia en 1512.

Siguiendo con la clasificación de Odriozola, el quinto grupo de libros litúrgicos musicales en el periodo incunable y post-incunable son los libros corales para la misa, los cuales no todos suelen llevar incorporada la música. Sin embargo, destacan en este grupo el *Graduale* y el *Pasionarium*. El *Graduale* es un libro litúrgico coral que contiene la música que ha de ser cantada por el coro durante la misa, concretamente los cantos restantes del ordinario de la misa y de los propios del año. El gradual está dividido en dos tomos: el *Graduale de Sanctis* y el *Graduale de tempore*, editándose siempre en latín y formato cuarto¹⁷⁷. La configuración de este libro litúrgico procede de la división que se produjo del antiguo antifonario en el siglo IX, efectuada por San Gregorio Magno (590-604), quedando dividido en gradual, responsorial y antifonario. No es hasta la reforma de la música en el Concilio de Trento cuando se publicó la primera edición oficial, aunque, desde el siglo X hasta 1614¹⁷⁸, se puede observar una evolución y desarrollo del proceso de transformación del canto llano en los diferentes graduales que han llegado a nuestros días¹⁷⁹. Uno de los primeros graduales impreso con notación cuadrada es el *Graduale Romanum*, impreso en Venecia por Johannes Emericus de Spira en 1499.

Por otra parte, el *Passionarium* es un libro de canto litúrgico que contiene los textos cantados que narran la pasión de Cristo, desde el punto de vista de los cuatro

¹⁷⁶ Seguí Trobat, G. (2014) *Iniciación a las fuentes de la liturgia romana. Los libros litúrgicos romanos anteriores al Concilio de Trento ... Op. cit.* 69-71.

¹⁷⁷ Herbenmann, C. G. (1907-1912) *Catholic Encyclopedia: An International Work of Reference on the Constitution, Doctrine, Discipline, and History of the Catholic Church*. Nueva York: Catholic Way Publishing, 20.

¹⁷⁸ Fecha de publicación del primer Gradual en Roma por la *Typographia Mediceae*.

¹⁷⁹ González-Sarasa, S. (2019) *Tipología editorial del impreso antiguo español... Op. cit.* 263.

Evangelarios, en Semana Santa¹⁸⁰. No es uno de los libros litúrgicos con más recorrido a lo largo de la historia, pues este producto editorial quedó en desuso a finales del siglo XVI, pero, sin embargo, guarda unas características formales y textuales bien definidas. El *Passionarium* suele estar en formato folio e incluyendo el *Exultet*, los Evangelarios para Maitines de Navidad y Epifanía y las lecciones del Triduo Sacro¹⁸¹.

El sexto, y último, grupo de libros litúrgicos musicales en el periodo incunable y post-incunable son los libros corales para el oficio y otras ceremonias. Este grupo de libros litúrgicos musicales es el más extenso, dada la importancia que tiene la música en la celebración del Oficio, y reflejan la necesidad de confeccionar libros litúrgicos musicales específicos que sirvan como guía para la celebración del rito musical. Este grupo se subdivide en cinco subgrupos de libros musicales: los *Manuale Chori*, *Intonarum*, *Antifonario*, *Diurnum* e *Himnario*.

El *Manuale Chori* es un libro de canto litúrgico que incluye el orden, las indicaciones de los cantos después de las lecturas y los tonos de los mismos. También denominado como *Directorium chori*, está configurado como suplemento al libro litúrgico del antifonario, ya que no deja de ser un manual que incluye una pauta para cantar la música de los cantos¹⁸². De gran volumen en cuanto a número de páginas, entre 200 y 600, su formato varía entre cuarto y octavo, a pesar de que se conserven alguno de duodécimo formato. Este formato reducido se debe a su funcionalidad práctica, puesto que es un libro de apoyo para cantar en latín, donde aparece la música notada. En España es común su configuración en el siglo XVI, aunque no son muy numerosos, ya que están destinados al uso específico de diferentes órdenes religiosas con un escolar en algunas ocasiones¹⁸³. El único *Manuale chori* impreso en España fue impreso en Salamanca por Juan de Porras en 1506.

¹⁸⁰ *Ibid*, 287.

¹⁸¹ Docampo Capilla, J. (1999) Los Mendoza y la miniatura: fragmentos de un pasionario en la Biblioteca Lázaro Galdiano. *Goya*, 269, 103-111.

¹⁸² Sadie, S. (2002) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians...* *Op. cit.*; González-Sarasa, S. (2019) *Tipología editorial del impreso antiguo español...* *Op. cit.* 257- 258.

¹⁸³ Fernández de la Cuesta, I. (1996) Libros de música impresos en España antes de 1900 (II). Siglos XV y XVI. *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, n. 3, 10-30.

El *Intonarium* es un libro litúrgico que recoge las ocho principales fórmulas con las que se debían cantar los salmos, facilitando, mediante las indicaciones de los sacerdotes y obispos, que los feligreses se aprendieran de memoria el contenido de la liturgia. El único *Intonarium* impreso en España es el *Intonarium Toletanum*, impreso por Arnaldo Guillen de Brocar en Alcalá de Henares en 1515. En estos libros litúrgicos se incorporaba un texto abstracto que describía, con la música, cada modo, comenzando con *sic incipitur* el inicio del salmo e incorporando la cadencia *sic mediatur*, para indicar la separación de las dos partes del salmo¹⁸⁴.

El libro de canto litúrgico que contiene las antífonas y otros cantos de todos los días del año para ser cantadas durante el oficio divino por el coro, es el Antifonario (también denominado *Antiphonarium*). A pesar de que su nombre designe a un tipo de repertorio cantado mediante un tipo de canto, el Antifonario incluye otros cantos como los himnos, responsorios, salmos, versículos, etc., interpretados vocalmente de manera antifonal¹⁸⁵. A pesar de ello, este libro se denomina antifonario por ser las antífonas los cantos que conforman gran parte del contenido de este libro¹⁸⁶. El origen de este libro litúrgico, al igual que sucede con el gradual, parte de la revisión y compilación de textos y cantos de la liturgia realizada por San Gregorio Magno (590-604), y que se crearon para que suplieran la carencia musical que tenían los misales y breviarios primitivos, que eran los dos libros litúrgicos de referencia para la celebración del rito, y que no llevaban incorporada la música que tenía que ser interpretada en el oficio. Se imprime siempre en latín, en formatos mayores, aunque muchas de las diócesis en España prefirieron confeccionar esta tipología de libro litúrgico de manera manuscrita¹⁸⁷. Durante toda la Edad Media y hasta el Concilio de Trento, el contenido del Antifonario, así como las piezas musicales, fueron modificándose y adaptándose a medida a las necesidades de las diferentes liturgias, quedándose dividido en el siglo IX, en gradual, responsorial y antifonario. Los primeros antifonarios impresos en el marco europeo fueron el *Antifonario de Augsburgo* (1495) y el *Antifonario de Würzburg* (1496-1499)¹⁸⁸, con

¹⁸⁴ Asensio Palacios, J.C, Burgos Bordonau, E., Carpallo Bautista, A. (2011) Los Post-incunables de Cisneros en la época de Antonio de Cabezón. *Revista de Musicología*, vol. 34, n. 2, 157-183.

¹⁸⁵ Esta forma de interpretación se basaba en cantar alternativamente por las dos agrupaciones de coro litúrgico el mismo texto litúrgico cantado en el oficio.

¹⁸⁶ Herbenmann, C. G. (1907-1912) *Catholic Encyclopedia: An International Work of Reference on the Constitution, Doctrine, Discipline, and History of the Catholic Church...* Op. cit. 20.

¹⁸⁷ Seguí Trobat, G. (2014) *Iniciación a las fuentes de la liturgia romana. Los libros litúrgicos romanos anteriores al Concilio de Trento ...* Op. cit. 72-73.

¹⁸⁸ Sadie, S. (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians...* Op. cit.

notación gótica germana e impreso por impresores alemanes. El primero *Antiphonarium* impreso en España mediante notación musical cuadrada romana es el *Responsoria officii defunctorum. Antiphonarium*, impreso por Juan Luschner en 1500.

El *Diurnum* es un libro litúrgico que recoge las horas diurnas para rezar el oficio divino, excepto los maitines, conteniendo parte del breviario. Por lo tanto, el *diurnum* no deja de ser una parte separada de un libro mayor, dispuesta de esta manera para la comodidad del clero. Este libro litúrgico, a pesar de que no fuera muy demandado hasta el siglo XVII, suele imprimirse en lengua latina y en pequeños formatos., a veces incorporando sus instrucciones en castellano. Durante la etapa incunable ninguna diócesis demanda la impresión de ningún *Diurnum*. No es hasta 1519 cuando la diócesis de Toledo encarga al impresor Arnaldo Guillén de Brocar el primer *Diurnum* impreso en España, el *Diurnum Dominicale Toletanum*, pidiéndole la impresión de otro un año después¹⁸⁹.

Por último, el *Hymnarium* es un libro litúrgico que recoge una colección de himnos, cuya música permite mejor el rito de la adoración, al permitir a los fieles recitar y cantar los himnos favoritos de los feligreses y participar activamente en la liturgia y adoración de su iglesia. El himnario se puede considerar un libro complementario al misal, pues tiene su origen en este. Cuando la música de adoración comenzó a expandirse a lo largo de la Edad Media, los cantos gregorianos musicalizaron la liturgia católica, así como otros textos de la Biblia cristiana, para la progresiva alfabetización de los feligreses y el culto congregacional. El primer, y único, himnario impreso en España, fue el *Hymnorum intonationes*, impreso en Montserrat por Juan Luschner en 1500, incluyendo el nombre de la melodía, ya que muchos himnos se cantan con la misma melodía o con más de una melodía¹⁹⁰.

¹⁸⁹ González-Sarasa, S. (2019) *Tipología editorial del impreso antiguo español*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 259.

¹⁹⁰ Seguí Trobat, G. (2014) *Iniciación a las fuentes de la liturgia romana. Los libros litúrgicos romanos anteriores al Concilio de Trento*. Barcelona: Cuadernos Phase 222, 74-75.

2.3. LA EVOLUCIÓN DEL LIBRO LITÚRGICO. DESDE LA EDAD MEDIA HASTA 1520.

La mejor fuente para estudiar cualquier aspecto de la liturgia cristiana se encuentra en sus libros¹⁹¹. El conocimiento de estos no solo ayuda a valorar los textos que rigen el rito cristiano, sino que también nos ayudan a conocer mejor la época en la que fueron confeccionados y su contexto religioso¹⁹². En el caso de los libros litúrgicos incunables y post-incunables, el análisis y valoración de sus textos permiten valorar las necesidades de la vida espiritual de los creyentes de la época y comprender mejor su modo de celebración, estilo y opciones teológicas. La liturgia del siglo XV tiene un gran peso reglamentario¹⁹³, cuyas bases para la celebración de la fe se fueron confeccionando durante la Edad Media, y que nos permiten estudiar la unidad interna de la tradición, la transformación o pérdida de los textos utilizados, y los lugares donde se ha celebrado la liturgia.

La identificación de formas y órdenes litúrgicas entre los siglos X y XV se convierte en un ejercicio primordial para el estudio de los libros litúrgicos musicales del periodo estudiado, dados los cambios litúrgicos instituidos en la mayoría de las Iglesias occidentales medievales a lo largo de su trayectoria y el gran alcance que tuvieron¹⁹⁴. Es una realidad que, al igual que los grandes edificios eclesiásticos en los que se celebraba la liturgia permanecen, pero alterados o reordenados, los fundamentos estéticos, espirituales y teológicos del texto y la música de la liturgia han cambiado a lo largo de cinco siglos, así como el marco social que sustentaba a estas comunidades¹⁹⁵. En cualquier cultura de larga ascendencia, la reverencia y el culto a Dios (o dioses) se convierte en parte central del rito, a través de la alabanza y la oración a Dios a diario, en momentos regulares a lo largo del día, y su forma de ejecución se convirtió en una preocupación de los grupos de devotos cristianos. La codificación del culto derivó en una regularización de la alabanza a Dios, al ser una de las actividades humanas más importantes en la Edad

¹⁹¹ Sheppard, L. C. (1962) *The Liturgical Books*. Londres: Burns & Oates, 108.

¹⁹² Fernández Catón, J. M. (1993) El libro litúrgico hasta el Concilio de Trento. En: *Historia ilustrada del libro español: Los manuscritos*. Ed. por Escolar, H. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 401.

¹⁹³ Ivorra Robla, A. (2007) *Compendio de liturgia fundamental: lex credendi, lex orandi*. Valencia: Edicep, 23-32.

¹⁹⁴ Harper, J. (1991) *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, 58.

¹⁹⁵ *Ibid*, 3.

Media, que merecía lo mejor de su energía, esfuerzo artístico musical y riqueza. El rico patrimonio de la iglesia medieval, a través de sus tesoros medievales, así lo refleja.

Aunque el culto a Dios sigue siendo fundamental para los cristianos hoy en día, su estilo, espiritualidad y objetos artísticos son bastante diferentes. Dentro de la Iglesia actual existe un vivo interés por la liturgia y, en especial, por la pastoral litúrgica, es decir, todo aquello que ayuda a vivir lo que la celebración litúrgica es y lo que ello implica para la comunidad cristiana en su conjunto y para la vida de cada cristiano en particular. Sin embargo, si se consultan los escritos litúrgicos musicales actuales, incluso los de tipo histórico, se cae en la cuenta de que la mayoría de los libros y la música se extiende desde el siglo X hasta el XVIII. La liturgia medieval no sólo era muy distinguida y elegante, sino que a menudo era la principal actividad de la comunidad social, que estaba dominada por el culto diario. Muchos de los objetos de la liturgia medieval que se conservan, se valoran hoy por su valor artístico: las iglesias, las esculturas y las tallas, las copas, los ornamentos y vestimentas, junto con los textos y la música, que quedaron plasmados en los manuscritos que se conservan. Las pautas del culto cristiano codificadas en Occidente en los siglos IX y X fueron evidentes en la liturgia de la Iglesia Católica Romana hasta el Concilio Vaticano (1962-1965)¹⁹⁶. Antes de la década de 1960, las formas de culto utilizadas en la Iglesia Católica Romana eran en su mayoría las aprobadas en el siglo XVI, en el llamado rito tridentino¹⁹⁷, sin olvidar que este rito estaba estrechamente relacionado con el ordenamiento medieval de la liturgia, mucho más estricto que los ritos modernos reordenados.

Los libros siempre han sido un bien preciado del cristianismo, convirtiéndose en una fuente de autoridad y de culto, en muchas ocasiones escritos como obras de arte en materiales resistentes como el pergamino para que pudiesen perdurar el máximo tiempo posible¹⁹⁸. La confección de libros litúrgicos no era muy habitual antes del siglo XII, pues el *armarium*, o armario de los libros, era a menudo de modesto tamaño. Cada libro debía

¹⁹⁶ Calahorra Martínez, P. (2004) Liturgia y Música: una historia cuatro veces quebrada. El Concilio Vaticano II ... *Op. cit.* 129-151.

¹⁹⁷ Harper, J. (1991) *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century. A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians...* *Op. cit.* 3.

¹⁹⁸ Harper, J. (1991) *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century. A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians...* *Op. cit.* 58. Cuando los misioneros llegaron en el primer milenio, se les identificó con frecuencia con un libro en la mano, casi siempre los evangelios, así como con una cruz. El estudio de los primeros libros litúrgico medievales revelan los valiosos que eran como los evangelios celtas del siglo VII y VIII.

copiarse a mano a partir de uno o varios ejemplares, y a menudo un libro litúrgico se adaptaba individualmente a las necesidades actuales de una iglesia concreta, teniendo en cuenta los detalles locales del calendario o la práctica local¹⁹⁹. A este respecto, los libros litúrgicos se caracterizaron, hasta la unificación de los mismos con la celebración del Concilio de Trento, por su gran diversidad estructural. Cada diócesis u orden tenía la posibilidad de adaptarlo a sus tradiciones litúrgicas y a sus necesidades, optando la mayoría por introducir en sus misales el oficio propio de los santos locales. Es decir, aunque la estructura general era común para todos los misales y breviarios, son muy distintos en cuanto a la estructura y contenido particulares de cada uno.

Cabe resaltar también, que la estructura, tamaño y forma del libro litúrgico musical tiene una gran relación con la arquitectura medieval. La necesidad de captar más luz es evidente en el desarrollo de la arquitectura gótica: las ventanas se hacen más grandes, las tracerías más delicadas, a veces estiradas hasta los límites estructurales. El coro solía estar situado cerca o en el crucero, donde la luz llegaba desde las cuatro direcciones. Aun así, la comunidad seguía estando a cierta distancia de la fuente de luz natural y, además, una parte importante del oficio se desarrollaba en momentos de poca luz o de oscuridad (vísperas al anochecer, completas al acostarse, maitines y laudes antes del amanecer). Los solistas más importantes se colocaban en el centro del coro, donde sus libros podían iluminarse fácilmente, especialmente en los atriles. De hecho, la colocación de atriles en el escalón del coro, en el centro del coro y en la pantalla del coro identifica el uso de los libros en estas posiciones, además de reconocer la importancia ceremonial de estos lugares en el coro²⁰⁰. A pesar de ello, a lo largo de la Edad Media y antes de la aparición de los talleres comerciales dedicados a la copia en masa de textos en el siglo XV, la mayoría de los miembros del coro cantaban sus partes del oficio y de la misa de memoria y sin texto musical de referencia delante, pues solo los miembros de la comunidad que necesitaban libros litúrgicos lo tenían. Estos libros, antes del siglo XIII únicamente contenían las partes de la liturgia que correspondían a un solo oficiante en un servicio: en la misa cantada el texto podía repartirse entre el contenido de hasta seis u

¹⁹⁹ Denis-Boulet, N. M. (1960) *The Christian Calendar*. Londres: Burns & Oates, 112.

²⁰⁰ Harper, J. (1991) *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century. A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians...* Op. cit. 58.

ocho libros interdependientes²⁰¹. Los libros litúrgicos musicales medievales se pueden dividir en tres grandes grupos:

- Libros de información e instrucción.
- Libros de uso en el oficio
- Libros de uso en la misa.

Cabe señalar que hay algunos libros de transición que no siguen esta clasificación básica, y que pueden llevar incorporadas incoherencias que deben ser analizadas y tratadas de manera individual. Un ejemplo de ello pueden ser los títulos que identifican cada uno, pues pueden resultar ambiguos. En la Baja Edad Media, la tendencia a la recitación sacerdotal del oficio y la misa, aumentó la necesidad de libros combinados (breviario y misal) que incluían todo el texto, pero a menudo sin notación musical. Además, estos libros posteriores también incluían muchas de las rúbricas que antes se limitaban al original y al consuetudinario²⁰².

En cuanto a los libros de información e instrucción, aunque no son principalmente una fuente litúrgica musical, los estatutos establecen la constitución de una fundación, especificando los miembros, la función, estatutos y la organización, así como la conducta, la disciplina y el rango. Los estatutos designaban a menudo el uso litúrgico que debía seguirse en la comunidad, e incluso algunas fiestas y costumbres locales, pero seguían siendo principalmente legales. Dentro de esta categoría de libros litúrgicos, se encuentran el Calendario, Ordinales, Consuetudinarios y Tonales, en los que se establecían la ordenación de la liturgia, que establecían el cuándo, el qué y el cómo del culto de una diócesis u orden religiosa²⁰³. De estos, únicamente el ordinal, el consuetudinario y el *Tonale* podían contener pasajes musicales, al ser el primero un libro de instrucciones exhaustivo que establece el contenido de la liturgia, indicando con precisión el texto que debe utilizarse en cada momento de un día determinado o durante una estación concreta; y el segundo, al tratarse de un libro de instrucciones que delineaba el ceremonial. Establecía quiénes decían, cantaban o hacían cada cosa y cómo debía hacerse. Este era un libro paralelo al Ordinal, ya que proporcionaba un patrón general de conducta

²⁰¹ Harper, J. (1991) *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century. A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians...* Op. cit. 59. La mayoría de los libros litúrgicos que se conservan son copias de origen que se utilizan únicamente como referencia, enseñanza o copia.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibid*, 60.

ceremonial y daba detalles de las variantes a lo largo del año. Cabe mencionar que un misal o breviario bajomedieval puede también incluir detalles significativos de la costumbre en rúbricas insertadas a lo largo del libro. En el siglo XVI las costumbres que debían seguirse en las iglesias catedralicias y colegiadas que habían adoptado el uso de la curia papal se imprimieron en el *Ceremoniale Romanum*, concretamente en 1516. Por último, de particular importancia musical es el último libro de instrucción: el Tonario o Tonale. El mismo es un compañero musical al ordinal como compendio del repertorio de canto clasificado por modo y tono. Sobre todo, demostraba la correspondencia entre antifona y salmo-tono, pero también proporcionaba el repertorio de finales melismáticos (neuma) que se añadían al último de un grupo de finales. También incluía instrucciones para su ejecución. Algunos daban indicaciones de melodías estacionales y festivas, incluyendo himnos y el Ordinario de los manuscritos anteriores. Un tonario puede encontrarse como sección individual en un antifonal u ordinal posterior. Los tonarios incluidos en los breviarios y misales daban los tonos para la recitación de las partes del sacerdote²⁰⁴.

En cuanto a los libros litúrgicos usados en el oficio, a finales del siglo XIII los libros de oficio tendían a fusionarse en tres libros independientes: breviario, antifonal y salterio de coro (o ferial). Los primeros libros medievales solían separar las partes constitutivas del oficio: en primer lugar, el *Colectario*, incluía la oración, capítulos, versículos, responsorios, preces y bendiciones; en segundo lugar, el leccionario, el cual contenía las lecciones de maitines; en tercer lugar, el *Benedicto*, en el que se incluía las bendiciones; y, en cuarto lugar, el himnario, el salterio y el *Invitatorium*. El breviario estaba destinado principalmente a ser utilizado por el sacerdote oficiante y generalmente era un libro sin notación musical, aunque los breviarios-misales sí que pueden llegar a contener pasajes musicales en sus textos litúrgicos²⁰⁵. Respecto a los antifonarios y salterios, a menudo son grandes libros destinados a ser utilizados en el coro y son las fuentes más completas con textos, música e instrucciones para la realización del oficio. El antifonal era el principal libro del coro y contenía todos los elementos propios. Incluía antifonas de salmos y cánticos, respuestas y a menudo himnos; en conjunto abarcaba la

²⁰⁴ *Ibid*, 61.

²⁰⁵ Bäumer, S. (1905) *Historie du bréviaire*. Biron: Réginald, 30; Salmon, P. (1959) *L' Office divin: Histoire de la formation du bréviaire*. París: Volumen 27 de Lex orandi: collection du Centre de Pastorale Liturgique, 41.

mayor parte del repertorio coral del canto de oficio. Los antifonales posteriores eran aún más completos, con invitaciones e incluso salterios. El libro se dividía normalmente en los propios del tiempo y de la estación, con una sección intermedia de textos comunes utilizados para las fiestas que compartían el mismo repertorio básico de elementos propios. El salterio del coro complementaba el antifonal, y contenía los elementos feriales (invariables) del oficio. En él se encontraban, además de los salmos, los textos feriales y la música de las invitaciones, las antífonas, los cánticos, los capítulos y los responsorios cortos.

Por último, desde el punto de vista de los libros litúrgicos para usar en la misa, antes del siglo XIII, las partes constitutivas de la misa solían copiarse en libros separados, en los siguientes libros litúrgicos: el sacramentario (que contenía las oraciones y los prefacios), el leccionario (que incluía las epístolas y los evangelios, a veces como dos libros separados) y el *Ordo missae* (el texto invariable del sacerdote para la misa)²⁰⁶. Desde el punto de vista musical, en el coro había el *Kyriale* (los cantos del ordinario), el *Graduale* (cantos corales del propio, omitiendo en ocasiones las secciones solistas), las secciones solistas Cantatorias del propio, (notoriamente el gradual y el aleluya), el Tropario (secciones solistas adicionales interpoladas), y el Secuenciario (las secuencias cantadas después del aleluya)²⁰⁷. En el siglo XIV, la mayoría de los cantos de misa se agrupaban en dos libros: el misal y el gradual. En el misal se encontraban todos los pasajes litúrgicos propios, dichos o cantados por el sacerdote celebrante y sus asistentes, incluyendo las lecturas de la epístola y el evangelio. También, se incluía el texto del coro propiamente dicho (introito, gradual, aleluya, ofertorio y comunión). Por otra parte, los textos sacerdotales del ordinario (incluidos los prefacios) se presentaban como una sección separada, *Ordo missae*, siendo pocos los misales que contuvieron música, excepto si incorporaban las entonaciones del *Gloria in Excelsis*, el prefacio y la despedida²⁰⁸. El repertorio coral propio se compilaba en el gradual, a veces conocido como *Antiphonale Missarum*. En él se incluían todos los cantos del introito, el gradual, la aleluya, el ofertorio y la comunión, junto con el tratado para los tiempos penitenciales. Los graduales

²⁰⁶ Crighton, J. D. (1983) *A Short History of the Mass*. Londres: Catholic Truth Society, 40; Brunner, F. A. (1951) *The Mass of the Roman Rite: Its Origins and Development (Missarum Sollemnia)*. Nueva York: Benziger, 67.

²⁰⁷ Harper, J. (1991) *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century. A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians...* Op. cit. 62.

²⁰⁸ *Ibid*, 63.

posteriores también solían incluir los cantos corales del ordinario de la misa (Kyriale) - *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, despedida*- en una sección separada, comparable con el *Ordo missae* del misal. Las secuencias y los tropos no se encuentran a menudo en las copias de las fuentes antes del siglo XI. Los repertorios de secuencias y tropos reflejan las tendencias a la proliferación y a la diversidad de los mismos, especialmente típicas de los siglos XI al XIII²⁰⁹.

Por último, en las fundaciones monásticas y seculares, los cantos que se cantaban durante las procesiones solían aparecer en un libro aparte, conocido como *Processionarium*²¹⁰. A pesar de que la mayoría de los ritos especiales se recogían en los principales libros litúrgicos, podían confeccionarse *Rituale* o *Manuale*, los cuales incluían ritos ocasionales como el bautismo y el matrimonio, y el *Pontificale*, el cual incluía los servicios dirigidos por un obispo, incluidos los ritos anuales celebrados en las catedrales, ninguno de ellos significativos en la liturgia diaria de una catedral, colegiata o iglesia monástica²¹¹.

Los cambios producidos por el cambio progresivo del libro manuscrito al impreso han sido objeto de interés por parte de los estudiosos, pero, en contraposición, el paso del libro litúrgico musical manuscrito medieval al libro litúrgico musical incunable ha pasado casi desapercibido entre las investigaciones bibliográficas. La iglesia, desde el primer instante, se sumó al movimiento de la imprenta, pues no solo ayudaba a la difusión de sus propios libros litúrgicos, sino que favorecía a un ahorro de material y personal en los escritorios monásticos y eclesiásticos. A nivel práctico musical, este invento favorecía a los cantores, ya que podían tener a su alcance los libros litúrgicos de música impresos, con los que se facilitaría la partitura en las composiciones polifónicas. Al igual que se mantuvo la gran diversidad estructural de los libros litúrgicos hasta bien avanzado el siglo XVI, independientemente de la aparición del nuevo sistema de hacer libros, hubo un cambio progresivo del libro manuscrito al impreso. Esta “transición” ha sido objeto de

²⁰⁹ *Ibidem*; Plummer, J. H. (1964) *Liturgical Manuscripts for the Mass and Divine Office*. Nueva York: The Pierpont Morgan Library, 36; Hughes, A. (1995) *Medieval Manuscripts for Mass and Office: A Guide to their organization and terminology*. Toronto: University of Toronto Press, 124-159.

²¹⁰ Lawrence, C. H. (1984) *Medieval Monasticism: Forms of Religious Life in Western Europe in the Middle Ages*. Londres: Longman, 87.

²¹¹ Harper, J. (1991) *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century. A Historical Introduction and Guide for Students and Musicians... Op. cit.* 63.

interés por parte de los estudiosos, al igual que las características constructivas y técnicas del libro impreso, y la relación entre unas ediciones y otras²¹².

Aunque tomar de referencia el libro impreso para estudiar el manuscrito es una herramienta rica y recomendable, sin embargo, no ha sido utilizada (ni ha recibido la merecida atención) por parte de los especialistas. En algunas ocasiones, sin criterios filológicos y literarios, los testimonios impresos sufren un menosprecio con respecto a los manuscritos, pues se consideran de menos valor al poder transcribir la letra de molde y mucho más inteligible que la manuscrita²¹³, infravalorando el exquisito prisma que pueden ofrecer para el estudio de los manuscritos, como por ejemplo la transmisión textual de los incunables. Al igual que sucede en el siglo XV, existe un error de apreciación en cuanto a las fuentes impresas de manuscritos del siglo XVI²¹⁴, pues en el uso extendido de un impreso empaña la confección de un nuevo manuscrito, y por tanto no permite dilucidar la extensión del fenómeno, si no se han comprobado las variantes en su totalidad²¹⁵.

En el campo de la incunabulística musical, la interacción entre el libro litúrgico musical manuscrito y el libro litúrgico musical incunable ha pasado completamente desapercibido, imposibilitando entender el libro litúrgico musical incunable como directo resultado del mecanismo textual del manuscrito, tanto por sus semejanzas como por los cambios que se tuvieron que realizar en lo incunables tras las dificultades técnicas que en ocasiones planteaba el nuevo invento al intentar adaptarse al manuscrito. Generalmente, el estudio de los incunables orienta su atención a los primitivos problemas de la imprenta²¹⁶, pero poco se ha escrito sobre uno de los principales problemas que se presentó con la llegada del nuevo invento y donde la consulta de su anterior manuscrito es fundamental.

²¹² Martos Sánchez, J. L. (2011) Hacia un canon de transmisión textual del cancionero medieval: del impreso al manuscrito. En: *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*. Ed. por Martos Sánchez, J. L. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 207.

²¹³ Derolez, A. (2003) *The Palaeography of Gothic Manuscript Books: from the Twelfth to early Sixteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 20.

²¹⁴ Martos Sánchez, J. L. (2011) Hacia un canon de transmisión textual del cancionero medieval: del impreso al manuscrito... *Op. cit.* 207.

²¹⁵ *Ibid*, 208.

²¹⁶ Haebler, K. (1995) *Introducción al estudio de los incunables ... Op. cit.* 17.

Las dificultades del trabajo a partir de este tipo de fuentes de la liturgia musical hispánica, solamente se pueden salvar teniendo en cuenta una concepción interdisciplinar, en la que la Historia del Arte ha aportado muchos elementos²¹⁷. A comienzos del siglo pasado, algunos historiadores del arte comenzaron a centrar sus estudios en los motivos figurativos y en las decoraciones²¹⁸ aparecidas en los códices litúrgicos, a raíz de la publicación de las primeras ediciones de los mismos. Dada la riqueza de los resultados obtenidos en estos primeros acercamientos desde el punto de vista de la historia del arte, empezaron a surgir investigaciones interdisciplinares, en el que historiadores del arte confrontaban sus puntos de vista junto con especialistas de otras disciplinas, especialmente del área de la codicología. Esta nueva perspectiva multidisciplinar derivó, sin perder de vista la perspectiva historiográfica de la simbología y de la representación²¹⁹, en una nueva visión fundamentada en el estudio del estilo iconográfico, a partir de la comparación de las imágenes²²⁰ aparecidas en los distintos manuscritos conservados de distintas cronologías. Esta técnica de comparación “iconográfica” medieval e incunable es de gran utilidad en el campo de la musicología, pues el análisis iconográfico de la disposición de la notación musical en manuscritos litúrgicos musicales, y por supuesto de la notación musical, ha derivado en descubrir estándares que permiten reconstruir elementos no conservados²²¹ en otros manuscritos litúrgicos musicales y que formaban parte de la cultura material litúrgica, o investigar si estos estándares se han mantenido con el paso progresivo del manuscrito al impreso incunable.

Los trabajos más recientes musicológicos sobre las melodías enmarcadas en plano litúrgico del XV, se centran en las reconstrucciones en que se inscriben las obras polifónicas de los grandes maestros. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que existe una convivencia entre las fuentes litúrgicas impresas y las manuscritas de este periodo,

²¹⁷ Blasco Martínez, A. (2004) Libros litúrgicos en iglesias de la diócesis de Zaragoza (siglos XIV-XV). En: *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 25. Ed. por Baiges i Jordi, I., Varela Rodríguez, E. Barcelona: Universitat de Barcelona, 745-766.

²¹⁸ Williams, J. (1977) *Early Spanish Manuscript Illumination*. Nueva York: George Braziller Inc, 50.

²¹⁹ Mâle, E. (1986) *El Gótico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid: Encuentro, 37.

²²⁰ Walker, R. (1998) *Views of Transition. Liturgy and Illumination in Medieval Spain*. Londres: The British Library Publishing Division, 77.

²²¹ Álvarez Martínez, R. (2013) Vestigios iconográficos de la liturgia y de la música del rito viejo-hispánico en los códices del comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana. En: *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*. Ed. por Fernández de la Cuesta I, Álvarez Martínez, R., Llorens Martín, A. Madrid: SEDEM, 293-333; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. (1965) El reflejo de la liturgia mozárabe en el arte español de los siglos VII al X. *MCOM*, 43, 293-327.

pues, a pesar de la aparición del nuevo invento, se continuaron copiando manuscritos litúrgicos. A pesar de ello, el libro no dejó de considerarse un objeto de lujo, pues tanto los manuscritos como los impresos se confeccionaron con materiales de gran calidad, y resistencia, dado el uso continuado que tenían los musicales, especialmente los libros de altar.

La dependencia del libro incunable respecto al libro manuscrito es inevitable. En principio, cabe pensar que detrás de cada libro impreso debió existir un original manuscrito, a pesar de que a día de hoy muy pocos de estos hayan llegado a nuestros días. Los primeros libros litúrgicos buscaron una semejanza a su edición manuscrita. En ocasiones, para seguir las pautas de los libros manuscritos, en los incunables litúrgicos, musicales o no, las capitulares se dejaban en blanco, señaladas con la letra impresa en su tamaño de texto, para ser posteriormente dibujadas y obtener una semejanza mayor a los códices iluminados²²². No obstante, por cuestiones prácticas de tiempo y dinero, pronto se empezaron a incluir la impresión de iniciales ornamentadas mediante tacos de madera, que imitaban las capitales lujosas manuscritas que adornaban los códices iluminados²²³. También, las dificultades técnicas de la primera imprenta manual supusieron un relativo empobrecimiento de la notación musical, las cuales se imprimieron con notación mensural, notación utilizada en la polifonía de la segunda mitad del siglo XIII, siendo muy escasos los impresos con notaciones de finales del siglo XIV y comienzos del siglo XV en el *Ars Subtilior*²²⁴ y ninguno impreso con notación mensural blanca típica del siglo XV.

Por otra parte, los primeros tipógrafos que se enfrentaron con la edición de libros litúrgicos musicales, y no musicales, tuvieron que solucionar una gran cantidad de problemas. A la disposición del texto, que necesita de una gran peripecia por parte del impresor desde el punto de vista de la composición, la complejidad y la diversidad de las cajas tipográficas, la abundancia de rúbricas, de tipos de diferentes tamaños e impresión a más de una tinta, se le añaden las dificultades que conllevaba la impresión xilográfica y tipográfica musical, lo que convierte la impresión de los libros litúrgicos musicales en

²²² Un ejemplo de ello se puede observar en el *Missale mixtum Pampilonensis*, impreso cerca de 1494. De Hamel, C. (1986) *A History of Illuminated Manuscripts*. Oxford: Phaidon.

²²³ Arnaldo Guillén de Brocar emplea las iniciales ornamentadas xilográficas con motivos vegetales y con asuntos religiosos, tal y como se puede observar en el *Missale Tirasonensis*.

²²⁴ El *Ars Subtilior* es un estilo musical cultivado en el sur de Francia, así como en la Corona de Aragón a finales del siglo XIV, caracterizado por la complejidad en el ritmo y en la notación.

un verdadero desafío técnico para el impresor. Por ello, misales como el *Missale Caesaraugustanum*, impreso por Pablo Hurus en Zaragoza en 1485 presenta diferencias, en cuanto a diseño, composición y disposición de los pasajes musicales, que tuvo que plantear el impresor para poderse amoldar a sus predecesores manuscritos.

Según los estudios de Miguel Ángel Pallarés Jiménez, el día 29 de julio de 1484, el impresor estaba comprando papel con características especiales a Tomás Guercos, vecino de Tarazona, para asegurar la provisión de este soporte para su próximo proyecto: la elaboración de unos misales para la diócesis de Zaragoza. Ante la mala conservación de algunos libros litúrgicos, la jerarquía eclesiástica decidió que había que *fazer scriver de pluma*, es decir, manuscibirlos de nuevo. Sin embargo, ante esta situación, Pedro Monforte, Juan Cebrián, Lázaro Tocuat y Pedro de Épila, representantes del arzobispado, se reunieron con Pablo Hurus el 30 de julio para concertar la impresión de unos misales mixtos para la diócesis, en buen papel y de la forma, tamaño y letra que este había mostrado en dos hojas de pergamino impresas que comenzaban: *Dominica prima Adventus officium*. Se acordó, mediante acto notarial, la designación y el contenido del misal, que iba a ser cuidadosamente revisado por un equipo de religiosos de la diócesis, pero no se especificó cuánto le iba a costar al arzobispado, pues realmente fue una forma primitiva de “concesión de privilegio”. Además, la representación del cabildo se comprometía a comprarle al impresor y a hacer comprar a las iglesias y ciudades del arzobispado un ejemplar al impresor, impidiéndoles utilizar otros que no fueran los realizados en esa imprenta, de la sobredicha forma y letra. Esta práctica será habitual a partir del siglo XVI²²⁵.

Los misales y santorales de finales del siglo XIV y XV de la diócesis de Zaragoza, al igual que las demás diócesis, siguieron la costumbre y las directrices de su arzobispado. Para asegurar la máxima fidelidad a esas particularidades diocesanas, cuando los responsables de una iglesia cualquiera encomendaban la realización de uno de estos libros a un maestro de letra formada, acotaban las condiciones requeridas (tipos de letra, materiales, precio y plazo de entrega) en un documento notarial, al tiempo que proporcionaban al artífice encargado de escribirlo e iluminarlo un modelo.

²²⁵ Pallarés Jiménez, M. A. (2008) *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 92.

A continuación, se adjunta la transcripción de un fragmento del acuerdo de la impresión de unos mixtos de la diócesis de Zaragoza con Pablo Hurus:

Eadem die que nos Pedro Monffort in utriusque digne doctor vicario general en lo spiritual y temporal del arcobispado de Caragoca, mossen Johan de Teruel canonge et enfermero, maestre Lazaro Torquat et maestre Pedro d' Epila canonges de La Seu de la ciudat de Caragoca de la una par, et Paulos Orus de Constancia empremtador de libros habitant de la dita ciudat de Caragoza de la part otra, actendientes et considerantes la grant necessitat y penuria de mixtos que en las yglesias del dito arcobispado se falla por la grant carestia... [...] Primerament que vos dito Paulo Orus siays tenido y obligado de empremtar y fazer de empremta mixtos en buen paper y de la letra forma et original correcto que por nos dito señor vicario general y capitol de aquel vos será dada et de la forma de letra y talla de mixtos que vos dito Paulo Orus haveys dado empremtado em poder del [sic] de los ditos maestre Pedro Monffort vicario general et mossen Johan de Teruel, maestre Lázaro Torquat et maestre Pedro de Epila canonges sobreditos en presencia de mi, notario la presente concordia testificant en dos foxas de pargamino que comienzan: Dominica prima Adventus officium etc... [...] Et nos ditos Pedro Monffort vicario general, Johan de Teruel enfermero et maestre Pedro d' Épila canonges de dita Seu en nombre e voz del capitol de la dita Seu prometemos e nos obligamos tomar y comprar de los ditos mixtos y fazer tomar y comprar de aquellos pora la dita Seu et otras yglesias de la dita ciudat et arcobispado de Caragoca do serán necesarios etc²²⁶. Et que nos prometemos [sic] por nuestro poder ni prometer faremos ni daremos lugar que se compren ni se puedan comprar otros mixtos de empremta de otro empremtador dentro del dito arcobispado de Caragoca sino de vos, dito Paulos Orus de la sobredita forma, letra y original, etc. [Cláusulas de escatocolo y consignación de dos testigos].²²⁷

²²⁶AHPZ, Juan López del Frago, año 1484, sin foliar. 1484, agosto 30 Zaragoza. Transcripción n. 152. Pallarés Jiménez, Miguel Ángel (2008) *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV... Op. cit.* transcripción n. 152.

El acuerdo entre los representantes del arzobispado de Zaragoza con Pablo Hurus para la confección de un nuevo misal, nace de la iniciativa de los obispos de poner límite a los excesos en los textos litúrgicos y ceremonias que se producían en todos los centros litúrgicos del arzobispado. La tarea de “perfeccionamiento” se llevó a cabo por la comisión de canónigos, quienes tomaron como texto litúrgico de referencia el *Missale Caesaraugustanum* manuscrito datado en el siglo XIV, del que se conservan cuatro ejemplares a día de hoy en la Biblioteca Capitular de Zaragoza. No se trató sólo de una “expurgación” del texto, sino que, en palabras fue Miguel Ángel Pallarés Jiménez, se pretendía desterrar ritos y añadidos, fijar la aplicación ceremonial única romana, y donde se dejaba claro que su edición era para que se cultivaran los sacerdotes y amenazaba con excomuniones a quienes no hicieran un buen uso de él.

El 27 de octubre de 1485 se tiene constancia de que concluyó la impresión de un *Missale Caesaraugustanum*, empezando un periodo de inactividad del impresor, quien permaneció fuera de la capital de la Corona de Aragón hasta 1490. A partir de 1488, a cargo de su hermano Juan Hurus, se va retomando poco a poco la actividad impresora del taller de Pablo Hurus, quien sacó adelante la impresión de la edición del *Missale Oscense*²²⁸ el 1 de junio de 1488. Se ha de remarcar que no es tarea fácil la de distinguir la participación o no de Pablo Hurus en esta última, puesto que los repertorios continúan atribuyendo la edición al propio Pablo al tratarse del mismo taller, pero los últimos estudios remarcan que quien fue encargado de imprimir el misal de Zaragoza, no se encontraba en la ciudad en el periodo de publicación del *Missale Oscense*²²⁹.

Desde el punto de vista musical, el misal zaragozano incunable contiene, por la falta de materiales para la impresión de las notas, la notación musical cuadrada manuscrita en negro sobre cuatro líneas. En rojo, siete tetragramas xilográficos en plana a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se ha considerado que la impresión musical de los tetragramas se ha realizado mediante la técnica xilográfica, ante los finales derechos desajustados y ante las curvas presentadas a

²²⁸ Amiet, n.. 691; CCPB000111205-8; C 4170; Goff, M679; GFT 1629; GW M24589; Haebler, I y II, n.. 447; Huesca, VI, p. 311, vio un ejemplar en el Monasterio de San Juan de la Peña; IBE 6445; ISTC im00679000; Kurz, n.. 274; Meyer-Baer, n.. 52; Odriozola, *Libros litúrgicos*, n.. 30; Palau, IX, n.. 173038; Penney, *Books*, p.113; Sánchez, XV, n.. 14; Stillwell, M 580; USTC, n.. 344902.12; Vindel, F. *Manual*, IV, n. 60:20; Weale- Bohatta, n. 691.

²²⁹ García Craviotto, F. (1989-1990) *Catálogo General de Incunables en Bibliotecas Españolas*. Madrid: Biblioteca Nacional.

lo largo de las líneas horizontales. En el caso de que fuera impresión tipográfica metálica, estas “irregularidades” entre tetragramas y entre líneas no se podrían dar. Los pasajes musicales se concentran en el cuadernillo “y”, en la parte litúrgica de los *Prephones*.

En cambio, su misal medieval predecesor presenta, como es lógico, la notación musical cuadrada manuscrita en negro sobre, también, cuatro líneas. En rojo, ocho tetragramas manuscritos en plana a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Este cambio en la disposición del misal, de dos columnas a una, se puede deducir que se determinó por facilidad del impresor, pues es más cómodo utilizar en la impresión un bloque xilográfico de madera con los siete tetragramas xilográficos en cada página, que contar con pequeños bloques xilográficos de madera de diferentes medidas de ancho y de largo. Se trataría de un trabajo mucho más laborioso, añadido al que ya conlleva la impresión de la notación musical en el periodo incunable, que Hurus salvó mediante un único bloque xilográfico diferente en cada folio. El impresor utilizó un total de dieciséis bloques xilográficos diferentes enteros, para imprimir todo el pasaje musical del misal.

Por otra parte, no solo se presentan cambios en cuanto a la disposición de los pasajes musicales, sino también musicalmente en los mismos. Si tomamos de referencia el primer pasaje de la parte musical del *Ite missa est*, se puede ver cómo hay una modernización de la notación musical y cambios estructurales en la música. En primer lugar, en el *Missale Caesaraugustanum* manuscrito del siglo XIV no incluye la repetición con ligera variación del primer tetragrama, además de incorporar algunos adornos musicales en la música del misal zaragozano incunable, como se puede ver en las figuras 1 y 2.

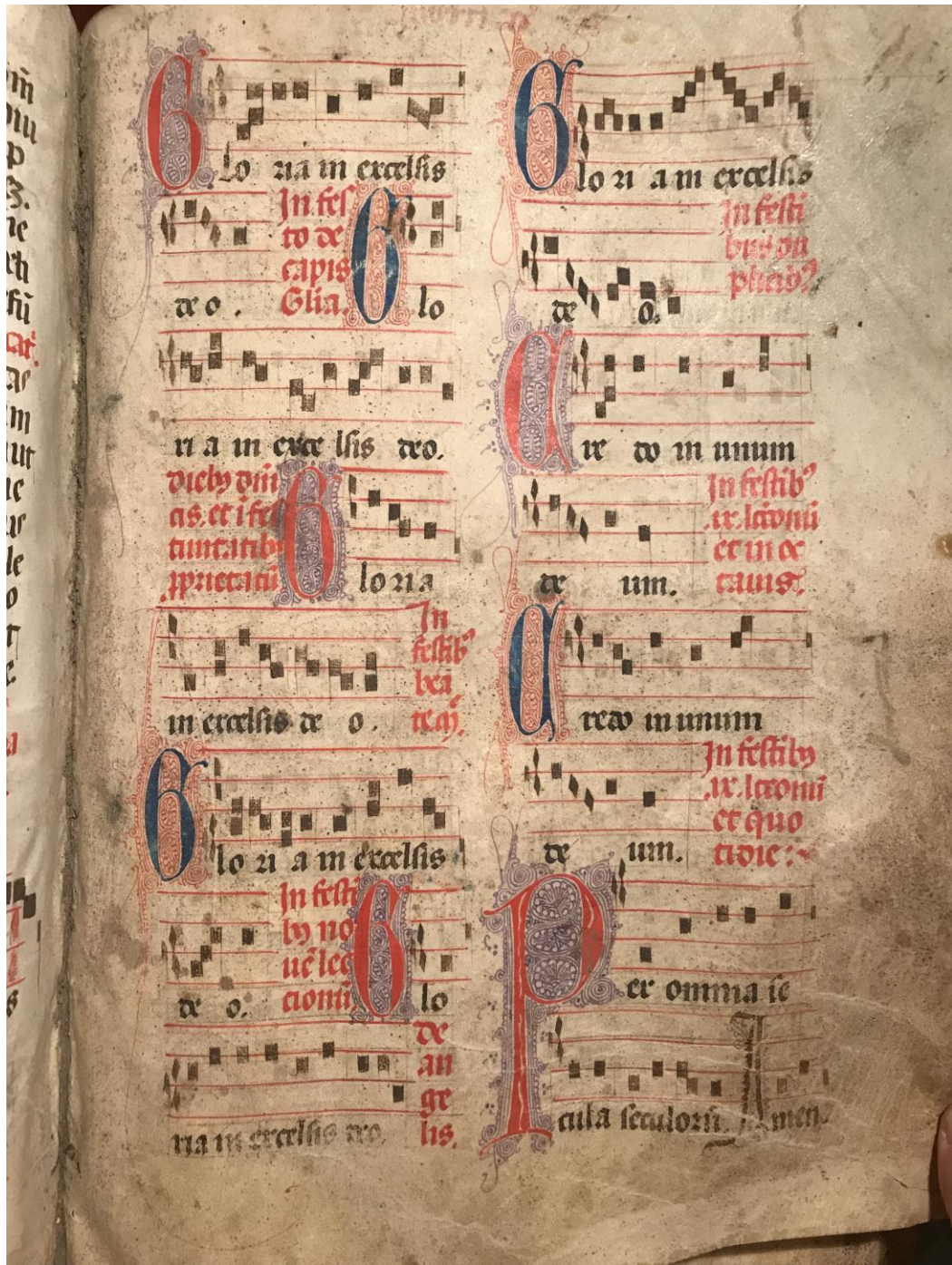


Fig. 1. Missale Caesaraugustanum [manuscrito], Zaragoza. Siglo XIV. Fotografía del ejemplar conservado en la Biblioteca Capitular de Zaragoza con signatura 25-27. Fotografía realizada con permiso del archivero de la Biblioteca Capitular.



Fig. 2. Missale Caesaraugustanum. Zaragoza: Pablo Hurus. 1485. Fotografía del ejemplar conservado en el Biblioteca Capitular de Zaragoza con signatura 16-41. Fotografía realizada con permiso del archivero de la Biblioteca Capitular.

En cuanto a la semiótica de la notación musical, es decir, de la estructura en sí de las figuras musicales, no hay grandes cambios ni variaciones notacionales entre el siglo XIV y el siglo XV. En cambio, sí que se puede señalar, como es lógico, los diferentes ductus presentados entre una notación y otra, acorde a las diferentes manos que se han encargado de ambos trabajos.

Como dato curioso, y poniendo en valor los resultados obtenidos por la comparación entre el *Missale Caesaraguustanum* manuscrito del siglo XIV y del incunable, todo parece indicar que el impresor utilizó parte de los materiales en la impresión del *Missale Oscense*, impreso en la misma ciudad y por el mismo taller en 1488, como se puede verificar en el cotejo de la impresión de los tetragramas en el fragmento musical del *Ite missa est* de ambos. Con la edición del misal de Zaragoza, en 1485, se inicia una línea editorial que va a hacer que esta diócesis sea una de las más destacadas, pues se tiene constancia de hasta seis ediciones, desde ese año hasta mediados del siglo XVI.

Se tiende a interpretar el invento de la imprenta como una herramienta que actúa a favor de la uniformización en la transmisión del repertorio litúrgico musical, pero se ha de matizar que las fuentes impresas musicales también contienen liturgias anteriores que se resisten a ser uniformizadas. Al igual que la larga tradición del uso de la lengua latina en el culto se ha visto cambiada por la lengua vernácula, antes de que se impusiese la liturgia romana, en el occidente europeo se practicaban al menos cuatro ritos con sus correspondientes cantos: en primer lugar, un canto propio franco-romano, practicado en territorio de los francos; en segundo lugar, y en la ciudad de Roma y hasta fines del siglo XII, estuvo en uso el denominado viejo canto romano; en tercer lugar, en Milán y en las diócesis dependientes de esta, el canto practicado fue el de la liturgia ambrosiana; y, en cuarto lugar, en la Península Ibérica y la Galia narbonense, la liturgia visigoda, denominado como canto hispano y por otros canto mozárabe por razones derivadas de su historia²³⁰. No obstante, a partir del siglo VIII el rito franco-romano se fue imponiendo,

²³⁰ Gómez Mutané, M. (2001) *La música medieval*. Kassel: Reichenberger, 19.

y se convirtió en el rito oficial de la Iglesia de Roma, pasándose a denominar canto gregoriano²³¹.

Los orígenes del rito hispano se remontan a la segunda mitad del siglo IV, adquiriendo su configuración definitiva en el Concilio IV de Toledo del año 633 bajo la presidencia de Isidoro de Sevilla, en cuyo rito solo había un modelo a seguir en los ritos de la Misa y los Oficios vespertino y matutino. Antes de la celebración de este Concilio se produjeron otros intentos de unificación litúrgica a nivel local dentro de la Península²³², pero no fue hasta la celebración de este Concilio cuando se consiguió el primer acuerdo unánime, propiciado por la conversión al catolicismo en el año 589 de Recaredo I, rey de los visigodos. La música de la liturgia hispánica se nos ha transmitido en una colección muy importante de manuscritos, entre ellos el Antifonario de León, cuya fecha podemos situar entre los siglos X y XII. Su estudio resulta de gran importancia en el campo de la musicología, no solo por su tradición local histórica, sino por las relaciones encontradas con los recitativos de otros ritos medievales europeos.

El viejo rito hispano fue practicado hasta el año 1080 en Castilla y León, momento en que fue oficialmente sustituido por el franco-romano²³³. Sin embargo, en Cataluña este cambio se produjo tres siglos antes debido a sus relaciones con el reino franco²³⁴. Con el nombre de este rito, también conocido como mozárabe, eran conocidos los cristianos que estaban afincados en territorio musulmán, entre los que pervivió la conciencia que regía el reino visigodo y cuya población estaba agradecida al haber conservado muchos de sus signos de identidad, entre ellos su rito litúrgico. Toledo fue una de las ciudades de la Península con una población mozárabe muy numerosa y de forma excepcional, seis parroquias y algunas iglesias mozárabes de Toledo siguieron con la práctica del rito hispano una vez que la ciudad fue conquistada de nuevo por Alfonso VI de León-Castilla en 1085. Entre 1495 y 1517, cuando el cardenal Cisneros, arzobispo de Toledo, regentaba

²³¹ Apel, W. (1958) *Gregorian Chant*. Londres: Bloomington & London Indiana University Press, 45; Asensio Palacios, J. C. (2003) *El canto gregoriano: historia, liturgia, formas*. Madrid: Alianza Música, 404.

²³² Miranda Clavo, J. (1982) El IV Concilio de Toledo. *Crónica mozárabe: boletín informativo de la Ilustre Comunidad Mozárabe de Toledo*, n.6, 10-11.

²³³ Rubio Sadia, J.P. (2006) El cambio de rito en Castilla: su *iter* historiográfico en los siglos XII y XIII. En: *Hispania sacra*, 117, 9-35.

²³⁴ Narbona Cárceles, M. (2010) Intercambios culturales entre las cortes pirenaicas: las cortes del Ars Subtilior. En: *Espacios de montaña: las relaciones transpirenaicas en la Edad Media*. Ed. por en Utrilla Utrilla, J. F., Navarro Espinach, G. Zaragoza: RESOPYR-Departamento de Historia Medieval de la Universidad de Zaragoza, 247-263.

la diócesis toledana, aún seguía vigente el rito mozárabe en algunas poblaciones de la geografía española, entre ellas en la ciudad conocida como la Ciudad Imperial. Por ello, Francisco Jiménez de Cisneros se esforzó en restaurar la tradición litúrgica mandando confeccionar, no solo una capilla dentro de la Catedral, sino dos libros: un *Missale mixtum* (Toledo, 1500)²³⁵ y un *Breviarium* (Toledo, 1502), elaborados según el rito hispano-mozárabe, con el objetivo de asegurar la supervivencia del rito hispánico, en ese momento en vía de desaparición. La preparación textual fue realizada a cargo del canónigo Alonso Ortiz, que, sin tener pruebas evidentes, tuvo en cuenta la tradición oral y utilizó fuentes manuscritas procedentes sobre todo de la parroquia de las Santas Justa y Rufina de Toledo. A finales del siglo XVIII, el cardenal Francisco de Lorenzana promovió también la celebración del rito mozárabe en la nueva capilla de la Catedral destinada para ello, lo que facilitó su celebración hasta el presente, aunque con grandes modificaciones si se compara con la celebración original de este rito.

A pesar de que los investigadores de este complejo campo litúrgico aspiren a poder reconstruir en su totalidad la liturgia medieval, su tradición ante las unificaciones de sus órdenes religiosas y diócesis, y sus funciones, es una realidad que únicamente se puede realizar de una manera parcial, ya que nos falta por comprender aun muchos de los conocimientos y pensamientos medievales, que rigieron la sociedad en ese periodo. Sin embargo, las dificultades superadas por los primeros impresores de libros litúrgicos musicales incunables, algunos de ellos realizados mediante una técnica muy laboriosa para la época, hicieron que los libros litúrgicos musicales medievales cobraran una gran importancia, no solo por servir de modelo para las nuevas ediciones aún por confeccionar en la etapa post-incunable, sino por no realizarse una sustitución inmediata de la tradición del libro manuscrito en el periodo estudiado a pesar de la vigencia del nuevo invento. Pero, la importancia cultural del manuscrito nunca llegó a desbancar las grandes ventajas económicas que suponía la introducción de la imprenta.

²³⁵ Odriozola, Pietas, A. (1996) *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI...* Op. cit. n.1; Norton, F. J. (1978) *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520...* Op. cit. n. 1027.

3. LA IMPRESIÓN MUSICAL INCUNABLE Y POST-INCUNABLE EN LOS LIBROS LITÚRGICOS.

3.1. LA IMPRENTA MUSICAL EN EUROPA.

La impresión de la notación musical planteó a los impresores del periodo incunable una dificultad que intentaron solventar a través de diferentes mecanismos, y para la que no hallaron solución con una técnica estándar hasta después de más de un siglo²³⁶. La notación musical presentaba una dificultad añadida a la impresión de textos, puesto que el material tipográfico alfabético tenía que ser combinado con materiales de impresión encargados de realizar la impresión del pautaado a cuatro o a cinco líneas horizontales continuas sobre, o entre, las notas y signos musicales complementarios (claves, pausas, signos accidentales musicales...) que debían de situarse con precisión en las diferentes alturas²³⁷. Estas dificultades resultaron abrumadoras para los primeros impresores del periodo incunable y, por tanto, el desarrollo de la imprenta musical ha evolucionado de manera irregular y al margen de los avances de la impresión de textos y de las distintas ciudades europeas donde se producían²³⁸. A esta dificultad había que añadirle los diferentes tipos de notación simple utilizados durante el siglo XV: romana, gótica, ambrosiana y bizantina²³⁹.

La elección del uso de una notación u otra variaba en función de las fronteras geográficas y políticas de cada una de las regiones europeas, aunque las incursiones de la república de Venecia en el Imperio Bizantino y el establecimiento de monasterios benedictinos, difuminaron los límites orientales del canto llano romano e incitaron a la mayoría de los impresores de música europeos a decantarse por imprimir exclusivamente el tipo de canto llano romano por una cuestión comercial²⁴⁰. Dadas estas dificultades, la impresión de música se desarrolló de manera diferente en cada una de las ciudades más importantes del contexto europeo. Por ello, en este apartado se realiza un breve recorrido

²³⁶ Kindeldey, O. (1923) Music and Music Printing in Incunabula. *Papers of the Bibliographical Soc. Of America*, Volume 26, número ½., 1-38; Gamble, W. (1923) *Music engraving and Printing*. Londres: Beaufort Books, 159.

²³⁷ Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa...* Op. cit. 269.

²³⁸ Meyer-Baer, K. (1962) *Liturgical Music Incunabula...* Op. cit. IX- XV.

²³⁹ Duggan, M. K. (1992) *Italian Music Incunabula: Printers and Type...* Op. cit. 2.

²⁴⁰ *Ibid*, 3.

por el irregular desarrollo de esta compleja técnica en seis zonas geográficas concretas: Italia, Francia, Alemania, Bélgica, Países Bajos e Inglaterra.

Como factor común a todas las regiones europeas, a pesar de que se tenga constancia de la falta de conservación y la destrucción de muchos de ellos, la cantidad y distribución de la impresión de música del siglo XV en Europa dista mucho de ser exacta²⁴¹. La música se imprimía en tres tipos de incunables: libros litúrgicos para la iglesia católica, libros de teoría musical y libros que contenían música secular para la interpretación. La mayoría de los incunables y post-incunables musicales europeos se encuentran en la primera categoría, pues el misal, es uno de los libros más impresos al contener estas las partes textuales y musicales de la misa para ser leídas y cantadas por el sacerdote, herramienta fundamental para el servicio de la Iglesia²⁴².

Con respecto a Italia, esta desempeñó un papel importante en la impresión de música antigua tanto en cantidad como en calidad de producción. Fue un centro de impresión musical incunable innovador durante todo ese siglo y dominó la producción de libros de música en el último decenio, al igual que dominó la industria editorial en su conjunto²⁴³. El primer impreso musical conocido se piensa que fue un *Graduale*²⁴⁴(IB 15154), cuyo único ejemplar completo se encuentra actualmente en la Biblioteca Británica y se conserva un fragmento de siete hojas en la Biblioteca de la Universidad de Tubinga. El libro conservado en la British Library no conserva colofón que mencione una fecha o que relacione dicha edición a un taller de imprenta concreto, pero, gracias al avance del estudio tipográfico, se ha podido relacionar su impresión con el mismo taller y época que imprimió el *Breviario de Constanza*, el cual no se imprimió más tarde de 1473. La impresión del *Graduale* fue asignada originariamente por Proctor a Alemania, concretamente a Augsburgo, ya que la única copia conocida del *Graduale* estaba encuadernada allí e incluía servicios para las fiestas de los Santos de Baviera, Laurence, Jorge y Ulrich. Sin embargo, el *Graduale* es apropiado para la diócesis más que para la ciudad de Constanza, cuyos santos incluidos son importados en toda la diócesis de Constanza, una entidad física que incluye gran parte de Suiza, así como el sur de

²⁴¹ Boorman, S., Selfridge, E., Krummel, D.W. (2001) *Printing and Publishing of Music*. *New Grove Online* [en línea] disponible en <www.oxfordmusiconline.com>.

²⁴² Duggan, M. K. (2018) Early music printing and ecclesiastic patronage... *Op. cit.* 21-45.

²⁴³ Duggan, M. K. (1992) *Italian Music Incunabula: Printers and Type...* *Op. cit.* 11.

²⁴⁴ Parte de la Misa cantada por el coro

Alemania²⁴⁵. Las marcas de agua del papel del *Graduale* prometen una evidencia más tangible de los orígenes geográficos del libro. La investigación preliminar de Mary Kay Duggan de las marcas de agua, con la ayuda del trabajo cuidadosamente documentado de Piccard²⁴⁶ sobre las marcas de agua en los libros del Archivo de Stuttgart, ofreció pruebas algo contradictorias sobre una fecha y un lugar. Si la marca de agua de la cabeza de buey del *Graduale* data su impresión a finales de la década, proporciona evidencia de una fecha posterior a la indicada anteriormente. Por otra parte, el origen del papel del sur de Alemania es claro, pero ese papel se usó en una amplia zona.

De lo que no cabe duda es que el *Graduale* está impreso utilizando tipos con notas en notación gótica mediante doble impresión y que el tipo de música no fue reutilizado en la impresión de otra edición musical²⁴⁷. Geldner, en su revisión de 1998, cuestionaba si la música del *Graduale* estaba impresa en metal o en madera, pero Duggan se inclina a pensar que la música de esta edición está impresa en metal móvil²⁴⁸. Por ello, el *Graduale* puede ser el primer libro con música impresa, y anteceder a sus competidores itálicos fechados por un año o más, pero no puede ser aun definitivamente determinada esta cuestión. Por otra parte, en 1473 Conrad Fyner imprimió el *Collectorium super Magnificat* de Gerson, donde el impresor incorpora una escala descendente de cinco notas imprimiendo una hilera descendente de cinco cuadrados negros precedidos por una letra F para indicar una clave de FA²⁴⁹.

En 1476, concretamente el 12 de octubre, Ulrich Han termina de imprimir un *Misal Romanum*, en cuyo colofón se especifica haber inventado la impresión musical. Se trata del primer libro de música impresa, pautado y con notación musical, que lleva fecha, y a diferencia del *Gradual* antes mencionado, está impreso en notación romana, es decir, con notas cuadradas en dieciséis hojas. El Misal de Han marca un antes y un después en la historia en la imprenta musical europea al ser el primer libro litúrgico que incorpora la impresión del pentagrama en una obra litúrgica, cuando lo habitual era un tetragrama²⁵⁰. Theodorus Herbipolensis, impresor afincado en Venecia, publicó la *Grammatica* de

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ Piccard, G. (1961-1987) *Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaarchiv, Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung. Baden- Württemberg*. Stuttgart: Kohlhammer, 15 vols.

²⁴⁷ Duggan, M. K. (1992) *Italian Music Incunabula: Printers and Type... Op. cit.* 13.

²⁴⁸ Geldner, F. (1998) *Inkunabelkunde, Eine Einführung in die Welt des frühesten Buchdrucks... Op. cit.* 152-158.

²⁴⁹ Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa... Op. cit.* 170.

²⁵⁰ *Ibidem*.

Franciscus Niger, en 1480, la primera impresión tipográfica conocida italiana de música mensurable, aunque sin las líneas del pautado, y la única hasta finales de siglo²⁵¹. Debido a las dificultades para la impresión de este tipo de notación, la música con notación mensural siguió imprimiéndose mediante tacos xilográficos durante todo el siglo XVI e incluso después, pues, cuando un libro sobre teoría de la música necesitaba una notación musical, se dejaba ese fragmento en blanco para su posterior incorporación de manera manuscrita. Un ejemplo de ello es el *Theoricum opus* de Gafurius, de 1480.

La mayor parte de los libros litúrgicos musicales impresos en Italia seguían el Rito Romano, establecido para la diócesis de Roma, y para usos monásticos o locales, los cuales incluyen los capítulos de las catedrales u órdenes monásticas: quince (letanías, misales, salterios, rituales) para el rito ambrosiano celebrado en Milán y algunas diócesis vecinas, y libros de uso local en Italia (Aquila, Messina), Francia (Auch, Besançon, Clermont-Ferrand, Nantes), España (Burgos, Segovia, Toledo, Valencia), Hungría (Pecs, Esztergom), e Inglaterra (Salisbury). Los incunables de música italiana se publicaron para ser utilizados por varias órdenes monásticas: Agustina, Carmelita, Franciscana, Benedictina y Dominicos²⁵². Sin embargo, los impresores del siglo XV rara vez aceptaron el reto que representaban los libros de canto llano elaborado, interpretados por el coro en la misa (el gradual) o en el oficio divino (el antifonal). También, el breviario, el libro de oraciones del sacerdote para el Oficio Divino, raramente contenía música. A pesar de ello, son otros libros litúrgicos impresos con música en Italia en el siglo XV los que incluyen colecciones de varios servicios especiales como bautismos y funerales bajo títulos como: *Agenda, liber catechumeni, Ordo ad Catechumenum Faciendum, Rituali Romanum*; libros para servicios singulares, como *Liber Baptismalis, Manuale Baptisterium*; libros para oficiantes particulares, como el *Pontificale* para uso en catedrales por un obispo; y procesionales y salterios.

La producción editorial en Italia en el último cuarto del siglo XV se concentraba en unas pocas ciudades y la impresión de música seguía el mismo patrón. La decisión de la Iglesia Católica de seleccionar un impresor autorizado para la producción centralizada de sus libros litúrgicos ayudó, indudablemente, a la adquisición de nuevos y perfeccionados materiales de impresión musical, además de contribuir al movimiento de especialización iniciado por las presiones del mercado abierto en el siglo XV. Italia fue

²⁵¹ Duggan, M. K. (1992) *Italian Music Incunabula: Printers and Type... Op. cit.* 13.

²⁵² *Ibidem*.

responsable de alrededor del 37% de todos los incunables, aproximadamente el mismo porcentaje que el 39,2% de los incunables musicales, imprimiéndose la mayoría de los incunables musicales venecianos en la última década del siglo²⁵³. Las ciudades de Venecia, Milán y Roma, estaban dominadas por cinco imprentas que eran las responsables de más de la mitad del total de los incunables musicales italianos impresos, de manera xilográfica o tipográficamente. Antonio Zarotto y Leonard Pachel imprimieron veinticinco de los treinta incunables que se emitieron en Milán, trabajando en el período de 1474 a 1500. Johann Hamman y Johann Emerich de Speier, que no entraron en el campo de la impresión musical hasta 1487, consiguieron imprimir casi la mitad de los incunables italianos con notas impresas. Sus tiendas estaban equipadas con tipos de música de varios tamaños e incluían el tipo de corte gótico único en Italia, de modo que, con sus lujosos folios y prácticos octavos, podían atender a un amplio espectro de clientes, editores y compradores. La ciudad de Roma, respecto a la producción temprana de música y literatura clásica, no destacaba como importante centro de impresión en los primeros pasos de la imprenta musical en Italia²⁵⁴.

Desde el punto de vista de la impresión de música profana, en 1490 Ottaviano de Petrucci se instala en Venecia, donde empezó a experimentar durante once años un método práctico para imprimir música, animado por Bartolomeo da Fossombrone y Francesco Spinaccino, un profesor de laúd²⁵⁵. El 14 de mayo de 1501, y después de recibir el 25 de mayo de 1498 un privilegio para imprimir música por parte del gobierno de la República de Venecia, salió de su taller de impresión *Harmonice Musices Odhecaton*, una colección de composiciones musicales de maestros flamencos²⁵⁶. Dada la relevancia y el impacto que tuvo esta obra en la sociedad del siglo XV, se reeditó en 1502 y 1504. Entre 1504 y 1508, Ottaviano de Petrucci se encargó de la impresión de una colección de obras de maestros italianos de relevante valor histórico y musical, *Frottole*²⁵⁷. Después de la impresión de esta obra, una de las más importantes de su producción, en 1508 Petrucci centró su producción en imprimir música para laúd, convirtiéndose en el primer

²⁵³ Duggan, M. K. (1992) *Italian Music Incunabula: Printers and Type...* Op. cit. 14.

²⁵⁴ Fenlon, I. (1995) *Music Print, and Culture in Early Sixteenth- Century Italy...* Op. cit. 44.

²⁵⁵ Bernstein, J. (2001) *A Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*. Oxford: Oxford University Press, 36.

²⁵⁶ Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa...* Op. cit. 171.

²⁵⁷ Boorman, S. (2006) *Ottaviano Petrucci. Catalogue Raisonné*. Oxford: Oxford University Press, 117; Smith, J. L. (2003) *Thomas East and Music Publishing in Renaissance England*. Oxford: Oxford University Press, 150.

impresor en estampar este tipo de música, publicando *Intabulatura* de Liuto de Joan Ambrosio Dalza²⁵⁸. La reconocida maestría de Ottaviano de Petrucci queda representada en las palabras de A. Hyatt King, quien describía la técnica del impresor como una combinación de notas, silencios y reclamos de un elegante diseño con un texto bien alineado y unas iniciales hermosas. Por otra parte, remarca que el registro de las notas sobre el pautado es tan perfecto como el espaciado de las partes, que habitualmente se disponía de forma independiente sobre las páginas abiertas, a la manera de un libro de coro²⁵⁹. Sin embargo, a pesar de su gran valoración en la historia de la imprenta musical italiana, se ha de remarcar que él no fue el inventor de la imprenta musical con tipos móviles, como ha quedado demostrado anteriormente, sino que fue el primer impresor que, ante su interés por las piezas musicales mensurales y tablaturas, diseñó un tipo para la notación mensurable que se ajustaba con mayor precisión, mediante un proceso de triple impresión: primero el pautado, después el texto, y finalmente las notas. Ottaviano de Petrucci imprimió, al menos, cuarenta y tres obras musicales en Venecia, antes de trasladarse a Foossombrone, su lugar de nacimiento, en 1511, donde siguió con su producción musical hasta 1520²⁶⁰.

Tras el establecimiento del taller de Petrucci en la ciudad natal de este en 1511, los principales impresores musicales italianos que continuaron con la tradición liderada por Petrucci fueron Andrea Antico de Montana y Bernadinus Vercellensis. Antico de Montana fue el primer impresor que imprimió la primera tablatura de órgano en 1517 y mediante grabados xilográficos, además de imprimir importantes colecciones de motetes para Andrea Torresano, suegro de Aldo Manuzio. En cambio, Bernardinus Vercellensis imprimió, mediante planchas de metal, el primer ejemplo conocido de impresión de notas unas encima de otras para formar acordes: los *Ricerchari, Motetti e Canzoni* de Marco Antonio Cavazzoni, publicados en Venecia en 1523. Por último, la única obra que se conoce de Petrus Sambonettus de Siena, es *Canzone, sonetti, strambotti et frottole* (1515),

²⁵⁸ Schmid, A. (1845) *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder der Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhunderte... Mit steter Rücksicht auf die vorzüglichsten Leistungen derselben, und auf die ersten Anfänge des Musiknotendruckes*. Vienna: Rohmann, 140.

²⁵⁹ King, A. H. (1964) *Four Hundred Years of Music Printing*. Londres: The British Library Publishing Division, 45.

²⁶⁰ Saroria, C. (1948) *Bibliografia delle opere musicali stampata de Ottaviano Petrucci*. Florencia: Olschki; Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa... Op. cit.* 272.

y todo parece indicar que, la parte musical fue impresa mediante planchas de metal, aunque el texto que acompaña está compuesto con tipos²⁶¹.

Centrándonos en la historia de la imprenta en Francia, la llegada y el desarrollo de la imprenta musical se produjo de manera más tardía y completamente evolucionada, al contrario que lo sucedido en Italia. El primer impresor que imprimió música mediante una sola impresión fue un impresor de París llamado Pierre Attaignant, el cual estuvo activo desde 1514 hasta aproximadamente 1552. Attaignant se formó con Pigouchet, un reconocido impresor francés especializado en la impresión de Libros de Horas de gran calidad, y cuya relevancia le permitió introducir la técnica criblé²⁶² en territorio francés. Tras su formación Pierre Attaignant estuvo asociado con Poncet le Preux, y, a partir de 1528, enfocó su producción en ediciones plenamente musicales. En cuanto a los materiales de impresión de Attaignant²⁶³, existen hipótesis de que el grabado de los punzones utilizados para la fabricación de los tres estilos de tipos musicales reconocidos en las producciones del impresor pertenecía a Pierre Haultin²⁶⁴, pero, actualmente, existen ciertas dudas sobre esta afirmación, pudiéndose encargar el propio impresor de la grabación y fundición de su propio material. La atribución del grabado de los materiales tipográficos utilizados por Pierre Attaignant a Pierre Haultin está fundamentada, dado que Haultin grabó un tipo musical de un solo golpe de prensa hacia 1525²⁶⁵. Durante su larga carrera fue grabador de un gran número de tipos, incluyendo los famosos tipos musicales de la colección de materiales de Cristóbal Plantino en Amberes y los de Nicolas du Chemin, competidor comercial principal de Attaignant. Por otra parte, existen testimonios que mantienen que Attaignant afirmaba haber grabado su tipo musical él mismo, y esto nunca fue desmentido por Pierre Haultin²⁶⁶.

²⁶¹ Chapman, C. (1964) *Andrea Antico*. Ph.D. dissertation. Harvard: Harvard University; Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa...* Op. cit. 273.

²⁶² Hertz, D. (1967) *Typography and Format in Early Music Printing with Particular Reference to Attaignant's First Publications...* Op. cit 702-706. Las áreas negras de un bloque de mandra se perforan con puntos blancos, dando a la página una tonalidad viva.

²⁶³ Hertz, D. (1969) *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music*. Berkeley: University of California Press.

²⁶⁴ Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa...* Op. cit. 274.

²⁶⁵ Vervliet, H. D. L. (2000) *Printing types of Pierre Haultin (ca. 1510-87). Part II: italic, Greek and music types...* Op. cit. 173-227.

²⁶⁶ Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa...* Op. cit. 275.

Pierre Attaignant no realizó la impresión de ningún libro litúrgico musical en el periodo estudiado, pues su primera edición musical fue *Chansons nouvelles en musique*, impresa el 4 de abril de 1527. Cuatro años después, el 18 de junio de 1531, le fue otorgado por Francisco I un privilegio de seis años, con el cual poder imprimir y vender música “en choses faictes et Tabulature des jeux de lutz, flustes et orgues”. Debido al gran número de publicaciones realizadas por el impresor, pues desde 1527 hasta 1545 se mantiene en activo, Attaignant jugó un papel destacado en la difusión de la música francesa, tanto profana como litúrgica. En 1532, se publicó su colección de veinte Misas, las cuales incluían obras de Mouton, Haurteus, Gombert, Gascoigne, Manchecourt y Sermisy. Attaignant, tomando de referencia la técnica de impresión de Petrucci, sustituyó la técnica doble (o quizá triple) de impresión por un único golpe de prensa, utilizando tipos que incorporaban tanto las notas como una porción del pauta²⁶⁷ superponiendo los materiales entre sí.

Nicolas du Chemin comenzó a hacerle la competencia a Attaignant a partir de 1549. Hasta esa fecha Attaignant fue el único impresor de música de la ciudad de París, seguido por Le Roy y Ballard en 1551²⁶⁸, el editor musical más importante de Francia después de Attaignant. Chemin, no solo imprimió libros de medicina, textos clásicos latinos, gramática, aritmética, sino que imprimió libros de música entre 1549 y 1576 con tipos musicales del grabador y fundidor Pierre Haultin. Su primer libro impreso de música fue el *Premier Livre, contenant xxviii Pseaumes de David* (1549)²⁶⁹, e imprimió alrededor de cien ediciones de libros de música²⁷⁰.

Tras la concesión de un privilegio por parte de Enrique II a Ballard y Adrian Le Roy, quien era primo de este, se convierten en los únicos impresores de “la musique de chambre, chapelle, et menus plaisirs du roi”²⁷¹, quien mantuvo este privilegio hasta 1788, tras las renovaciones periódicas de los reyes sucesivos. La primera publicación de Ballard y Adrian Le Roy, el 29 de agosto de 1551, fue *Premier Livre de Tabulature de Luth... composé par Adrian Le Roy*, publicando catorce días después *Premier Livre de Tablature*

²⁶⁷ Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa... Op. cit.* 274.

²⁶⁸ Guillo, L. (2003) *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*. Versailles: CMBV, 37.

²⁶⁹ Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa... Op. cit.* 277.

²⁷⁰ Lesure, F.; Thibault, G. (1953) *Bibliographie des éditions musicales publiées par Nicolas du Chemin*. París: Siète de musique d' autrefois, 50.

²⁷¹ Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa... Op. cit.* 275.

de Guiterre²⁷². Una de las obras con más repercusión publicada en 1582 por Le Roy y Ballard, en la colaboración de Mamert Patisson, fue el *Balet comique de la Royne*²⁷³ con texto de Baltasar de Beaujoyeulx y música de Beaulieu y Salmon²⁷⁴. Gracias al matrimonio de Robert Ballard con Lucrèce Dugé, hija de Jean Dugué, organista del rey en 1559, el impresor estableció contactos profesionales interesantes en el mundo de la Corte y de la música. Por ello, no es de extrañar que Guillaume Le Bé (1525-1598), uno de los grabadores de punzones más famosos del siglo XVI, realizara la mayoría de los tipos musicales utilizados por Robert Ballard. Robert Ballard murió en julio de 1588, sucediéndole en el taller su hijo Pierre, pues Adrian Le Roy murió en 1598 y no dejó descendencia.

Por otra parte, en la ciudad francesa de Lyon, el impresor Jacquez Moderne empezó a imprimir libros de música en 1532, tras su primera publicación conocida en 1529, con *Liber decem missarum*. En 1538, publicó *Le Parangon des Chansons*, considerado uno de los primeros ejemplos de la denominada música impresa opuesta tête-bêche (al derecho y al revés), la cual permitía a los cantantes poder leer el mismo libro a ambos lados de la mesa y poder interpretar la música de sus páginas a la vez, independientemente de su posición.

Con respecto a Alemania, Bélgica y los Países Bajos, el primer impresor alemán que tomó de referencia el invento de Ottaviano Petrucci durante la última década del siglo XV fue Erhard Öglin de Augsburgo²⁷⁵, quien realizó la grabación de sus propios tipos a imitación de los italianos, pero con una grafía menos elegante. Öglin, impresor de Basilea, marchó a Augsburgo en 1505, donde trabajó asociado, en primer lugar, con Hans Otmar y después con Jörg Nadler. En 1507, y bajo las directrices de Conrad Celtes, imprimió veintidós piezas para cuatro voces de Petrus Titonius bajo el nombre *Melopoeiae*, una de sus impresiones más representativas. No obstante, el primer impresor alemán que utilizó tipos de música similares a los de Pierre Haultin fue Christian Egenolff²⁷⁶, quien publicó

²⁷² *Ibid*, 276.

²⁷³ *Ibid*, 177.

²⁷⁴ Este ballet se había ofrecido en 1581 para celebrar el matrimonio de Margarita de Lorena, hermana de Enrique III, con el Duque de Joyeuse, y en ocasiones se ha aludido a él como el primer ballet moderno.

²⁷⁵ Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa...* *Op. cit.* 278.

²⁷⁶ McMurtrie, D. C. (1924) Types and Typefounding in Germany: the Work of Christian Egenolff and His Successors in the Development of the Luther Foundry. *The Inland Printer*, 73, 564-569; Gustavson, R. (2001) Egenolff, Christian. En: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. por Finscher, L. Kassel, Bärenreiter, cols. 98-103; Kmetz, J. (2018) The Music Books of Christian Egenolff. Bad Impressions=Good Return on investment. En: *Early music printing in German-Speaking Lands*. en

una composición de las *Odas de Horacio* en 1532. El segundo impresor de música alemán fue Peter Schöffer²⁷⁷, quien empezó a realizar la técnica de impresión musical hacia 1512 en la publicación *Tabulaturen etlicher Logbesang und Liedlein auf die Orgel und Lauten de Arnold Schlinck*²⁷⁸. Tras los buenos resultados de esta publicación, el impresor optó por comprar o fabricar un juego de tipos de música mensurable, parecidos a los utilizados por Ottaviano Petrucci y realizando impresiones más refinadas que su antecesor Öglin. Schöffer imprimió en Estrasburgo, y en colaboración con Matthias Apiarius en 1535, el *Rerum Musicarum* de Johann Frosh²⁷⁹. Este es un tratado que incluye ejemplos musicales en cuatro o seis partes de las dieciséis páginas que conforman el *Rerum Musicarum*. Lo sucesores de Öglin y Schöffer fueron los impresores Sigismund Grimm y Marcus Wirsung, los cuales, en 1520, imprimieron el *Liber Selectarum Cantiorum*, un volumen de motetes de importantes compositores como Josquin, Pierre de la Rue y el propio Senfl²⁸⁰, y editado por Ludwig Senfl. Una de las obras más populares de la cultura alemana impresa durante la primera parte del siglo XVI, impresa por Johann Schott en 1503, y con ejemplos de notación musical impresa, es la *Margatira Philosophica* de Gregorius Reisch²⁸¹. Se trata de una enciclopedia, en cuya sección de música aparece una mujer que muestra en sus manos una pieza de música en notación tanto gótica como mensurable. Otra edición musical a destacar de la historia de la imprenta alemana es la impresión en 1512 por Johann Grüninger de la *Scenica Progymnasmata de Johannes Reuchlin* (1498), la obra de teatro más antigua con música impresa. En general, los

Lindmayr-Brandl, A., Giselbrecht, E., McDonald, G. Abingdon, Oxon, Nueva York: Routledge, 135-152; Gustavson, R. (2018) *The Music Editions of Christian Egenolff. A New Catalogue and its Implications*. En: *Early music printing in German- Speaking Lands*. en Lindmayr-Brandl, A., Giselbrecht, E., McDonald, G. Abingdon, Oxon, Nueva York: Routledge, 153-195.

²⁷⁷ Lindmayr-Brandl, A. (2010) Peter Schöffer der Jüngere, das Erbe Gutenbergs und “die wahre Art des Druckens. *NiveauNischeNimbus: Die Anfänges des Musikdrucks nördlich de Alpen*. Ed. por Lodes, B. Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3. Tutzing: Hans Schneider, 283-312; Ikeda, M. (2015) The Fust and Schöffer Office and the Printing of the Two Colour Initials in the 1457 Mainz Psalter. En: *Printing Colour 1400-1700: History, Techniques, Functions and Receptions*. Ed. por: Stijnman A., Savage, E. Leiden: Brill, 65-75.

²⁷⁸ Johnson, A. F. (1941) Christian Egenolff of Frankfort [sic] and his Types. *Print: A Quarterly Journal* 2, 91-100.

²⁷⁹ Lindmayr- Brandl, A. (2018) *Polyphonic music in early german print. Changing perspective in music historiography*, en *Early Music Printing in German- Speaking Lands*. En: *Early music printing in German-Speaking Lands*. en Lindmayr-Brandl, A., Giselbrecht, E., McDonald, G. Abingdon, Oxon, Nueva York: Routledge, 245-259.

²⁸⁰ Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa... Op. cit.* 178.

²⁸¹ Iommi Echeverría, V. (2017) La imagen del mundo en la *Margarita philosophica* de Gregor Reische. *História Unisonos*, Vol. 21, n.2, 224-233.

impresores alemanes se inclinaron por la notación gótica, en ocasiones llamadas “Hufnagelschrift”, o de “clavo de herradura” por la forma de su nota suelta predominante²⁸².

La ciudad alemana con más actividad de edición musical durante el siglo XV, fue Núremberg²⁸³, donde notables colecciones de música sacra y profana se imprimieron en talleres importantes como el de Johann Petri, Johann vom Berg (Montanus) y Ulrich Neuber, y que fueron financiadas por editores y libreros como Hans Otto²⁸⁴. En la ciudad de Munich, destaca la figura del impresor Adam Berg, quien imprimió colecciones de las obras de Orlando di Lasso, y, en la ciudad de Heidelberg, quien publicó en 1558 el *Tabulaturbuch para laúd de Sebastian Ochsenkuhn*, una colección de obras adaptadas para ser interpretadas a laúd. En la ciudad de Wittenberg, y desde 1508 hasta 1525, destaca la figura del impresor Georg Tahu, uno de los primeros impresores luteranos, quien editó en 1524 el primer himnario protestante. Por último, en la ciudad de Leipzig, y a manos de Valentin Babst, se imprimió uno de los libros de música xilográfico más importantes del siglo XVI e impreso en 1545: el *Geystliche Lieder* de Martín Lutero²⁸⁵.

Desde el punto de vista de la historia de la imprenta musical en Bélgica, la impresión de música mediante la técnica xilográfica se siguió haciendo en el siglo XVI²⁸⁶. El primer impresor que utilizó tipos móviles metálicos para la impresión de música fue Cristoffel van Remunde, cuyo impresor de Amberes se dedicó principalmente a la impresión de libros litúrgicos para uso local, como el *Misal de Utrecht* de 1527 y libros

²⁸² Vervliet, H. D.L (1968) *Sixteenth Century Printing types in the Low Countries...* Op. cit. 40; Krummel, D. W. (1985) Early German Part Book type Faces. *Gutenberg Jahrbuch* 60, 80-98; Guillo, L. (2018) “Made in Germany” The Dissemination of Mensural German Music Types outside the German-Speaking Area (and vice versa), up to 1650. En: *Early music printing in German- Speaking Lands*. Ed. por Lindmayr-Brandl, A., Giselbrecht, E., McDonald, G. Abingdon, Oxon, Nueva York: Routledge, 67-83.

²⁸³ Cohen, P. (1927) *Musikdruck und- Drucker zu Nürnberg*. Nuremberg: H. Zierfuss; Butler, B. R. (1970) *Liturgical Music in Sixteenth- Century Nürnberg. A Socio-Musical Study*. Ph. D. dissertation. Champaign, University of Illinois at Urbana-Champaign; Lesting-Buermann, B. (1982) *Reformation und literarisches Leben in Nürnberg*. Ph.D. dissertation. Freiburg im Breisgau, Albert-Ludwing-Universität zu Freiburg i. Br.; Strauss, G. (1976) *Nuremberg in the Sixteenth Century. City politics and Life between Middle Ages and Modern Times*. Londres: Indiana University Press, 85.

²⁸⁴ Gustav, R. (1998) *Hans Ott, Hieronymus Formschneider and the “Novum et insigne opus musicum (Nurember, 1537-1538)*. Ph.D. dissertation. Melbourne: University of Melbourne.

²⁸⁵ McDonald, G. (2018) The Cult of Luther in Music. En: *Early music printing in German- Speaking Lands*. Ed. por Lindmayr-Brandl, A., Giselbrecht, E., McDonald, G. Abingdon, Oxon, Nueva York: Routledge, 199-224; Herl, J. (2004) *Worship wars in Early Lutheranism: Choir, Congregation and Three Centuries of Conflict*. Oxford: Oxford University Press, 140.

²⁸⁶ Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa...* Op. cit. 179.

de culto para el mercado inglés, como el *Manual* al uso de Sarum (1523) y un *Manual y Procesional* también “ad usum Sarum” (1528). El primer impresor de música de origen belga y que no se especializó en música litúrgica, fue Amberes Symon Cock, quien, en 1538, realizó una doble impresión a dos colores en *Een devoot en profitelijck boecxken*. Este impresor, ante la confianza del Emperador Carlos V, recibió por este un privilegio por seis años para la impresión, con notación musical, de la traducción al holandés de los *Salmos* por Willem van Zuylen van Neyevelt. Por otra parte, Tielman Susato, compositor, instrumentista y editor de música, se instaló en la ciudad de Amberes en 1529, quien imprimió por primera vez con tipos móviles musicales en esta ciudad. Trece años después, Susato se asocia como editor musical con el librero Heinrich ter Bruggen y con el impresor Willem van Vissenaecken. Tras la disolución de la sociedad, Susato desde 1543 a 1561 imprimió en solitario gran cantidad de música, tanto sacra como profana²⁸⁷. El principal taller rival de Tielman Susato y de su sociedad fue Pierre Phalèse, natural de Lovaina y quien, por su alta calidad de impresión, obtuvo permiso en 1551 para establecer un taller de imprenta dedicado a la música. Un año después, Phalèse publicó una colección de canciones de Jehan de Lattre en cuatro partes y durante su producción editorial imprimió un gran número de música instrumental, lo que le forjó una reputación como impresor musical en toda Europa. Pierre Phalèse falleció en 1573 y su taller fue continuado por sus hijos Corneille y Pierre II²⁸⁸.

Uno de los impresores más célebres de la ciudad de Amberes es Cristóbal Plantino²⁸⁹, quien se especializó en la impresión de libros litúrgicos. Plantino no se dedicó especialmente a la impresión de la música, pues Pierre Phalèse era el impresor especialista en esta técnica, pero imprimió *Octo Missae de Georges* de la Hèle. Al no realizar un gran número de obras musicales impresas y al no obtener muchos beneficios por ello, Plantino delegó los gastos a los compositores, como alternativa contra la pérdida económica que le conllevaba. Se le destaca en la historia de la imprenta musical de Amberes no por su cantidad, sino por la calidad de sus producciones musicales, pues se apropió de gran cantidad de materiales de impresión para la impresión del *Antifonario*

²⁸⁷ Forney, K. (1978) *Tielman Susato, Sixteenth- Century Music Printer: an Archival and Typographical Investigation*. PhD dissertation. Kentucky: University of Kentucky.

²⁸⁸ Goovaerts, A. (1880) *Histoire et Bibliographie de la typographie musicale dans les Pays- Bas*. Antwerp: F. Hayer, 96.

²⁸⁹ Stellfeld, J.A (1949) *Bibliographic des éditions musicales plantiniennes*. Brussels: Palais des academies, 34.

Real para Felipe II. Los tipos musicales que utilizó en sus ediciones musicales fueron obra del grabador de punzones Hendrik van den Keere.

Aparte de las ciudades de Amberes y Lovaina, en la ciudad de Gante también se llevaron a cabo impresiones de música. En 1565, el taller de Gislain Manilius, hijo del famoso impresor de Gante Corneille Manilius, realizó la publicación de *Psaumes* de Clément Marot²⁹⁰. En Bélgica, y durante el siglo XVI, no se realizaron ediciones completas de obras musicales, ni xilográficamente ni tipográficamente. Sin embargo, existen impresos de grabadores de origen belga que incorporan texto musical, como el grabado por Jan Sadeler al estilo de Martin de Vos, publicado en Amberes en 1584, el cual se convirtió en la primera composición musical conocida impresa mediante un grabado²⁹¹.

En Inglaterra, las primeras obras de música y texto que se imprimieron con un solo golpe de prensa es *A New Interlude and a Mery of the Nature of the iiii Elements*, impreso en la ciudad de Londres por John Rastell²⁹², posiblemente publicado en torno a 1525. Cinco años después, se imprimió en la misma ciudad *In this boke ar coteynd xxx songes*, y cuya hoja del título de la parte central del libro de música se encontró en la encuadernación de un libro de la Abadía de Westminster, además de encontrarse una hoja con el recto en blanco y un colofón en el verso. El tipo y estilo de la música en que está impresa, parece que se copió del utilizado por el impresor de Augsburgo Erhard Öglin, pero no se ha encontrado en ninguna otra obra y el impresor sigue sin ser identificado²⁹³. Veinticinco años después, Richard Grafton imprimió *The Booke of Common praier noted*, obra que incorporaba unos sencillos pasajes musicales compuestos por John Merbeche y confeccionada para ofrecer un canto para las nuevas misas protestantes, de un carácter con menos adornos vocales que el estilo del canto llano, y que se utilizaba en los ritos latinos de Sarum²⁹⁴. Por otra parte, hacia 1560, John Daye imprimió la primera edición de los *Salmos*, en las composiciones de Sternhold y Hopkins y, en 1575, los impresores

²⁹⁰ Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa... Op. cit.* 279.

²⁹¹ *Ibid*, 280.

²⁹² Hyatt King, A. (1971) The Significance of John Rastell in Early Music Printing. *The Library*, Volumen s5-XXVI, Issue 3, 197-214.

²⁹³ Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa... Op. cit.* 280.

²⁹⁴ Steele, R. (1903) *The Earliest English Music Printing. A description and Bibliography of English Printed Music to the Close of the Sixteenth Century*. Londres: Bibliographical Society, Chiswick Press, 65; Krummel, D. W. (1975) *English Music Printing 1553-1700*. Londres: Bibliographical Society, 80.

Thomas Tallis y a William Byrd²⁹⁵ recibieron por mandato de la Reina Isabel I (1558-1603) el privilegio en exclusiva para la publicación de libros de música. Tras la concesión de este privilegio, estos imprimieron sus *Cantiones* en seis partes (1575), cuya impresión realizó el impresor establecido en Inglaterra en 1562, Thomas Vautrollier. En cuanto al origen de los tipos musicales con los que se realizó la impresión de los libros de música de esta compañía de impresores, no existen datos sobre su origen, pero todo parece indicar que algunos de ellos procedían de Johann Petreius de Núremberg²⁹⁶. Por último, uno de los impresores de música más importante de Inglaterra a finales del siglo XVI fue Thomas East, quien tras unos veinte años de impresiones en general, en 1588, se convirtió en el primer impresor y editor regular de música de Inglaterra²⁹⁷.

La impresión de música en España, a pesar del desfase de la adopción de la técnica de impresión musical con respecto a otros países europeos, si lo comparamos con la imprenta musical en Inglaterra es más temprana, posiblemente, por sus importantes conexiones con Italia, y tras la avanzada técnica de impresión que tenían los impresores alemanes afincados en España y que adquirieron en sus ciudades de origen. El primer libro litúrgico impreso musical en España fue el *Missale Caesaraugustanum*, impreso por Pablo Hurus en Zaragoza, y del cual únicamente se conserva un ejemplar en la Biblioteca Capitular de la Catedral de Zaragoza²⁹⁸. En cuanto al primer tratado teórico que contiene música, hasta el momento, es *Lux Bella*, impreso por Domingo Marcos Durán y editado por Jacobo Cromberger en 1492. La historia de la imprenta musical en España es, hasta el día de hoy, una historia aún sin trazar de manera completa, por lo que, en el próximo capítulo y gracias a los resultados de esta investigación, se traza la historia y evolución de esta compleja técnica en una región europea nunca estudiada en profundidad.

²⁹⁵ Kidson, F. (1966) *British Music Publishers. Printers of Music*. Berkeley: W.E. Hill & Sons, 38.

²⁹⁶ Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa... Op. cit.* 280.

²⁹⁷ King, A. H. (1964): *Four Hundred Years of Music Printing... Op. cit.* 44; Smith, J. L. (2003) *Thomas East and Music Publishing in Renaissance England... Op. cit.* 80.

²⁹⁸ Stevenson, R. (1960) *Spanish Music in the Age of Columbus*. Netherlands: The Hague, 103. La noticia de su existencia no vio la luz hasta 1977. Por ello, los repertorios anteriores no lo recogen.

3.2. LA IMPRENTA MUSICAL EN ESPAÑA

Hasta la fecha, los inicios del nuevo invento de la imprenta en España presentan muchos interrogantes, y sobre todo desde el punto de vista de la imprenta musical, que se irán aclarando a medida que se estudie el patrimonio bibliográfico español, tanto público como eclesiástico. La imprenta llega a España desde Italia, aproximadamente, veinte años después que al resto de países europeos, afincándose por primera vez en Segovia hacia 1472 y donde se imprimió el primer libro impreso en España a cargo de Juan Parix sin fecha de datación: el *Sinodal de Aguilafuente*²⁹⁹. Sin embargo, poco tiempo después, se fueron estableciendo talleres en otras ciudades españolas a partir de 1473, como Valencia, Barcelona y, todo parece indicar que, también Sevilla. Este primer impreso español tiene plasmado entre sus hojas las constituciones del sínodo que convocó entre el uno y el 10 de junio de 1472 el obispo Juan Arias Dávila en la villa segoviana de Aguilafuente³⁰⁰. Se tenía constancia de la existencia de este libro canónico desde 1637, pero no fue hasta 1930 cuando se corroboró la existencia de un ejemplar de esta valiosa edición³⁰¹.

A pesar de que a día de hoy no haya casi dudas de que el *Sinodal de Aguilafuente* se trate del primer impreso español, durante años, numerosos bibliógrafos situaron el primer taller de imprenta afincado en España en otras ciudades como Valencia o Barcelona³⁰², pues había sospecha de que el primer impreso fuera *Ethica, Oeconomica et Politica* de Aristóteles, salido de los tórculos del taller de imprenta de Heinrich Botel, George von Holz y Johann Planck³⁰³ en Barcelona, y sin fecha de impresión, o *Les obres o trobes en lahors de la Verge Maria*, impreso supuestamente por Lambert Palmart en

²⁹⁹ Reyes Gómez, F. de los (2017) *El Sinodal de Aguilafuente y la primera imprenta española... Op. cit.* 25. Se ha de tener en cuenta que los estudios bibliográficos e históricos sobre la imprenta en España en la etapa incunable son más numerosos que las investigaciones sobre la imprenta en el periodo post-incunable.

³⁰⁰ *Ibidem.* Colmenares, D. (1637) *Historia de la insigne Ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Segovia: a costa de su autor. Copia digital (2009-2010). Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.

³⁰¹ Reyes Gómez, F. de los (2017) *El Sinodal de Aguilafuente y la primera imprenta española... Op. cit.* 25.

³⁰² Juan Cristiano Séiz, en *Annus tertius saecularis inventae Artis Typographicae*, afirmaba que la imprenta se estableció en España en 1473, siendo el primer libro impreso *Aristóteles* impreso en Barcelona. Por otra parte, el libro de Bernardo Fenollar, *Obres e Trobes daual scrites en laors de la Sacratissima Verge María*, impreso por Lambert Palmart el 25 de marzo de 1474 también fue considerado el primer libro impreso en España.

³⁰³ Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa... Op. cit.* 114.

1474³⁰⁴. Estas hipótesis han sido ya resueltas. De lo que no cabe duda es que, poco tiempo después, se fueron estableciendo prelos en otras ciudades españolas a partir de 1473, como Valencia, Barcelona y, todo parece indicar que, también Sevilla.

Al igual que sucede en el panorama europeo, el desarrollo de la imprenta musical en España evoluciona de forma irregular y al margen de la impresión de textos, debido al especial problema que provocaba la impresión de música. La Iglesia aprovechó las posibilidades que la música y este nuevo invento ofrecía como medio de comunicación de masas, herramienta de propagación y uniformización del cristianismo, realizando encargos de libros litúrgicos musicales. Por ello, no es de extrañar que el primer impreso musical español sea un libro litúrgico: el *Missale Caesaraugustanum*, impreso en el taller zaragozano de Pablo Hurus³⁰⁵. De esta edición se conservan tres ejemplares, en la Biblioteca de Catalunya de Barcelona³⁰⁶, en la Biblioteca Diocesana de Teruel, y en la Biblioteca Capitular de Zaragoza³⁰⁷, todos ellos incompletos, incluida la pérdida de la parte musical del ejemplar de Barcelona. La noticia de la existencia de esta importante edición se dio en 1917, dado que los repertorios especializados sobre patrimonio bibliográfico español anteriores a esa fecha no lo recogen³⁰⁸. La consideración de este misal como el primer impreso musical español es objeto de debate. Robert Stevenson³⁰⁹ afirmó desde un primer momento que la notación musical no es impresa, sino manuscrita sobre tetragramas impresos en rojo, rebatiendo las afirmaciones anteriores de investigadores que aseguraron que este misal era el primer libro impreso en contener música impresa, o se limitaron a no describir la música impresa, sino que se limitaron a

³⁰⁴ Reyes Gómez, F. de los (2017) *El Sinodal de Aguilafuente y la primera imprenta española... Op. cit.* 25. Para más información sobre las disputas de la imprenta de Valencia y Segovia, José Villarroya en su *Disertación sobre el origen del nobilísimo arte tipográfico y su introducción en la ciudad de Valencia de los Edetanos* (Valencia: Benito Monfort, 1796).

³⁰⁵ Gosálvez Lara, C. J. (1995) *La edición musical española hasta 1936... Op. cit.* 17. Sus referencias en repertorios y catálogos de referencia son: Amiet, n. 218; C4103; CCPB000111198-1; Dreves, XXXXIV, pp. 33, 34,54ss; Espejo, p. 187; GW M24301; Haebler, I, n. 441; IBE 3963; ISTC im00653130; Kurz, n. 269; Lamberto de Zaragoza, p.23, nota 46; Odriozola, *Libros litúrgicos*, n. 92; Sánchez, XV, n. 13; USTC 765632; Vindel, F. *Manual*, IV, n. 19, p. XXVII; Weale- Bohatta, n. 218; Weale, *Analecta litúrgica*, II/2, pp. 358-390.

³⁰⁶ Con signatura B-BC, Inc. 45-Fol.

³⁰⁷ Con signatura 16-41.

³⁰⁸ Stevenson, R. (1960) *Spanish Music in the Age of Columbus... Op. cit.* 103.

³⁰⁹ *Ibidem*. Rober Stevenson dice textualmente: “The missal, which reaches 350 leaves, contains 16 pages of music (fols. 191-198v). Only punctum, clivis, podatus, and strenne enter the scribe’s repertory. He copies the neums over printed red four-line staves. The printed liturgical text underlines the staves [...] quite evidently the words were printed without much forethought for the spacing of the neums”.

mencionar “con notas musicales”³¹⁰ como José Manuel Sánchez Fernández³¹¹. Sin embargo, tras la identificación de la impresión de los tetragramas mediante técnica xilográfica, sí que se puede considerar el primer impreso musical español, al ser la primera edición en contener el pautaado musical impreso³¹². El segundo impreso musical, también litúrgico, es el *Missale Oscense*, impreso por Juan Hurus en 1488³¹³ con los mismos materiales que los utilizados por su hermano en el *Missale Caesaraugustanum*. Tal y como afirma Stevenson, este misal es una reimpresión del *Caesaraugustanum*, en el cual se sustituyen diez páginas de calendario de la diócesis de Zaragoza por el calendario litúrgico y pastoral de la diócesis de Huesca, incorporando a su vez una nueva carta del obispo Juan de Aragón y Navarra y un nuevo colofón con nuevo impresor, Juan Hurus, y nueva datación³¹⁴.

El primer tratado teórico musical en castellano con música impresa es *Lux Bella*, del teórico musical del Renacimiento español Domingo Marcos Durán en 1492 e impreso por la compañía de impresores Cuatro Compañeros Alemanes (Pablo de Colonia Juan Pegnitzer, Magno Herbst y Tomas Glockner) en Sevilla³¹⁵. Este tratado teórico es un pequeño manual destinado para el aprendizaje del arte del canto llano y poder iniciar a los inexpertos en esta hermosa técnica. Este tratado fue reeditado al menos tres veces después, concretamente en 1498, 1509 y 1518, con ampliaciones y comentarios aclaratorios de la primera obra. Al ser el tratado más completo de canto llano de la época, este tendría una buena acogida por la sociedad a lo largo de los siglos posteriores hasta el

³¹⁰ Sánchez, J. M. (1908) *Bibliografía zaragozana del siglo XV*. Madrid: Imprenta Alemana, (Mairena de Aljarafe, Sevilla, Extramuros, [2008]), 32. Juan Manuel Sánchez recalcó que el ejemplar de la Biblioteca Capitular de Zaragoza tenía “con notas musicales”, y que “adornan el texto de la obra profusión de grabados bastante aceptables para aquel tiempo, notas musicales y no menos la embellecen las orlas y capiteles que figuran en ella”.

³¹¹ *Ibid*, 28-32.

³¹² Haebler, K. (1992) *Bibliografía Ibérica del siglo XV. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año 1500 con notas críticas ... Op. cit.* 208.

³¹³ Amiet, n. 691; CCPB000111205-8; C 4170; GOFF, M679; GFT 1629; GW M24589; Haebler, I y II, n. 447; Huesca, VI, p. 311, vio un ejemplar en el Monasterio de San Juan de la Peña; IBE 6445; ISTC im00679000; Kurz n. 274; Meyer-Baer, n. 52; Odriozola, *Libros litúrgicos*, n. 30; Palau, IX, n. 173038; Penney, *Books*, p.113; Sánchez, XV, n. 14; Stillwell, M 580; USTC, n. 344902.12; Vindel, F. *Manual*, IV, n. 60:20; Weale- Bohatta, n. 691.

³¹⁴ Stevenson, R. (1960) *Spanish Music in the Age of Columbus... Op. cit.* 104.

³¹⁵ Gosálvez Lara, C. J. (1995) *La edición musical española hasta 1936... Op. cit.* 17.; Odriozola Pietas, A. (1961) *Los tipógrafos alemanes y la iniciación en España de la impresión musical (1485-1504)... Op. cit.* 60.

siglo XVIII ³¹⁶. Como se ha comentado en el anterior capítulo, el primer libro con notación mensural impresa es *Gramatica Brevis*, de Franciscus Niger, impreso en Venecia en 1480³¹⁷. Sin embargo, la primera edición con una notación diferente a la cuadrada en España, se imprimió veintitrés años después de esta última con técnica xilográfica por Juan Gysser en Salamanca en 1503: *Sumula de canto de órgano contrapunto y composicion vocal y instrumental pratica y speculatiua* de Domingo Marcos Durán.

El desarrollo del nuevo invento de la imprenta en España coincide con el inicio del reinado de Isabel I de Castilla en 1474³¹⁸, hasta 1504, cuyo gobierno facilitó que, durante las dos siguientes décadas, los importantes centros de población de España tuvieran sus propias imprentas, salvo la ciudad de Granada al estar ocupada por el reino nazarí de Boabdil³¹⁹. La mayoría de los primeros impresores que lideraron los primeros centros de producción en España eran alemanes, se habían formado en Alemania o eran naturales de ciudades centro europeas³²⁰, llegando a la Península a través de Italia con materiales de impresión italianos y por las rutas del Mediterráneo³²¹, y estableciéndose muchos de ellos en la década de 1470 en Gerona, Barcelona, Tarragona, Lérida, Zaragoza y en Tortosa. Fueron muy pocos los impresores españoles nativos los que fueron pioneros en la introducción de la imprenta en España, pues muchos de ellos habían sido reemplazados por estos impresores extranjeros ante la falta de privilegios de impresión³²².

³¹⁶ Mazuela-Anguila, A. (2014) *Artes de Canto Llano en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del 'Arte de Canto Llano' (Sevilla, 1530) de Juan Martínez...* Op. cit. 141.

³¹⁷ Atlas, A. W. (1992) *La música del Renacimiento...* Op. cit. 300.

³¹⁸ Griffin, C. (1991) *The Cromberger. La historia de una imprenta en Sevilla y Méjico...* Op. cit. 36.

³¹⁹ López Carral, A. (2023) La figura de Isabel I en el desarrollo de la impresión musical litúrgica en Granada en el periodo post-incunable. En: *Actas Women and Music Networks*. Oxford: Oxford University Press [enviado y pendiente de aceptación y publicación].

³²⁰ Restrepo, M. (2018) German-speaking printers and the development of music printing in Spain (1485-1505). En: *Early music printing in German-Speaking Lands*. Ed. por Lindmayr-Brandl, A., Giselsbrecht, E., McDonald, G. Abingdon, Oxon, Nueva York: Routledge, 6.

³²¹ López Carral, A. (2019) Música que viene y va. Influencia de la impresión musical litúrgica italiana en los incunables litúrgicos musicales españoles de la Corona de Aragón... Op. cit. 3.

³²² García Oro, J. (1995) *Los Reyes y los libros: La política libraria de la Corona en el Siglo de Oro (1475-1578)*. Madrid: Editorial Cisneros, 24-25. A causa de esta afluencia a Castilla y a la Corona de Aragón del libro extranjero, concretamente del libro «internacional» va a surgir el valor comercial del libro extranjero. La Cámara Real comienza a apreciar esta nueva mercancía e intentan gravarla con los impuestos ordinarios, elevando el tratamiento fiscal del libro de una franquicia o exención a una pragmática y Ley de Cortes en las Cortes de Toledo de 1480, sin hacer alusión específica a los impresores que ya estaban realizando ediciones en España. García Oro incorpora la siguiente transcripción paleográfica de la situación, en la página 25 de esta obra: *Considerando los Reyes de gloriosa memoria, quanto era provechoso e honroso que a estos sus reynos se truxesen libros de otras partes, para que por ellos se hiziesen los omnes letrados,*

Desde el punto de vista de la impresión de libros litúrgicos musicales, no todos los impresores activos afincados en España realizaron impresiones de libros litúrgicos con música impresa, pues de los, aproximadamente, ochenta y nueve impresores que se han localizado en la Península, únicamente fueron dieciocho impresores o compañías de impresores los que realizaron impresión musical en libros litúrgicos de diócesis españolas, siendo los únicos que superaron las dificultades que esta técnica conllevaba. Sin contar con Pere Posa, al dejar este espacio destinado a la música en blanco, los únicos impresores en realizar este tipo de impresión especializada fueron: Juan Hurus, Pablo Hurus, la compañía de impresores Cuatro Compañeros Alemanes (Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer de Nuremberg, Magno Herbst de Fils y Tomás Glockner), Juan Rosenbach, Meinardo Ungut y Estanislao Polono, Juan Luschner, Diego de Gumiel, Pedro Hagenbach, Arnaldo Guillén de Brocar, Fadrique de Basilea, Jorge Coci, Jacobo Cromberger, Juan de Porras, Juan de León, Juan Varela de Salamanca, Juan Jofre, Juan de Villaquirán y Jorge Costilla³²³. Estos impresores imprimieron todos los libros litúrgicos en lengua latina, el idioma oficial de la Santa Iglesia, pero, algunos de ellos, realizaron la impresión de algunos libros en lengua vulgar en su lugar de residencia, en catalán o en valenciano, como las producciones de Pere Posa³²⁴, pues no se especializaron concretamente en la impresión de libros litúrgicos musicales.

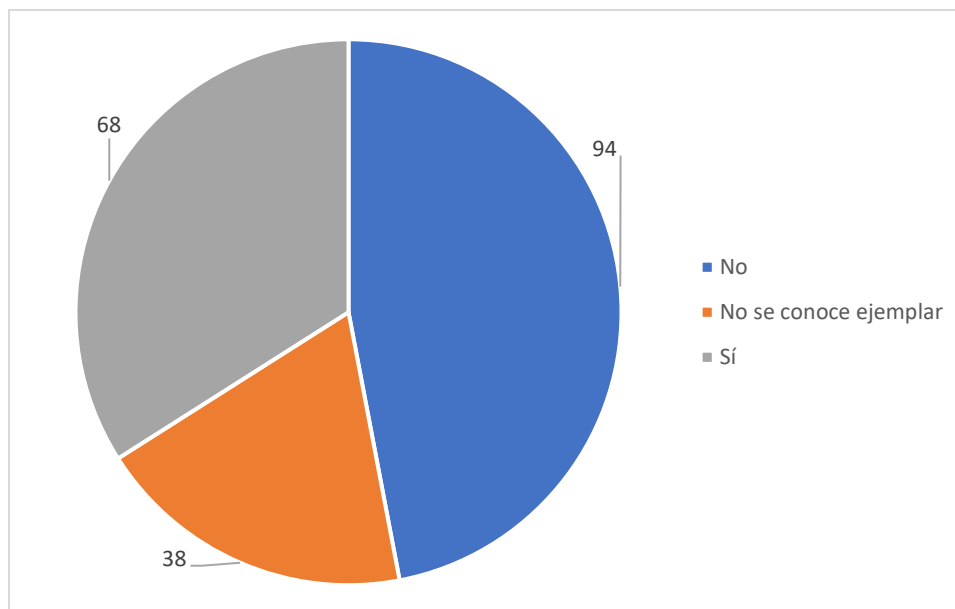
quesieron e ordenaron que de los libros no se pagase alcabala. Porque de pocos días a esta parte algunos mercadores nuestros naturales e extranjeros han tratado e de cada día tratan libros muchos (e) buenos, lo qual paresçe que redunde en provecho e universal de todos e enoblesçimiento de nuestro Rey(no). Por ende ordenados e mandamos que, allende de la dicha franqueza, de aquí adelante, de todos libros que truxeren a estos nuestros reynos, asy por mar como por tierra, no se pida, ni se pague ni lleve almojarifazgo, ni diezmo, ni portazgo, ni otros derechos algunos por los nuestro almojarifes, ni por los dezmeros n portazgueros, ni otras personas algunas, ansy de las çibdades e villas e lugares de Nuestra Corona Real como de señoríos e ordenes e vehetrias, mas que de todos los dichos derechos e diezmos e almojarifazgos sean libres e francos los libros; e que persona alguna no los pida ni lleve, so pena quel que lo contrario hiziere, caya y encurra en las penas en que caen los que piden e lleven ynpuçiones (espacio en blanco). E mandamos a los nuestros contadores mayores que ponga e asienten el traslado desta ley en los nuestros libros y en los quadernos y condiciones con que se acuden los diezmos, almoxarifados y derechos.

³²³ A esta lista de impresores, no se puede añadir Pere Posa porque dejó el espacio en blanco para la música, y Juan de León, por la imposibilidad de consultar los fondos de la Real Colegiata de San Isidoro de León por obras.

³²⁴ Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa...* Op. cit. 113.

Un pequeño número de estos impresores, al igual que sucedía con los demás impresores extranjeros afincados en España, no realizaron su producción en un solo taller o en una misma ciudad. Fueron contados los casos de impresores que tenían una estabilidad laboral gracias a su importante vida mercantil al trabajar con grandes sedes eclesiásticas o universitarias como Barcelona, Burgos, Salamanca, Sevilla, Toledo, Valencia, Valladolid y Zaragoza, por lo que, en el plano litúrgico musical, ningún impresor de los mencionados pudo mantener su taller únicamente mediante las ganancias de sus producciones litúrgicas musicales, ya que en algunos talleres estas impresiones se realizaron de manera esporádica. Por ello, a partir de la década de 1480, aumenta el número de talleres afincados en territorio español de corta duración.

Desde el inicio de la imprenta hasta 1520, en España se imprimieron un total de doscientos libros litúrgicos, setenta y siete en el periodo incunable, uno sin datación concreta, y 122 en el periodo post-incunable, de los cuales únicamente sesenta y ocho de ellos tienen música impresa o tienen espacios en blanco para su incorporación. De estos sesenta y ocho libros litúrgicos musicales, veintidós fueron impresos en el periodo incunable y cuarenta y seis en la etapa posterior, por lo que la producción litúrgica musical aumentó un poco más del doble, posiblemente, por dos motivos: el perfeccionamiento de esta nueva técnica por parte de los impresores afincados en España, y por el aumento indudable del número de talleres en activo en la Península a partir de 1501. El siguiente gráfico representa el número de libros litúrgicos impresos desde el inicio de la imprenta hasta 1520, divididos en tres parcelas diferentes de la circunferencia: en primer lugar y en color azul, están representados los noventa y cuatro libros litúrgicos no musicales que se imprimieron en el periodo histórico estudiado en esta investigación; en segundo lugar y en color naranja, están reflejados los treinta y ocho libros litúrgicos de los que, a día de hoy, no se conserva ejemplar alguno y, por tanto, de los que no se puede corroborar la incorporación de música impresa entre sus hojas. Sin embargo, en esta investigación se incorpora una relación de ediciones desaparecidas y que podrían haber llevado música impresa incorporada por los contenidos, concretamente diecisiete de ellos. Por último, y en color gris, están representados los sesenta y ocho libros litúrgicos que contienen música impresa entre sus hojas o que disponen de espacio para su incorporación, es decir el 34% de la producción total.



Gráf. 1. Representación del número de libros litúrgicos, musicales y no musicales, impresos en España desde los inicios hasta 1520. Elaboración propia.

De 1488 a 1500 se corresponde con el periodo más intenso en el desarrollo de la imprenta litúrgica en España³²⁵, puesto que las principales ciudades españolas empiezan a tener una imprenta activa entre 1471 y 1488 y sus lazos comerciales empiezan a ser fructíferos con las diócesis y órdenes religiosas de cada una de las ciudades y de sus alrededores. Ciudades como Valencia, Barcelona, Burgos, Valladolid, Toledo, Zaragoza, Salamanca o Sevilla empiezan a producir gran número de impresiones, y nuevas ciudades empiezan a contar con tórculos de impresión como Pamplona, y Montserrat, entre otras, a las que se unirá la ciudad de Granada una vez conquistada³²⁶. Entre 1479 y 1488, empiezan a surgir las primeras impresiones de libros litúrgicos, coexistiendo el grupo de impresores extranjeros junto con los españoles³²⁷, aunque no será hasta 1485 cuando se imprima el primer libro litúrgico con música impresa. A partir del año 1500 y hasta 1520, es decir en el periodo post-incunable, el número de libros litúrgicos no es fijo a lo largo

³²⁵ Odriozola, A. (1961) Los tipográficos alemanes y la iniciación en España de la impresión musical (1485-1504)... *Op. cit.* 60. Odriozola remarca que España empieza a experimentar un aumento en su producción desde 1489, pero tras la realización de esta investigación, se puede retrasar un año más, es decir a 1488.

³²⁶ Toda la producción de estas florecientes imprentas está recogida en repertorios y catálogos de referencia, como en Haebler, K. (1992) *Bibliografía Ibérica del siglo XV. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año 1500 con notas críticas...* *Op. cit.*; Vindel, F. (1941) *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*. Madrid: Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, 10 vols.

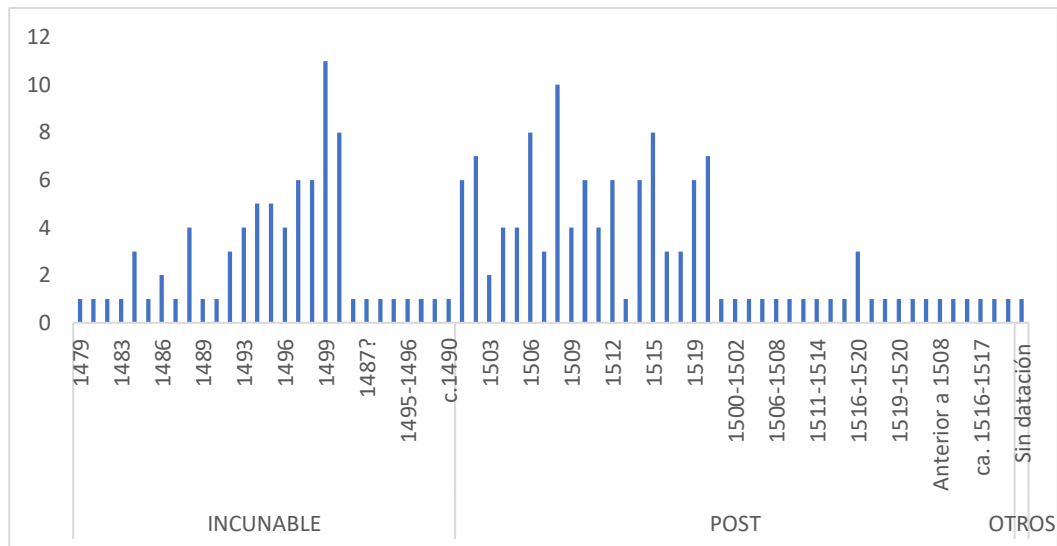
³²⁷ Odriozola, A. (1961) Los tipográficos alemanes y la iniciación en España de la impresión musical (1485-1504)... *Op. cit.* 61.

de los veinte años, sino que experimentan muchos picos de subida y bajada. Al igual que el año de 1498 fue el de mayor producción en el periodo incunable, 1508 fue el año en el que se imprimieron más libros litúrgicos en la etapa posterior, aunque, respecto a los primeros años de la imprenta en España, hubo una creciente actividad de impresión de libros litúrgicos en los doce últimos años del periodo incunable³²⁸ y a lo largo de la primera mitad del siglo XVI.

El gráfico que se presenta a continuación, representa el número de ediciones impresas por año, desde 1479 y 1520, siendo también reflejados libros litúrgicos que, a pesar de las investigaciones bibliográficas, no se ha podido determinar su año de impresión al no conservar el colofón y se ha establecido un periodo de años. Por otra parte, también quedan reflejadas, representado solamente en un caso, de una edición sin datación, la cual no se ha podido establecer un rango de años de su impresión por falta de datos. En total, se representan las doscientas ediciones de libros litúrgicos impresas en el periodo estudiado, estando dividida en tres secciones: el primero de todos, el periodo incunable, el segundo de ellos, el periodo post-incunable, y el tercer y último de todos, las ediciones sin datación. El descenso de la producción de libros relacionado con la crisis editorial que sufrió España a lo largo del siglo XVI³²⁹ no ha quedado reflejada en la producción de libros litúrgicos desde 1500 a 1520, teniendo, posiblemente, repercusión en los años posteriores. Sin embargo, se debe de tener en cuenta que el número de libros litúrgicos impresos desde el inicio de la imprenta hasta 1520 que tenemos a día de hoy, puede no reflejar toda la actividad de impresión litúrgica real, debido a la pérdida o falta de conservación de numerosos ejemplares y ediciones.

³²⁸Gosálvez Lara, C. J. (1995) *La edición musical española hasta 1936...* Op. cit. 17-20.

³²⁹ Moll, J. (1981) Valoración de la industria editorial española del siglo XVI. En: *Libre et lectura en Espagne et en France sous l'ancien régime: Colloque de la Casa de Velázquez*. París: Éditions A.D.P.F., 79.



Gráf. 2. Representación del número de libros litúrgicos, musicales y no musicales, impresos en España por años. Elaboración propia.

De las doscientas ediciones de libros litúrgicos impresos en la etapa incunable y post-incunable únicamente sesenta y ocho de ellas tienen incorporados pasajes musicales impresos, o el espacio en blanco para su incorporación, entre sus hojas. De 1485 a 1500 se corresponde al periodo más complejo, y fascinante, del desarrollo de la imprenta litúrgica musical en España, puesto que no todas las principales ciudades españolas contaban con una imprenta activa que imprimiera los libros litúrgicos salidos de sus tórculos con música impresa. Los primeros impresores en imprimir música en el periodo incunable fueron los hermanos Pablo Hurus y Juan Hurus en Zaragoza, seguidos de Juan Rosenbach en Barcelona y Tarragona, Gonzalo Rodríguez de la Pasera junto a Juan de Porras en Monterrey, este último también en Salamanca, la compañía de impresores Compañeros Alemanes (Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer de Nuremberg, Magno Herbst de Fils y Tomás Glockner) en Sevilla, la compañía de impresores Meinardo Ungut y Estanislao Polono en Sevilla, este último en solitario también en Sevilla, Arnaldo Guillén de Brocar en Pamplona, Diego de Gumiel en Barcelona, Pedro Hagenbach en Toledo y Juan Luschner en Montserrat. En total, estos impresores imprimieron veintidós libros litúrgicos musicales, concretamente dieciséis misales, dos manuales, dos procesionarios, un himnario y un antifonario, siendo 1499 y 1500 los años de mayor producción. Las dos ciudades donde más se imprimieron incunables litúrgicos musicales fueron Montserrat y Sevilla, con un total de cuatro libros litúrgicos cada uno, seguida de Barcelona (tres), Zaragoza (tres), Monterrey (dos), Pamplona (dos), Toledo (dos) y Tarragona (uno). Desde

el punto de vista de las diócesis, la que más libros litúrgicos mandó imprimir para su sede fue la toledana, la cual mandó imprimir tres libros litúrgicos con música impresa para su biblioteca. La diócesis de Zaragoza y la Orden Franciscana mandaron imprimir dos libros litúrgicos para la diócesis y la Orden religiosa, mientras que se mandaron imprimir dos libros litúrgicos con el rito romano. Las diócesis de Barcelona, Girona, Huesca, Jaén, Ourense, Pamplona, Santiago de Compostela, Segovia, Tarragona, Tarazona, Valladolid, Vic y la Orden Benedictina, únicamente mandaron imprimir un libro litúrgico musical para cada una de ellas. A continuación, se adjunta una lista de las ediciones musicales impresas en el periodo incunable:

- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 XI 1485.
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Juan Hurus, 1 VI 1488.
- *Missale Gerundense*. Barcelona: Juan Rosenbach, 1493.
- *Missale Auriensis*. Monterrey: Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras, 2 II 1494.
- *Manuale Toletanum ed. Franciscus y Melchior Gorricius*. Sevilla: Compañeros Alemanes, 2 XII 1494.
- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494.
- *Missale Pampilonense*. Pamplona: Arnaldo Guillén de Brocar sobre 1501.
- *Missale Compostellanum*. ¿Monterrey?: [Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras], [1495].
- *Missale Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach y Juan Luschner], 16 VI 1496.
- *Missale Dominicanum seu Ordinis Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 22 VII, 1497.
- *Missale Barcinonense*. Barcelona: Diego de Gumiel, 28 III 1498.
- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 IX-23 XI, 1498.
- *Manuale Segobianum*. Salamanca: [Juan de Porras], 4 II 1499.
- *Missale Toletanum ed. Melchior Gorricius*. Toledo: Pedro Hagenbach, 1 VI 1499.
- *Missale Tarraconense*. Tarragona: Juan Rosenbach, 26 VI 1499.

- *Missale Giennense*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 28 VIII 1499.
- *Missale Benedictinum. Valladolid*. Montserrat: Juan Luschner, 1499.
- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500.
- *Missale Tirasonense*. Pamplona: Arnaldo Guillen de Brocar, 13 II 1500.
- *Processionarium Ordinis S. Benedicti*. Montserrat: Juan Luschner, 26 VIII 1500.
- *Hymni: Hymnorum intonationes*. Montserrat: Juan Luschner, 1500.
- *Responsoria officii defunctorum. Antiphonarium*. Montserrat: Juan Luschner, 1500.

De los sesenta y ocho libros litúrgicos musicales impresos en la etapa incunable y post-incunable, cuarenta y seis de ellos se imprimieron en el periodo post-incunable. Algunos impresores que empezaron a imprimir libros litúrgicos musicales en el periodo incunable como Juan Rosenbach³³⁰, Juan de Porras³³¹, Juan Luschner³³², Arnaldo Guillén de Brocar³³³ y Diego de Gumiel³³⁴, siguieron realizando impresión musical en los encargos que recibieron de diversas diócesis españolas, aunque algunos de ellos desplazaron su actividad productiva a otros talleres españoles y en nuevas ciudades como Alcalá de Henares, Logroño o Valencia. Sin embargo, fueron doce nuevos impresores los que realizaron este tipo de impresión en nuevos encargos litúrgicos: Pere Posa en Barcelona, Fadrique de Basilea en Burgos, Jorge Coci, junto Leonardo Hutz y Lope Appentegger en Zaragoza, Jorge Coci en solitario también en Zaragoza, Juan de León en León, Jacobo Cromberger en Sevilla, Juan Varela de Salamanca en Granada, Juan Joffre en Valencia, y Jorge Costilla, ambos de manera individual en Valencia, y el sucesor de Pedro Hagenbach y Juan de Villaquirán, también por separado en Toledo, imprimiéndose por primera vez música impresa litúrgica en las ciudades de Burgos, Perpiñán, León y Granada. La tipología de libro litúrgico que más se imprimió en el periodo post-incunable fue también el misal, siendo un total de diecisiete misales musicales impresos con notación musical incorporada de manera impresa, seguida de seis manuales, cinco

³³⁰ En Barcelona y Girona.

³³¹ En Salamanca.

³³² En Barcelona junto con Carlos Amorós.

³³³ En Logroño y Alcalá de Henares.

³³⁴ En Valencia.

ordinariums, cinco *processionariums*, cuatro *passionariums*, dos salterios, dos *diurnums*, un *manuale chori*, un gradual, un antifonario, un *intonarium*, y un *officiarium*. siendo 1514, 1519 y 1520 los años de mayor producción. La ciudad donde más se imprimió música litúrgica fue la ciudad de Zaragoza, de donde salieron once libros litúrgicos del majestuoso taller de Jorge Coci, seguido de Alcalá de Henares (siete), Burgos (cinco), Sevilla (cinco), Salamanca (cuatro), Valencia (cuatro), Barcelona (tres), Toledo (dos), Granada (dos), Logroño (uno), Perpiñán (uno) y León (uno). La diócesis de Toledo fue la que más encargó libros litúrgicos musicales en este periodo, la mayoría de ellos impresos por otro maestro de la impresión musical litúrgica: Arnaldo Guillén de Brocar. Sin embargo, la producción de las diócesis estuvo ligeramente repartida entre los talleres activos que estaban afincados en España, realizándose cuatro impresiones litúrgicas musicales para la diócesis de Zaragoza, cuatro para la diócesis burgalesa, tres para la sevillana, tres para la Orden Jerónima, tres para la diócesis de León, dos para la de Huesca, dos para la diócesis valenciana, dos para la Orden Franciscana, uno para la diócesis barcelonesa, uno para la de Gerona, uno para la diócesis de Vic, y uno para cada una de las diócesis de Ávila, Palencia, Orden Cistercense, Orden de los Mercenarios, Tarazona, Lérida, Mallorca y el Rito Romano. A continuación, se adjunta una lista de las ediciones musicales impresas en el periodo post-incunable:

- *Ordinarium Sacramentorum Barchinonense*. Barcelona: Pere Posa, 12 XI 1501.
- *Manuale Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 1501.
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, 5 I 1502.
- *Ordinarium Gerundense*. Perpiñán: Juan Rosenbach, 1502.
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, ¿1502?
- *Manuale Toletanum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: ¿Pedro Hagenbach? ¿sucesor de Pedro Hagenbach? 28 III 1503.
- *Manuale Legionense*. León: Juan de León, 1503 [según Luis García Gutiérrez. Antonio Odriozola lo data cerca de 1521].
- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci y Leonardo Hutz, 4 III 1504.

- *Missale Legionense. Ed. Lazarus Gazanis.* Sevilla: Jacobo Cromberger, 21 VII 1504.
- *Missale Oscense.* Zaragoza: Jorge Coci, 1504.
- *Passionarium Burgense.* Burgos: Fadrique de Basilea, c. 1505. [Julián Martín Abad tiene dudas de 1505 o 1508. Norton también de la datación entre 1505 y 1508.
- *Manuale Chori (ad usum fratrum minorum).* Salamanca: Juan de Porras, 19 XI 1506.
- *Missale secundum consuetudinem fratrum beate Marie de merce Redemptionis captiuorum cum omnibus additionibus tam ad consuetudinem quam ad priuatam missam perinentibus.* Barcelona: Juan Luschner y Carlos Amorós, 16 III 1507.
- *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis.* Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 XII 1507.
- *Graduale u Officiarium Sanctorale, para a Diócesis de Granada.* Granada: Juan Varela de Salamanca, c. 1507 [entre 1506 y 1508].
- *Missale Burgense.* [Sin información sobre indicaciones tipográficas, pero, según Mercedes Fernández Valladares] Burgos: Fadrique Alemán de Basilea c.1507-¿1508?
- *Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi.* Granada: Juan Varela de Salamanca, 24 I 1508.
- *Manuale Sacramentorum Burgense.* Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 26 III 1508.
- *Ordinarium Vicense.* Barcelona: [Juan Rosenbach], c. 1508.
- *Missale Placentinum.* Salamanca: Juan de Porras, c. 1509-1510.
- *Missale Abulense.* Salamanca: Juan de Porras, 1 II 1510.
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis Sancti hieronymi.* Zaragoza: Jorge Coci, 23 II 1510.
- *Passionarium Caesaraugustanum.* Zaragoza: Jorge Coci 18 IV 1510.
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis Sancti hieronymi.* Zaragoza: Jorge Coci, 1511.

- *Psalterium secundum usum Ecclesia Palentinae*. Logroño: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 IV 1512.
- *Missale Toletanum*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 30 IV 1512.
- *Processionarium Cisterciense*. Zaragoza: Jorge Coci, 27 I 1514.
- *Manuale Tirasonensis*. Valencia: Diego de Gumiel, 8 II 1514.
- *Ordinarium Valentinum*. Valencia: Juan Jofre, 14 VII 1514.
- *Processionarium Ilerdense*. Zaragoza: Jorge Coci, c.1514 [*c.1513 según Julián Martín Abad*].
- *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 12 III 1515.
- *Intonarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 III 1515.
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, ¿1515?
- *Passionarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 3 VII 1516.
- *Ordinarium de administrationes sacramentorum... secundum ritum alme sedi maioricensis*. Valencia: Juan Jofre, 13 XI 1516.
- *Officiarium Toletanum (parece que tenía Dominicale, Commune, Sanctorum y Sanctorale)*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 X 1517.
- *Missale Toletanum*. Toledo: Sin indicación del impresor, pero: Juan de Villaquiran. Iussu ac impensis nobilis Melchioris Gorricij, 12 XI 1517.
- *Manuale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 VI 1519.
- *Diurnum Dominicale Toletanum (viene a ser una especie de antifonario para las horas diurnas)*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 30 VI 1519.
- *Diurnum Dominicale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 25 VIII 1520.
- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519.
- *Missale Romanum*. Zaragoza: Jorge Coci, 1519.
- *Missale Hispalense*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 13 XII 1520.

- *Missale Hispalense*. Sevilla: Jacobo Cromberger, ¿1516-1520?
- ¿*Missale Legionense*? Salamanca: Juan de Porras, ¿1520?
- *Missale Valentinum*. Valencia: Jorge Costilla, c.1520 [*según Serrano Morales*].

Desde el inicio de la imprenta musical litúrgica en 1485, podemos dividir la etapa incunable y post-incunable litúrgica musical a su vez en dos periodos cronológicos, para su mejor estudio: en la etapa incunable, el primero de todos desde 1485 a 1497; el segundo, de 1498 a 1500, y, en el periodo post-incunable, el tercer periodo, desde 1501 a 1510, y el cuarto periodo, desde 1511 a 1520. En el primer periodo de todos, entre 1485 y 1497, empiezan a surgir las primeras impresiones de libros litúrgicos musicales, pero no de una manera regular a lo largo de los años, puesto que, en 1486, 1487, 1489, 1490, 1491 y 1492, no se realiza ninguna impresión litúrgica con música impresa. La producción en esta primera etapa es estática, con una media de un libro litúrgico musical impreso por año, salvo en 1494 que se imprimen tres de ellos. Durante esta etapa, la utilización de las técnicas de impresión musical es diversa, pues de los doce libros litúrgicos musicales incunables que se imprimen en esta etapa, dos de ellos llevan incorporada únicamente el pautaado impreso para la incorporación de la música de manera manuscrita, ocho tiene impreso el pautaado y la notación musical de manera xilográfica y dos tienen la notación musical impresa tipográficamente y el pautaado xilográficamente.

A partir del año 1498 hasta 1500, la producción litúrgica musical experimenta un pico de producción, ya que empieza a reflejar un aumento de producción progresivo en 1498, con la impresión de dos libros litúrgicos musicales en ese año. Sin embargo, en los dos últimos años del periodo incunable se observa un notable aumento de producción que se mantendrá constante durante esos dos años, imprimiéndose una media de cinco libros litúrgicos por año. Desde el punto de vista de la utilización de las técnicas de impresión musical, a pesar de que sea una etapa cronológicamente corta, también se van a presentar diversidad de técnicas de impresión musical en los libros litúrgicos impresos en esos tres años. Concretamente, se imprimieron cuatro libros litúrgicos que tienen el pautaado y la notación musical impresa de manera xilográfica, otros cuatro libros en los que el pautaado se ha impreso mediante tipografía y la notación musical mediante xilografía, dos con el pautaado xilográfico incorporando la notación musical de manera manuscrita, un libro también con impresión musical mixta, pero en este caso con el pautaado impreso mediante

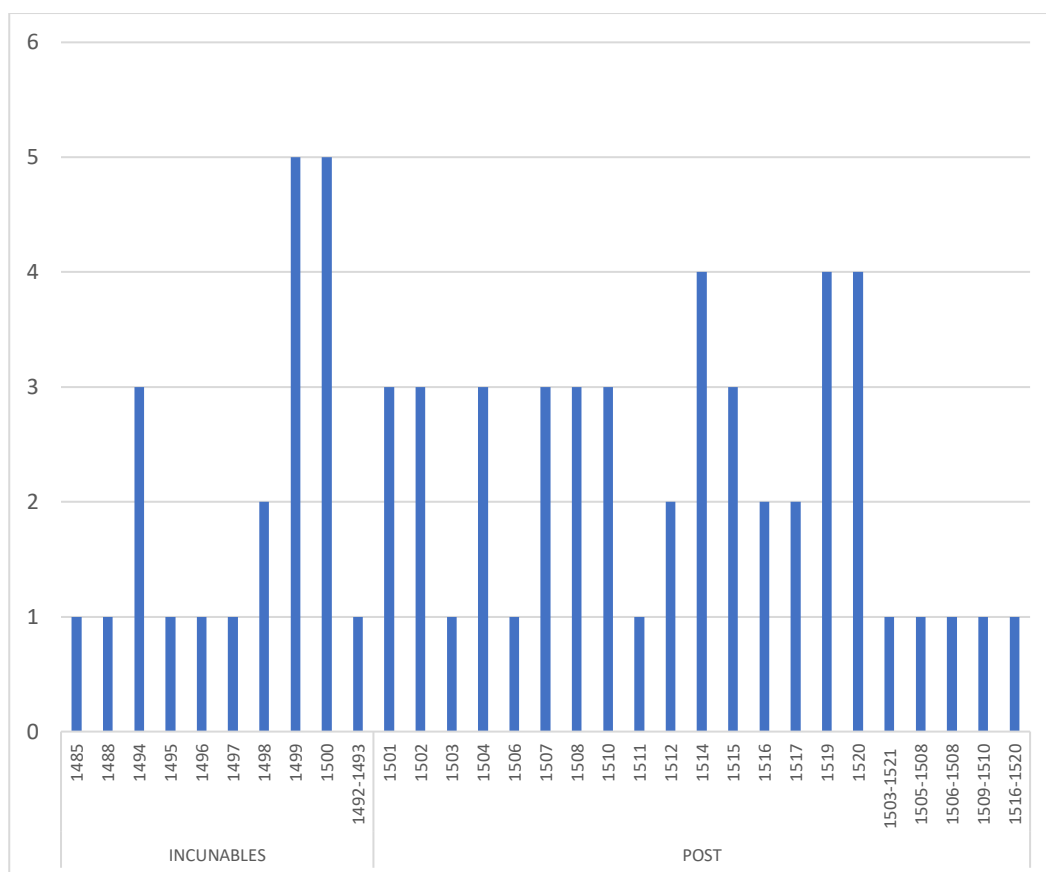
tipografía y la notación musical mediante xilografía, y por último, un libro litúrgico musical con sus pasajes musicales impresos enteramente mediante la técnica tipográfica.

Entrando en el periodo post-incunable y en la tercera etapa de la impresión litúrgica musical en España, se imprimen veintitrés libros litúrgicos musicales, pero, como sucedía en la primera etapa incunable musical, no se puede asegurar con certeza que se haya realizado impresión musical entre los años 1505 y 1509. Sin embargo, y al contrario que en los periodos anteriores, el número de libros litúrgicos impresos empieza a ser constante, imprimiéndose entre uno y tres libros litúrgicos al año. Desde el punto de vista de la utilización de las técnicas de impresión musical, también se van a presentar diversidad de técnicas de impresión musical en los libros litúrgicos impresos en estos nueve años. Concretamente, se imprimieron siete libros litúrgicos con el pautaado y la notación musical impresa tipográficamente, seis libros litúrgicos con el pautaado y la notación musical impresa de manera xilográfica, uno con espacio en blanco para la incorporación manuscrita de la música, y ocho de ellos con impresión musical mixta: cuatro con el pautaado impreso tipográficamente y la notación musical xilográficamente y otros cuatro con el pautaado realizado xilográficamente y la notación musical mediante tipografía. La técnica de impresión musical de la edición del *Missale secundum consuetudinem fratrum beate Marie de merce Redemptionis captiuorum cum omnibus additionibus tam ad consuetudinem quam ad priuatam missam perinentibus*, impreso el 16 de marzo de 1507³³⁵.

Como se puede observar, en esta etapa la técnica de impresión musical dominante es la impresión tipográfica, tanto para la impresión del pautaado como de la notación musical, dada la experiencia progresiva que iban cogiendo los impresores afincados en España durante la primera mitad del siglo XV. Esta técnica también va a dominar en la producción litúrgica musical del último periodo, pues de veintitrés ediciones litúrgicas impresas en este periodo, mismo número que la producción de la etapa anterior, diecisiete fueron impresas mediante esta técnica frente a seis ediciones litúrgicas musicales que llevan incorporadas la notación musical y el pautaado de manera xilográfica. En definitiva, en esta última etapa, se suprimen las técnicas de impresión musical mixtas, ante el avance del desarrollo de la técnica de impresión musical de los impresores españoles y extranjeros, y el número de ediciones de libros litúrgicos no baja respecto a la etapa

³³⁵ No se ha podido estudiar dada la ausencia de respuesta de la Biblioteca Médiathèque Louis Aragon en Le Mans, Francia, a la solicitud efectuada para realizar una estancia de investigación en sus instalaciones.

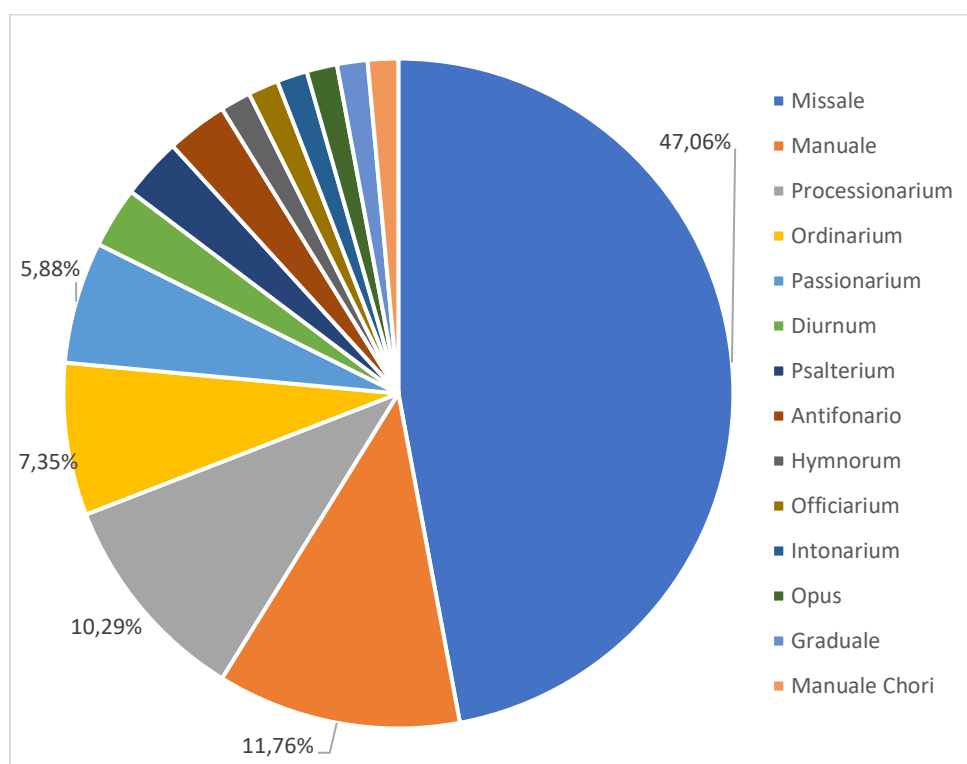
anterior, aunque sí que se puede destacar una producción poco estática de las ediciones, pues presentan muchos picos de subida y bajada en la producción. El gráfico que se presenta a continuación representa el número de ediciones litúrgicas musicales impresas por año, desde 1485 a 1520, siendo reflejadas también las cuatro etapas mencionadas y explicadas anteriormente. También, se ha incorporado una edición sin datación, de la que no se ha podido establecer un rango de años de su impresión por falta de datos.



Gráf. 3. Representación del número de libros litúrgicos musicales impresos en España desde el inicio de la imprenta hasta 1520 por años. Elaboración propia.

De manera general, en cuanto a la tipología de los libros litúrgicos musicales impresos que se han encontrado en esta investigación, de los sesenta y ocho libros litúrgicos musicales que se imprimieron en el periodo estudiado, treinta y dos fueron misales, es decir un 47,06 % de la producción total, seguido del *Manuale* (ocho o un 11,76%), *Processionarium* (siete o un 10,29%), *Ordinarium* (cinco o un 7,35%), *Passionarium* (cuatro o un 5,88%), *Diurnum*, *Psalterium* y *Antiphonarium* (todos ellos

imprimiéndose dos ediciones de cada uno de ellos y teniendo un porcentaje individual de 2,94%) y *Officiarium, Intonarium, Graduales, Manuale Chori*, y un *Opus noviter impressum in quo continentur omnia euangelia tam dominos lia quam sanctoralia de cantada in missarum celebratione*, todos ellos con dos ediciones también y teniendo un porcentaje individual de 1,47%.

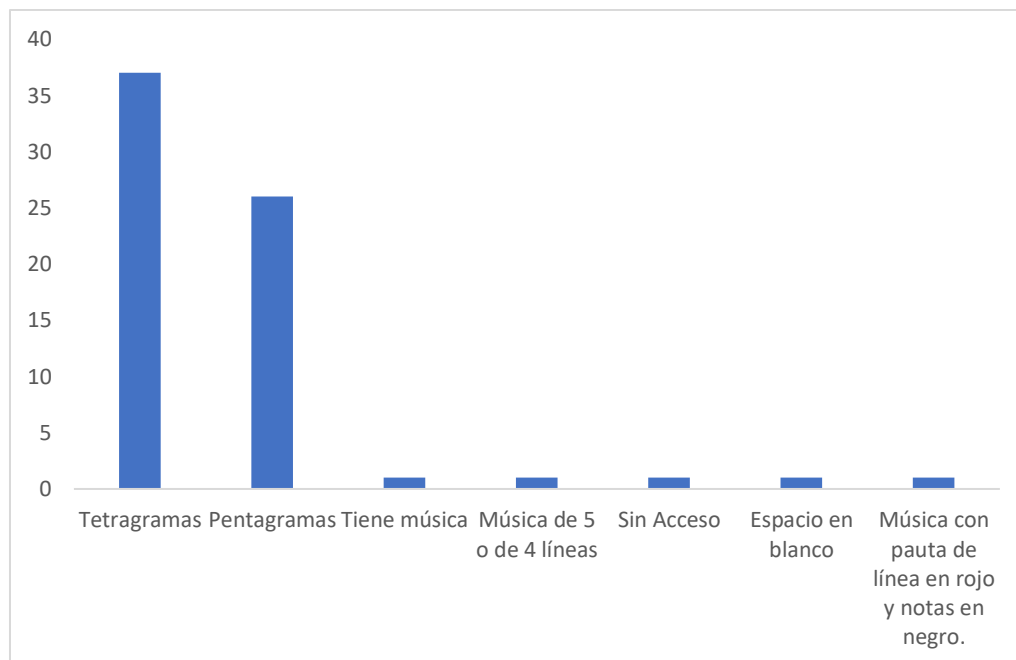


Gráf. 4. Representación del número de libros litúrgicos musicales impresos en España por tipología de libro litúrgico musical desde el inicio de la imprenta hasta 1520. Elaboración propia.

Desde el punto de vista de la técnica de impresión musical utilizada, de los sesenta y ocho libros litúrgicos musicales impresos en el periodo que comprende esta investigación, en treinta y siete de ellos el pautado se ha impreso en forma de tetragramas (54,41%) y veintiséis mediante pentagramas (38,24%). El porcentaje restante se trata de cinco ediciones en las que no se ha podido constatar si llevaban música por dos motivos: o por no ser posible el acceso a las instalaciones de la institución que conserva un ejemplar de esa edición única por cuestiones de COVID u obras, o bien por presentar el espacio en blanco de dicha parte. De este último caso, únicamente sucede con una sola edición. Las cuatro ediciones restantes, de tres de ellas se tiene constancia que tienen música a cinco o cuatro líneas de manera xilográfica con notación musical xilográfica, y una edición con,

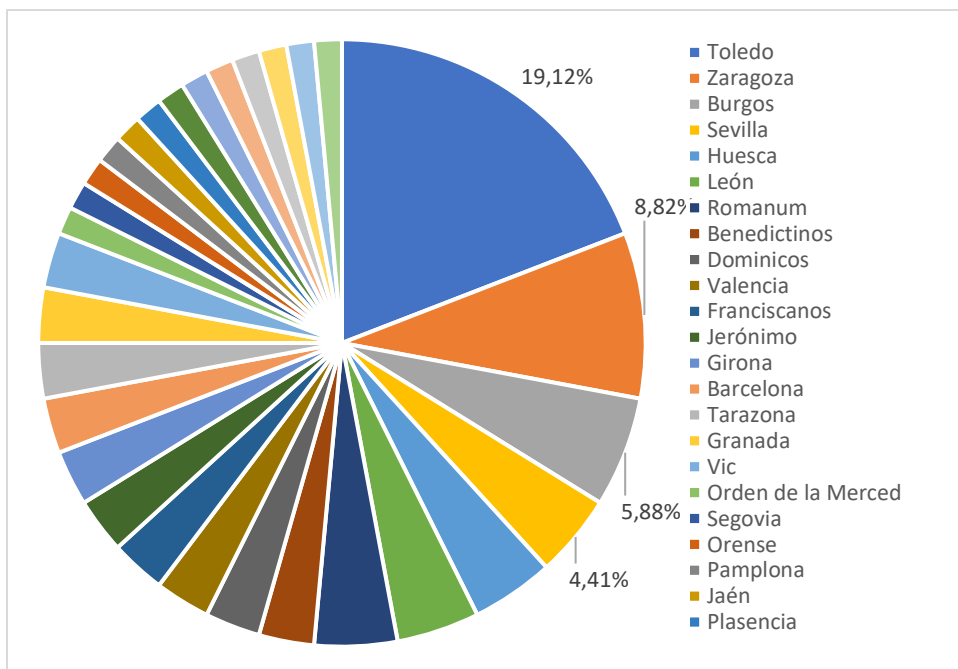
posiblemente, el pautado impreso de manera tipográfica con la incorporación de la notación musical de manera xilográfica.

Centrándonos en los libros litúrgicos impresos con pautado en forma de tetragrama, diecisiete de ellos están impresos de manera tipográfica y en veinte el pautado está impreso xilográficamente. De los diecisiete libros litúrgicos impresos en tetragramas tipográficos, doce de ellos tienen la notación musical impresa tipográficamente, frente a cinco que tienen la notación musical impresa xilográficamente. En cuanto a los veinte libros litúrgicos que tienen el pautado impreso en forma de tetragramas y de manera xilográfica, tres de ellos contienen la notación musical incorporada de manera manuscrita, otra edición no la incorpora, siete la insertan mediante la técnica tipográfica y en nueve de ellos está impresa de manera xilográfica. Por ello, se puede concluir que un gran porcentaje de libros litúrgicos musicales impresos en tetragramas están impresos tipográficamente con la música incorporada de manera tipográfica. Por otra parte, de las veintiséis ediciones de libros litúrgicos musicales impresos con pentagramas, catorce de ellos se han impreso mediante tipografía y diez por técnica xilográfica. De los catorce libros litúrgicos musicales impresos mediante tipografía, doce de ellos tienen incorporada la música de manera tipográfica y dos xilográficamente. Sin embargo, de los diez libros litúrgicos musicales que tienen sus pasajes impresos con pentagramas xilográficos, nueve de ellos tienen incorporada la notación musical de manera xilográfica y uno de ellos en forma manuscrita. Para finalizar este punto, cabe mencionar dos ediciones, las cuales se han descrito con impresión del pautado en forma de pentagramas, pero no se ha podido constatar si se trata de impresión tipográfica o xilográfica, por las circunstancias anteriormente citadas.



Gráf. 5. Representación del número de ediciones litúrgicas musicales impresas en pentagrama y tetragramas desde el inicio de la imprenta hasta 1520. Elaboración propia.

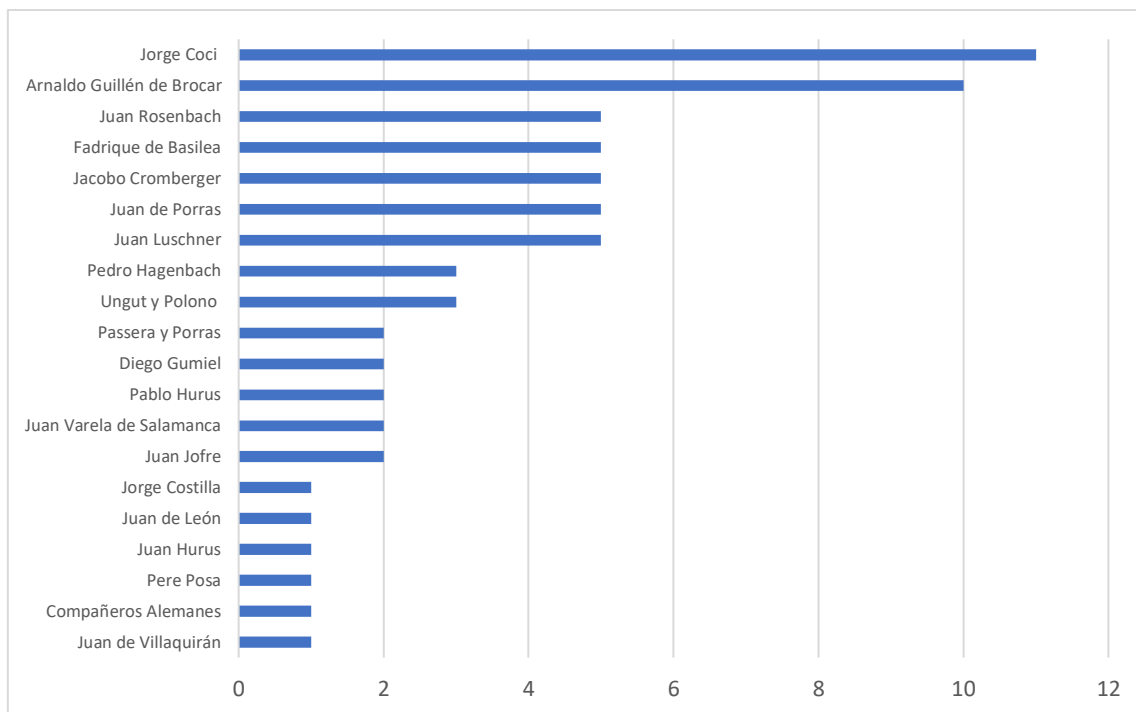
Por último, respecto a los encargos de las diócesis y órdenes religiosas españolas, la diócesis que más encargos litúrgicos musicales realizó a los impresores afincados en España fue la diócesis de Toledo, contratando la impresión de trece libros litúrgicos respecto a los sesenta y ocho que se imprimieron en España, es decir un 19,12% de la producción litúrgica musical total. La segunda diócesis que más encargos realizó fue la diócesis de Zaragoza, mandando imprimir música en seis de sus libros litúrgicos (o un 8,82%), seguida de la diócesis de Burgos (cuatro o un 5,88%), Sevilla, Huesca, León, y del Rito Romano, todas ellas con tres ediciones y representando cada una de ellas un 4,41%, y la Orden Benedictina, la Orden Dominica, Valencia, la Orden Franciscana, la Orden Jerónima, Girona, Barcelona, Tarazona, Granada, Vic, todos ellos con dos ediciones y siendo cada una de ellas un 2,94%, y, por último, la Orden de la Merced, Segovia, Ourense, Pamplona, Jaén, Plasencia, Tarragona, la Orden Cisterciense, Palencia, Santiago de Compostela, Lérida, Ávila, y Mallorca, todos ellos con una edición y siendo cada una de ellas un 1,47%.



Gráf. 6. Representación del número de libros litúrgicos musicales encargados por las diferentes diócesis españolas a los impresores afincados en España desde el inicio de la imprenta hasta 1520.

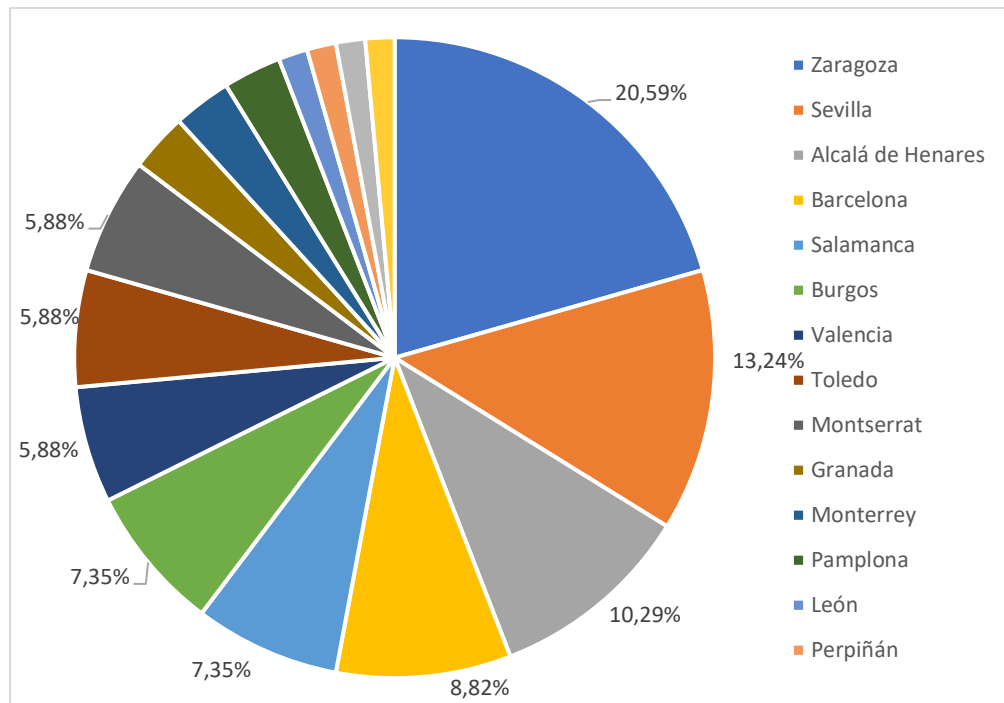
Elaboración propia.

El impresor que más encargos recibió por parte de estas, fue Jorge Coci, el cual imprimió once ediciones litúrgicas musicales, es decir un 16,18% de la producción litúrgica musical total, seguido de Arnaldo Guillén de Brocar (diez o un 14,71%), Juan Rosenbach, Fadrique de Basilea, Jacobo Cromberger, Juan de Porras, imprimiendo cada uno de ellos cinco ediciones o un 7,35% cada uno de ellos, Juan Luschner (cinco o un 5,88%), Pedro Hagenbach (tres o un 4,41%), Meinardo Ungut y Estanislao Polono (tres o un 4,41%), Gonzalo Rodríguez de la Passera con Juan de Porras, Diego de Gumiel, Pablo Hurus, Juan Varela de Salamanca, y Juan Joffre, imprimiendo todos ellos dos ediciones cada uno de ellos o un 2,94% de la producción, y Jorge Costilla, Juan de León, Juan Hurus, Pere Posa, Compañeros Alemanes, y Juan de Villaquirán, imprimiendo cada uno de ellos una edición o un 1,74% de la producción de manera individual.



Gráf. 7. Representación del número de libros litúrgicos musicales por impresores desde el inicio de la imprenta hasta 1520. Elaboración propia.

Dada la alta producción de Jorge Coci, no es de extrañar que la ciudad donde más se realizó impresión musical litúrgica sea la ciudad de Zaragoza, donde se imprimieron un total de catorce libros (20,59% de la producción total), seguida de Sevilla, con la impresión de nueve libros (13,24% de la producción total), Alcalá de Henares, con la impresión de siete libros (10,29 %), Barcelona, con la impresión de seis libros (8,82%), Salamanca, con la impresión de cinco libros (7,35% de la producción), Burgos, con la impresión de cinco libros (7,35% de la producción), Valencia, con la impresión de cuatro libros (5,88% de la producción), Toledo, con la impresión de cuatro libros (5,88% de la producción), Montserrat, con la impresión de cuatro libros (5,88% de la producción), Granada, con la impresión de dos libros (2,94% de la producción), Monterrey, con la impresión de dos libros (2,94% de la producción), Pamplona, con la impresión de dos libros (2,94% de la producción), León, con la impresión de un libro (1,47% de la producción), Perpiñán, con la impresión de un libro (1,47% de la producción), Logroño, con la impresión de un libro (1,47% de la producción), y Tarragona, con la impresión de un libro (1,47% de la producción).

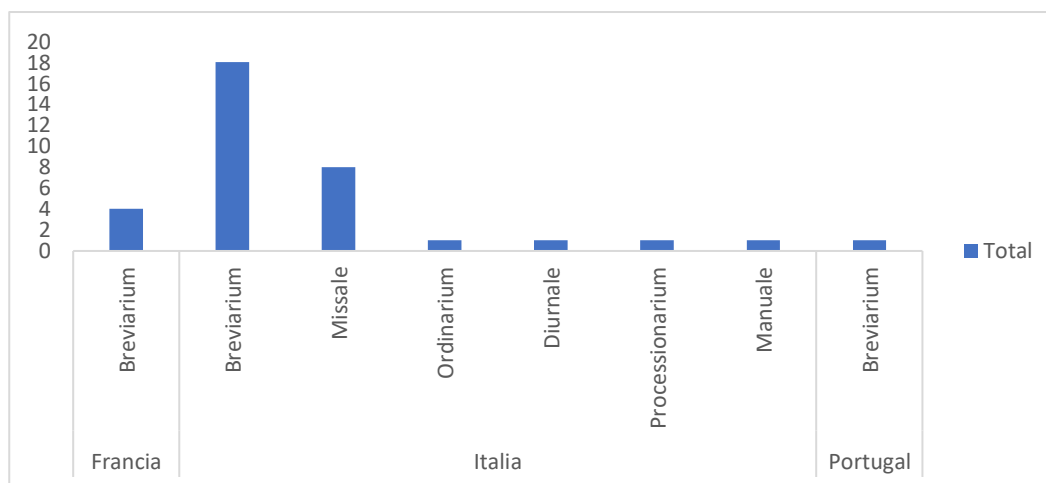


Gráf. 8. Representación del número de libros litúrgicos musicales impresos en España por ciudades desde el inicio de la imprenta hasta 1520. Elaboración propia.

A pesar del retraso en la llegada de la imprenta a tierras españolas y de las dificultades que suponía imprimir música en los inicios de la imprenta, los impresores extranjeros y posteriormente los nacionales, consiguieron un alto nivel de ejecución para realizar los encargos encomendados por las diócesis religiosas. Sin embargo, durante el periodo incunable y post-incunable, ante las dificultades que conllevaba la impresión de música, algunas diócesis optaron por encargar sus libros litúrgicos a imprentas extranjeras.

3.3. LIBROS LITÚRGICOS IMPRESOS EN EL EXTRANJERO PARA ESPAÑA

Para satisfacer la necesidad de material impreso, España dependía de la importación de libros, principalmente de Francia e Italia, lo que llevó a los Reyes Católicos -el rey Fernando I de Aragón y la reina Isabel I de Castilla- a poner en marcha dos iniciativas. Por un lado, redujeron los impuestos sobre la importación de libros para aumentarlos, pero también ofrecieron una exención del servicio militar en la guerra contra los moros para atraer a los impresores extranjeros³³⁶. Para suplir las necesidades litúrgicas que tenían algunas diócesis españolas, ante las dificultades encontradas por los impresores españoles y extranjeros establecidos en España a la hora de imprimir música, fueron veintiuna las diócesis españolas que optaron por la importación de sus libros litúrgicos realizados en el extranjero, concretamente los encargaron a Italia, a Francia o a ambas³³⁷, y ocho de ellas realizaron encargos de libros litúrgicos musicales para poder contar con ediciones con la incorporación completa de su música y libros litúrgicos de mejor calidad. La tipología de libros litúrgicos más importados desde el extranjero fueron el breviario y el misal, tal y como se puede observar en el gráfico nueve.

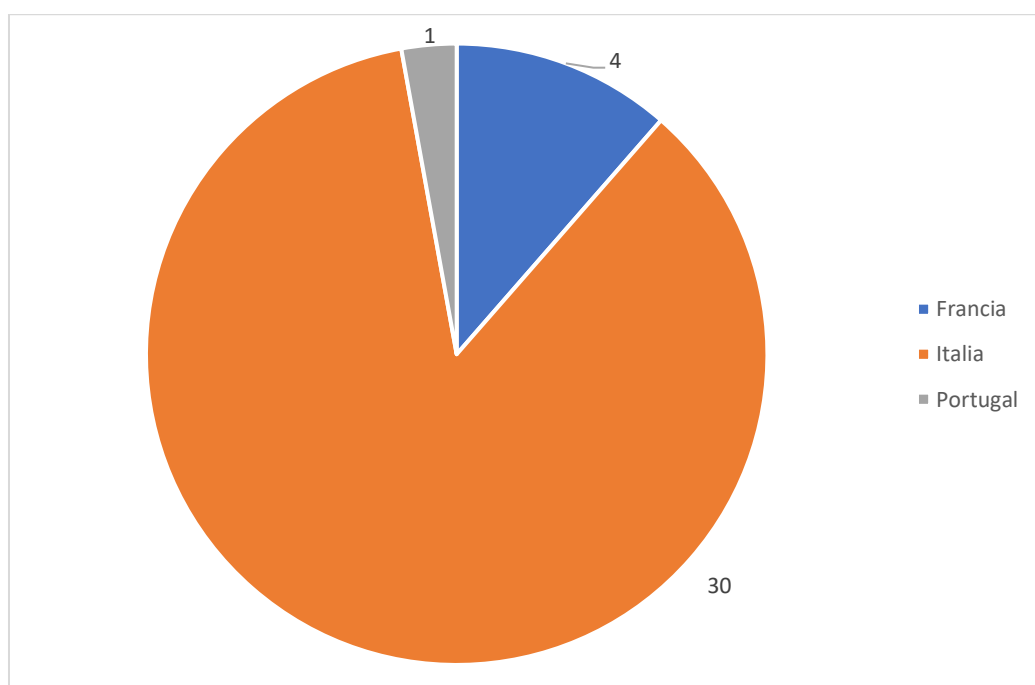


Gráf. 9. Representación del número de libros litúrgicos, musicales y no musicales, importados de Francia, Italia y Portugal y el tipo de libros litúrgicos encargados en cada uno de los países, desde el 1485 a 1520. Elaboración propia.

³³⁶ Restrepo, M. (2018) German-Speaking Printers and the Development of Music Printing in Spain (1485-1505)... *Op. cit.* 46.

³³⁷ La única diócesis que realizó encargo de impresión de dos de sus libros litúrgicos, uno realizado en Francia y otro en Italia fue la diócesis de la Ciudad de Osma.

Desde el punto de vista de la importación de libros litúrgicos realizados en el extranjero para diócesis españolas, fueron treinta y cinco libros litúrgicos, treinta impresos en Italia³³⁸, cuatro en Francia³³⁹ y uno en Portugal³⁴⁰ con y sin música impresa, para las siguientes diócesis españolas: Burgos, Ciudad de Osma, Córdoba, la Orden Franciscana, Girona, León, Mallorca, Ourense, Pamplona, Plasencia, Salamanca, Santiago de Compostela, Segovia, Sevilla, Tarazona, Toledo, Tortosa, Urgel, Valencia, Zamora y Zaragoza.



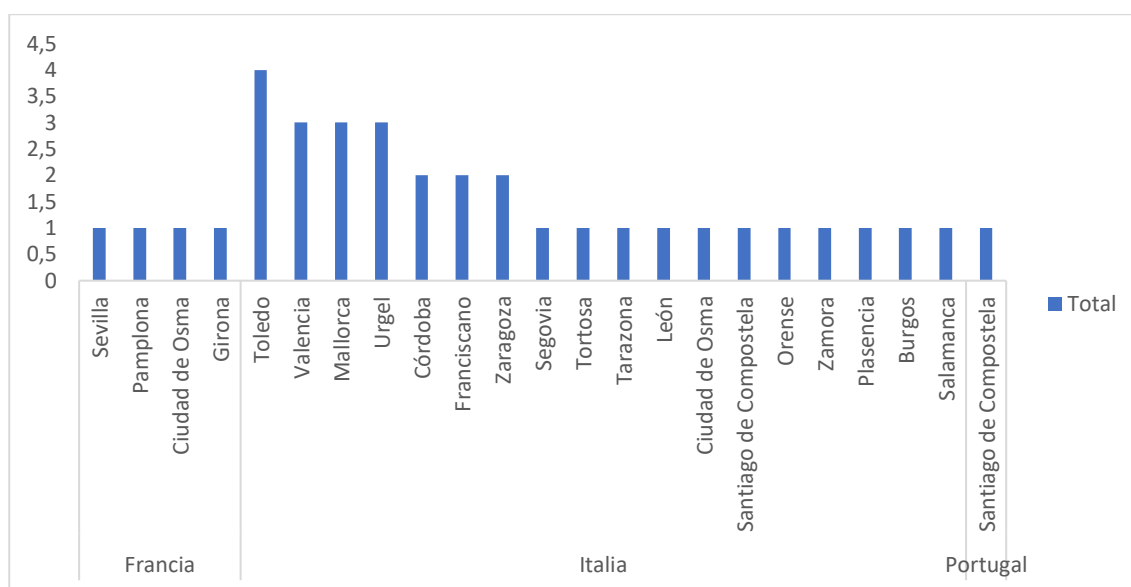
Gráf. 10. Representación del número de libros litúrgicos, musicales y no musicales, importados de Francia, Italia y Portugal, desde el 1485 a 1520. Elaboración propia.

³³⁸ Se imprimieron en Italia veintiocho *breviariums*, un *diurnale*, un *manuale*, ocho misales, un *ordinarium* y un *processionarium*, para las diócesis de Burgos, Ciudad de Osma, Córdoba, Orden Franciscana, León, Mallorca, Ourense, Plasencia, Salamanca, Santiago de Compostela, Segovia, Tarazona, Toledo, Tortosa, Urgel, Valencia, Zamora y Zaragoza.

³³⁹ Se imprimieron en Francia cuatro *breviariums*, sin imprimirse ningún misal, para la diócesis de Ciudad de Osma, Girona, Pamplona y Sevilla.

³⁴⁰ Se imprimió solo un *breviarium* para la diócesis de Santiago de Compostela.

De estas diócesis, la que realizó más encargos al extranjero fue la diócesis de Toledo, pues encargó un total de cuatro libros litúrgicos³⁴¹, todos ellos procedentes de Venecia. En cambio, únicamente las diócesis de Burgos, León, Mallorca, Segovia, Toledo, Urgel, Valencia y la Orden Franciscana, mandaron imprimir alguno de sus libros litúrgicos musicales, siendo un total de nueve ediciones impresas en el periodo estudiado en el extranjero, concretamente en Venecia (Italia), un misal para cada una de estas diócesis salvo para la diócesis de Valencia que encargó dos.



Gráf. 11. Representación del número de libros litúrgicos, musicales y no musicales, importados de Francia, Italia y Portugal y las diócesis que los encargaron, desde el 1485 a 1520. Elaboración propia.

³⁴¹ López Carral, A. (2021) Libros litúrgicos musicales incunables con música <<transparente>>: el caso del *Missale Toletanum* impreso por Johannes Herbort en Venecia entre 1483 y 1488. En: *Estudios sobre el patrimonio escrito*. Ed. por en Cuenca Muñoz, P. et al. (eds.). Madrid: Guillermo Escolar Editor, 163-175. La diócesis de Toledo encargó a Johannes Herbort, impresor veneciano, el *Breviarium Toletanum*, impreso el 14 de diciembre de 1483 y el *Breviarium Toletanum*, impreso el 3 de enero de 1492. Por otra parte, encargó a L.A.Giunta, impresor veneciano, el *Breviarium Toletanum*, impreso el 3 de enero de 1492 y a Johannes Hamman, también impresor veneciano, el *Missale Toletanum*, impreso entre 1483 y 1488.

La diócesis de Valencia optó por encargar sus libros litúrgicos en el periodo incunable a impresores italianos, a través de la ruta comercial de Flandes, para suplir sus necesidades litúrgicas. Los contactos entre Valencia y tierras italianas se iniciaron en el reinado de Abd Allah en época andalusí. En 1149, y debido a la ayuda que los genoveses le brindaron en la conquista de Tortosa, el rey musulmán valenciano les eximió de pagar impuestos y les concedió almacenes en Valencia y Denia. Además, los comerciantes ligures y toscanos aprovecharon el apoyo financiero y humano de la conquista cristiana del territorio para tener acceso a los nuevos mercados que se abrían en la Península. Años más tarde, y formando activas colonias de mercado, a estos comerciantes les siguieron comerciantes genoveses, sicilianos y pisanos en el siglo XII y un siglo más tarde los lombardos³⁴². Las conexiones entre Italia y España durante el siglo XV y, en concreto, las relaciones comerciales de Valencia con la Liguria y la Toscana, aparte de crear un enlace cultural fructífero, transformaron Valencia en la ciudad más poblada de la Corona de Aragón y una de las mayores de España³⁴³. Dados los problemas técnicos presentados a la hora de imprimir música, Rodrigo de Borja, arzobispo de la ciudad en 1492, optó por encargar en esa misma fecha el *Missale Valentinum* a uno de los mejores impresores de Venecia y a uno de los más solicitados por los obispados europeos: Johannes Hamman, para conseguir el reconocimiento de la diócesis, mediante una impresión musical a la altura de la importancia de Valencia en ese momento³⁴⁴. Aquel gesto significó para España el primer impreso musical completo y un referente para impresiones posteriores, además de generar una circulación de tradición cultural y musical importante en el Mediterráneo.

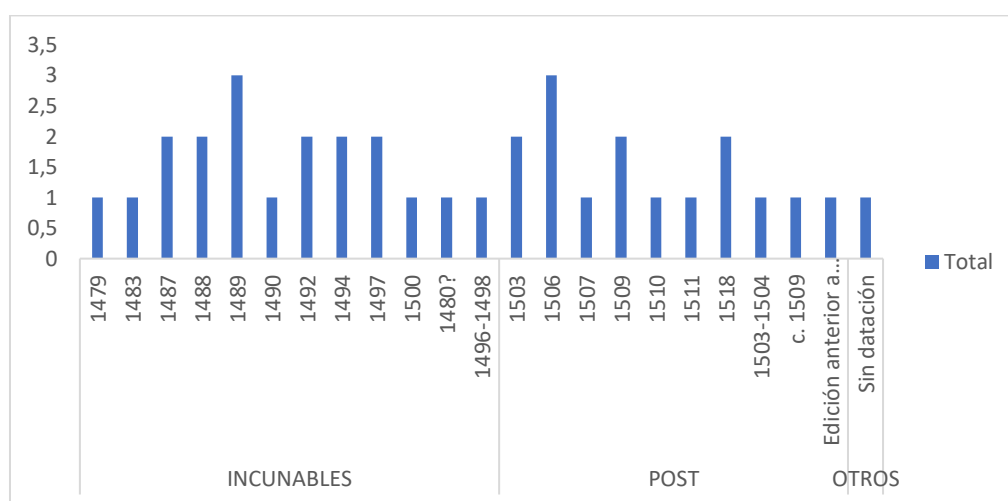
Los circuitos comerciales crearon mapas de relación amplios y complejos entre los comerciantes autóctonos y extranjeros, ya que el movimiento de los comerciantes italianos y la mercancía procedente de Italia para la Península Ibérica se traducían para los comerciantes locales, especialmente catalanes, en una competencia directa. Dada esta situación, los comerciantes nativos optaron por presionar mediante quejas periódicas a

³⁴² Igual Luis, D. (1993) Italia y Valencia a finales del siglo XV: dos espacios de interrelación económica. En: *II Congreso de Jóvenes Historiadores y Geógrafos. Actas*. Tomo II. Ed. por Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Valencia: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 31.

³⁴³ Igual Luis, D. (1998) *Valencia e Italia en el siglo XV: Rutas, mercados y hombres de negocios en el espacio económico del mediterráneo occidental*. Castellón: Bancaixa-Comité Económico i Social de la Comunitat Valenciana (tesis doctoral, edición en formato libro), 20.

³⁴⁴ López Carral, A. (2019) Música que viene y va. Influencia de la impresión musical litúrgica italiana en los incunables litúrgicos musicales españoles de la Corona de Aragón... *Op. cit.* 3.

los Reyes Católicos para que la Corona adoptara medidas políticas proteccionistas y expulsara a los comerciantes extranjeros, ya que años antes redujeron los impuestos sobre la importación de libros para aumentarlos³⁴⁵. A pesar del malestar generalizando entre los comerciantes, estas relaciones, sin embargo, fueron muy productivas, llegando a su apogeo entre los años finales del siglo XIV y la primera mitad del siglo XV³⁴⁶. En total, se imprimieron diecinueve libros litúrgicos en el periodo incunable y quince libros litúrgicos en el periodo post-incunable, siendo 1489 y 1506 los años con más importación con la impresión de tres libros litúrgicos para diócesis españolas.



Gráf. 12. Representación del número de libros litúrgicos, musicales y no musicales, impresos en el periodo incunable y post-incunable por años en el extranjero, desde el 1485 a 1520. Elaboración propia.

Desde el punto de vista de la impresión de libros litúrgicos musicales, de los nueve libros litúrgicos musicales impresos en el extranjero para diócesis españolas, cinco se imprimieron en la etapa incunable y cuatro en el periodo post-incunable. No es de extrañar que, de los nueve libros litúrgicos musicales anteriormente mencionados, todos ellos impresos en Venecia, siete de ellos fueran misales. Los misales son los libros litúrgicos musicales más numerosos, ya que contienen los textos litúrgicos que se dicen,

³⁴⁵ Restrepo, M. (2018) German-speaking printers and the development of music printing in Spain (1485-1505)... *Op. cit.* 46. Los Reyes Católicos también ofrecieron una exención del servicio militar en la guerra contra los moros para atraer a los impresores extranjeros.

³⁴⁶ Igual Luis, D. (1993) Italia y Valencia a finales del siglo XV: dos espacios de interrelación económica... *Op. cit.* 33.

recitan o cantan en la misa durante todo el año. Estos volúmenes representaban una parte lucrativa del negocio, ya que el proceso de impresión era lento y laborioso, lo que, en beneficio del impresor, mantenía las prensas ocupadas durante largos períodos de tiempo. Contenían una diversidad de tipos en dos tintas, negra y roja, en ambas caras de los folios, ilustraciones en madera, pergamino o papel de excelente calidad, y requerían una cuidadosa corrección de las pruebas. Por otra parte, la diferencia numérica de libros litúrgicos impresos en el periodo incunable y post-incunable, tanto en el análisis general como en el específico musical, puede deberse a que las diócesis españolas sentían la necesidad de tener libros litúrgicos con la excelente calidad a la que estaban los libros litúrgicos musicales, y no musicales, italianos, y al notable retraso en la llegada de la imprenta en España, que repercutía directamente en la técnica y en los productos editoriales salidos de los tórculos españoles.

La primera diócesis que encargó a un impresor extranjero un libro litúrgico fue la diócesis de Toledo. La hegemonía de Toledo como capital religiosa, cultural y política en Castilla en el siglo XV permitió a la diócesis toledana contar con los recursos suficientes para poder encargar su primer misal impreso a uno de los mejores impresores de Venecia: Johannes Herbort de Seligenstadt sobre 1483 y 1488³⁴⁷. El *Missale Toletanum* es un libro de uso común en formato folio, en papel, con 252 hojas aproximadamente, impreso a dos columnas de treinta y ocho líneas, en tinta negra y roja y con foliación moderna a lápiz, combinada paralelamente con la foliación original manuscrita en números romanos. Se conservan dos ejemplares de esta edición, uno en la Biblioteca Capitular de la Catedral de Toledo con signatura *BCT, 80-1* y el otro ejemplar se conserva en la parroquia de las Santas Justa y Rufina, en Toledo³⁴⁸. El ejemplar de la Biblioteca Capitular está incompleto, con algunas hojas restauradas y con una encuadernación en piel con broches metálicos. A pesar de la gran cautela que tuvo Juan de Biedma a la hora de formular el nuevo misal toledano y de que sus responsables eligiesen realizar el encargo a una de las imprentas internacionales más acreditadas de Venecia, pues consideraron que las

³⁴⁷ Duggan, M. K. *Italian Music Incunabula*, n. 126; GW M2477610; Haebler, *Ibérica*, I, 209; IBE 3986; ISTC im00688415; López Carral, A. *Libros litúrgicos incunables con música "transparente": el caso del Missale Toletanum impreso por Johannes Herbort en Venecia entre 1483 y 1488*; Odriozola, *Libros litúrgicos*, n. 73; Odriozola, "Las primeras impresiones de libros litúrgicos españoles y un curioso y desconocido Breviario para la Diócesis de Orense (¿1480?)," *Gutenberg- Jahrbuch*, 1965, 87-92; Palau y Dulcet, A. *Manuel del librero Hispano- Americano*, 2d ed., rev. y anotado por Agustín Palau, 28 vols. Barcelona: Librería Palau, 1948-1977, 9 (1956): 415-16; Weale- Bohatta, n. 1529.

³⁴⁸ Odriozola Pietas, A. (1996) *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI... Op. cit.* 133.

imprentas locales eran deficitarias en cuanto a recursos técnicos, la parte musical no fue incorporada en el misal, dejando numerosos espacios en blanco en su lugar y ninguna anotación manuscrita³⁴⁹. Tal y como señala Mary Kay Duggan, la falta de materiales de algunos impresores y por motivos de falta de material técnico, el impresor dejó en blanco el espacio destinado a la música³⁵⁰, concretamente en veintisiete páginas con espacios en blanco destinados a la música, concretamente en cuatro partes: *Ramis Palmarium* (H1^v a H3^v), *In Parascene* (K5^v a K6^r y K7^v), *Benedictio cerei paschalis* (L2^r a L5^v) y final del *Benedictio cerei paschalis* e inicio de *Sancto Pasche* (L7^r a M5^r). La disposición de estos espacios en blanco, en las hojas anteriormente mencionadas, es de nueve espacios en blanco intercalados entre las líneas del texto cantado, con una medida de 20 milímetros entre el caído de la línea superior de texto y el ascendente de la línea inferior. Estos espacios se acomodan perfectamente a las medidas de la caja de impresión, la cual es de 160 milímetros de anchura por 250 milímetros de altura, muestra de que el taller del impresor contaba con una posible incorporación de la parte musical en el mismo, ya fuera de forma impresa o manuscrita.

La diócesis de Burgos optó también por contratar su primer manual impreso con notación musical, que fue a su vez el segundo libro litúrgico musical impreso en el extranjero para diócesis españolas en el periodo incunable, a uno de los mejores impresores de música en Venecia el 14 de marzo de 1490: Johannes Hamman³⁵¹. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 298 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y cinco líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, sin notación musical cuadrada manuscrita o impresa sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora nueve tetragramas impresos xilográficamente a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en las siguientes partes litúrgicas: *Dominus vobiscum*, en los folios LXVII recto a LXIX vuelto, *Popule meus quid feci tibi*, en el folio LXXXIX vuelto y *Exultet iam angelica, per omnia secula*, en los folios XCI recto a CLXXI recto. Se conservan dos ejemplares de esta edición, en el

³⁴⁹ López Carral, A. (2021) Libros litúrgicos musicales incunables con música <<transparente>>: el caso del *Missale Toletanum* impreso por Johannes Herbort en Venecia entre 1483 y 1488... *Op. cit.* 169.

³⁵⁰ Duggan, M. K. (1992) *Italian Music Incunabula: Printers and Type...* *Op. cit.* 255.

³⁵¹ Accurti, 1936, 50; Duggan, M. K. *Italian Music Incunabula*, n. 31; GW M24296; IBE 3962; ISTC im00653050; Odriozola, *Libros litúrgicos*, n. 12; Sander 4684.

Archivo Capitular de Santander y en la Biblioteca Apostólica Vaticana del Vaticano, con signatura Inc.I.106.

El tercer libro litúrgico musical impreso en el extranjero para diócesis españolas en el periodo incunable es un misal para la diócesis de Valencia, impreso también en Venecia el 1 de junio de 1492 por el mismo impresor veneciano que estaba trabajando para la diócesis de Burgos: Johannes Hamman y editado por Antonio Zarotto³⁵². Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 220 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de cuarenta y dos líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora nueve tetragramas impresos tipográficos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en las siguientes partes litúrgicas: *Benedictio Cerei*, en los folios LXII vuelto a LXVI recto, *Prefatio Sestinalis*, en los folios CXV recto a CXX recto, *Per Omnia Secula*, en los folios CXXII recto – CXXVI recto, y en *Benedictio Termini*, en el folio CCXXIX vuelto. Se conservan cinco ejemplares de esta edición, en la Biblioteca Nacional de España, con signatura R/101293, en el Seminario de la Catedral de Segorbe, dos ejemplares en la Biblioteca Capitular de la Catedral de Valencia, con signaturas Inc. 47 y 48, y en la Biblioteca de la Universidad de Valencia.

El cuarto libro litúrgico musical impreso en el extranjero para diócesis españolas en el periodo incunable, también impreso en la ciudad de Venecia, es el *Manuale Legionense*, impreso para la diócesis de León por Bernardinus Benalius el 25 de agosto de 1494³⁵³. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con noventa y seis hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de veinticuatro líneas. Intercalada entre

³⁵² Berger, PH., 1987; Boscá Codina, José V., *Catálogo exposición “La gloria del Barroco”*, 472-473; C 4261; Catálogo, 1988-90; Clair, 1998; Duggan, M. K. *Italian Music Incunabula*, n. 128; Esteve Forriol, José, “El *Missale Valentinum* impreso en 1492”, 1992, 91 a 117; Ferreres, J. B., 1929; García Rojo, D. y Ortiz de Montalván, G. *Catálogo de incunables de la Biblioteca Nacional*, Apéndice, Madrid, 1958, 336-37, 1308; Fita Revert; Pérez Giménez; Pons Alós, *Libros litúrgicos en los archivos de la diócesis de Valencia (I): Los misales anteriores a Trento*, 147 – 189; Geldner, F., 1998; GW M24827; García Editores, Vicent, *Misale iuxta morem et consuetudinem sedis Valentiae, impreso en 1492*, 1992; IBE 3988; ISTC im00688430; Martín Abad, M-112; Odriozola, *Libros litúrgicos*, n. 86; Olmos y Canalda, E. *Incunables de la catedral de Valencia*: Madrid: Semana Gráfica, 1951, 55-56; Sander 4857; Palanca Pons, A.; Gómez Gómez, P., 1981; Riguetti, M., 1959-66; Sander, M., 1969; Weale- Bohatta, n. 1616.

³⁵³ Bernardó i Tarragona, M. (2000) Un incunable litúrgico poco conocido. El Ritual-Misal leonés de 1494, 15-30; GW m3827010; IBE 3788; ISTC im00212650; Odriozola, *Libros litúrgicos*, n.507.- Pérez Llamazares, n. 165.

el texto, bien ocupando una o dos planas, contiene la notación musical sobre pauta de una sola línea en toda la tercera sección, con algunos añadidos manuscritos de texto y música. Se conserva un único ejemplar en la Biblioteca de la Colegiata de San Isidoro de León³⁵⁴. También en Venecia y dos meses más tarde, se imprimió por Johannes Emericus de Spira, uno de los mejores impresores del periodo incunable en la ciudad italiana junto con Giunta, el *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*, impreso el 9 de octubre de ese mismo año³⁵⁵. Está impreso en letra gótica, en formato octavo, con 144 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de veintinueve líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora cinco tetragramas impresos xilográficos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Se conservan veintiocho ejemplares de esta edición, en la Kupferstichkab, en la Bamberg SB. Berlín, en la UKn de Bratislava, en la Biblioteca Apostólica Vaticana en la Ciudad del Vaticano, en la University Library de Columbus, en los Dominicos de la ciudad de Dubrovnik, en la Biblioteca Nacional de Florencia, en la Biblioteca Universitaria de Groningen, en la Biblioteca Universitaria de Jena, en la British Library de Londres, en la University California Library de Los Ángeles, en la Biblioteca Stat de Lucca, en la Biblioteca Comunale Pompilio, en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, en la Biblioteca Universitaria de München, dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de París, en la Biblioteca Universitaria de Pavia, en la Biblioteca Oliveri de Pesaro, en la Biblioteca Municipal de Reggio Emilia, en la Biblioteca Casanat de Roma, en la Music Library de Rochester (Nueva York), en la Huntington Library de San Marino, en el Monasterio Dominicano de Satigrad en Sankt Florian, en la Accademia de Torino, en la Biblioteca Feininger de Trento, en la Biblioteca Universitaria de Tübingen, en la Biblioteca Nacional de Venecia, en la Biblioteca Pública Episcopal de Vic, en la Biblioteca Civica Bertoliana Palazzo San Giacomo de la ciudad de Vicenza, en la Biblioteca Nacional de Viena, y en The Library of Congress- LC en Washington DC.

³⁵⁴ Por encontrarse las instalaciones de esta institución en obras, no se ha podido realizar el análisis musical exhaustivo de este ejemplar único, pues no se ha tenido acceso ni físicamente ni mediante digitalización.

³⁵⁵ BMC V 539; BOH(LB) 782; CCIR P-127; CIBN P-617; Duggan, M. K. *Italian Music Incunabula*, n. 147; Essling, *Livres à figures*, 751; GOFF P998; GW M35539; HC 13381*; IBE(Suppl) 6354; IDL 3796; IGI 8071; ISTC ip00998000; Kotvan 989; LB 782; Meyer-Baer, n. 235; PR 5496; Sander 5903.

La primera diócesis que mandó imprimir un libro suyo en el periodo post-incunable fue la diócesis de Segovia, la cual mandó imprimir su misal también a Johannes Emericus de Spira junto con Lavezari de editor el 24 de julio de 1500³⁵⁶ en Venecia. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 284 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y nueve líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora diez tetragramas impresos xilográficos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en las siguientes partes litúrgicas: *Dominica in Ramis Palmarium*, en los folios LVI recto a LXI recto, *Dominica in Ramis Palmarium*, en el folio LXIII recto, *Feria.IIIII*, en los folios LXVII vuelto a LXVIII recto, *Feria V*, en los folios LXXII vuelto a LXXIII recto, *Feria VI y Sabbato Sancto*, en los folios LXXVII vuelto a LXXXVI recto, *Benedictio fontis*, en los folios LXXXIX vuelto a XCII vuelto, *In die sancto pasche*, en el folio XCIII vuelto, *Prefationes*, en los folios CXLI recto a CLVI recto, *Canon misse*, en los folios CLVIII recto a CLIX recto, *Februarii*, en los folios CLXXXV recto a CLXXXIX recto, y *Benedictio panis*, en los folios CCLXXXI vuelto a CCLXXXIII recto. Únicamente se conserva un ejemplar de esta edición en la Biblioteca Nacional de España, con signatura Inc.1754.

El segundo libro litúrgico musical post-incunable impreso en el extranjero para diócesis españolas, también impreso en la ciudad de Venecia por Johannes Emericus de Spira el 16 de septiembre de 1506 es el *Missale secundum usum alme Maioricensis ecclesie*³⁵⁷. Está impreso para la diócesis mallorquina en letra gótica, en formato folio, con 272 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y seis líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora nueve tetragramas impresos tipográficos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en las siguientes partes litúrgicas: *Dominica in Ramis Palmarium*, en los folios LIII recto a LVI recto, *Feria VI: In*

³⁵⁶ Duggan, M. K. *Italian Music Incunabula*, n. 120; García Rojo, D. y Ortiz de Montalván, G. *Catálogo de incunables de la Biblioteca Nacional*, Apéndice, Madrid, 1945, n. 1306; GW M24722; IBE 3984; ISTC im00688410; Martín Abad, M-120; Odriozola, *Libros litúrgicos*, n. 60; Weale- Bohatta, n.1455.

³⁵⁷ Odriozola, *Libros litúrgicos*, n.45; Palau 93437 y 173044; Sander 4708; Weale- Bohatta, n.576.

pareseue, en el folio LXXIII, *Feria VI Pasche*, en el folio LXXIII vuelto, *Sabbato Pasche*, en los folios LXXXII vuelto a LXXXVI vuelto, *Sabbato Pasche*, en los folios LXXXVII recto a LXXXVIII recto, *Gloria in excelsis beate Marie*, en el folio CXXIX, *Prefatios*, en los folios CXXX vuelto a CXXXVII vuelto, *Ordinarium misse*, en los folios CXL recto a CXLIII recto, *Sesta*, en los folios CLI vuelto a CLII vuelto. Se conservan cinco ejemplares de esta edición: en la Biblioteca de la Colegiata de Jerez de la Frontera, con signatura 5-39-3554, en la Biblioteca Nacional de España, con signatura R/34053, dos ejemplares en la Biblioteca Pública de Palma de Mallorca y uno en la Biblioteca Particular del Marqués de la Torre en Palma de Mallorca.

El tercer libro litúrgico musical post-incunable impreso en el extranjero para diócesis españolas, también impreso en la ciudad de Venecia, es el *Missale Urgellense*, impreso por Benardinus Benalius el 15 de enero de 1509 para la diócesis de Urgel³⁵⁸, siendo la segunda vez que este impresor trabaja para una diócesis española. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 228 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de cuarenta líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora diez tetragramas impresos tipográficos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en las siguientes partes litúrgicas: *Sabbato Sancto*, en los folios LXXIII recto a LXXVIII recto, *Prefatio*, en los folios CXXXIII recto a CXL recto, y en *Canon*, en los folios LXII vuelto a LXVI vuelto. Se conservan dos ejemplares de esta edición: en la Biblioteca Nacional de París, con signatura Vellins 788 y en la Biblioteca Pública Episcopal de Vic.

El último libro litúrgico musical post-incunable impreso en el extranjero para diócesis españolas, también impreso en la ciudad de Venecia, es el *Missale Valentinum*, impreso por L.A. Giunta el 19 de mayo de 1509 para la diócesis de Valencia³⁵⁹. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 368 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y dos líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora ocho tetragramas impresos tipográficos a una y dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en

³⁵⁸ Odriozola, *Libros litúrgicos*, n. 83; Villanueva, Viaje XI; Weale- Bohatta, n. 1611.

³⁵⁹ Martín Abad, 1063; Odriozola, *Libros litúrgicos*, n. 87; Palau 173139; Weale- Bohatta, n. 1617.

negro, en las siguientes partes litúrgicas: *In die natalis domini*, en el folio X recto, *Dominica in ramis palmarum*, en los folios LXXIII recto a LXXV vuelto, *In die ueneris facta*, en los folios XCVII recto a C vuelto, *Benedictio Cerei*, en los folios CIII vuelto a CVIII recto, *Sabbato Sancto*, en el folio CXIII vuelto, *Sequitur prefatio sestiuialis prefatio serialis*, , *prefatio in natiuitate domini*,, *in die epiphanie*, *prefatio paschalis*, *prefatio de ascensione* , *prefatio*, en los folios CLXXIII vuelto a CLXXX recto, *Misse onus serialis*, en los folios CLXXXIII recto a CLXXXIII recto, *Pro victoria regis*, en los folios sin foliar anteriores a CLXXXVIII vuelto y este, *Pro victoria regis*, en los folios CLXXXIX recto a CXC vuelto, *Sesta Februari*, en los folios CCVIII vuelto a CCV recto, *Benedictio termini*, en los folios CCCXLV vuelto a CCCXLVI recto. Cabe mencionar que la hoja z4^v se corresponde a un añadido de música manuscrita. Se conservan diez ejemplares de esta edición: en la Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona, en la Biblioteca Central de Barcelona, con signatura 1- VI-26, en la Biblioteca de la Colegiata de San Isidoro de León, con signatura 166, en la Biblioteca Nacional de España, con signatura M /505, dos ejemplares en la Biblioteca Capitulada de la Catedral de Valencia, tres ejemplares en la Biblioteca del Colegio del Patriarca y uno en la Biblioteca Nicolai Primitivo Gómez.

Desde el punto de vista de las técnicas de impresión musical utilizadas, se puede observar que se han utilizado cuatro técnicas diferentes para la impresión de los pasajes musicales de los nueve libros litúrgicos musicales impresos en Italia para las diócesis españolas. En primer lugar, la técnica más utilizada es la impresión mixta, siendo impresa la notación mediante tipografía y el pautaado, o tetragramas, mediante xilografía, en cuatro de los nueve libros litúrgicos, concretamente en los pasajes musicales de: *Missale Valentinum*, impreso por Johannes Hamman en 1492, el *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*, impreso por Johannes Emericus de Spira en 1494, en el *Missale Segobianum*, impreso también por Emericus de Spira en 1500, y en el *Missale Valentinum*, impreso por L.A. Giunta en 1509. La segunda técnica más utilizada es la impresión tanto de la notación musical como el pautaado con técnica tipográfica, siendo en dos ediciones los pasajes musicales impresos de esta manera: en el *Missale secundum usum alme Maioricensis ecclesie*, impreso también por Johannes Emericus de Spira de 1506 y en el *Misale Urgellense*, impreso por Bernardinus Benalius en 1509. En las primeras ediciones litúrgicas musicales importadas desde el extranjero para diócesis españolas, concretamente las impresas desde 1483 a 1494, se utiliza la técnica de dejar

en blanco el espacio destinado para la incorporación de la música de forma manuscrita, como en el *Missale Toletanum*, impreso por Johannes Herbort, de Seligenstadt entre 1483 y 1488; y la impresión del pautaado de manera xilográfica para la incorporación de las notas musicales en notación musical cuadrada de manera manuscrita en el *Manuale Burgense*, impreso por Johannes Hamman en 1490. Por último, no se ha podido realizar el análisis musical exhaustivo del ejemplar único del *Manuale Legionense*, impreso por Bernardinus Benalius en 1494 por encontrarse las instalaciones donde se encuentra depositado en obras. La notación musical ha sido incorporada sobre un pautaado de una sola línea, la cual no se ha podido corroborar si la misma se ha impreso mediante la técnica de xilografía o de tipografía, ya que, a pesar de que Bernadinus Benalius imprime en 1509 el pautaado del *Missale Urgellense* a través de la técnica tipográfica, no se sabe con certeza si el impresor contaba en 1494 con los materiales tipográficos para poder realizar este tipo de impresión.

Como sucede en todos los libros litúrgicos musicales encargados a impresores venecianos, en ninguno de ellos el pautaado fue impreso en pentagrama, sino en tetragrama. Por último, y para finalizar este apartado, cabe mencionar que, como se puede observar, no se puede relacionar la utilización de una técnica de impresión u otra con la evolución de las técnicas de impresión musicales, ya que se suele pensar que la impresión tipográfica de la notación musical y del pautaado denota una evolución plena de la técnica de impresión musical por parte del impresor en el periodo post-incunable. Sin embargo, bien entrado este periodo, impresores de gran renombre en el ámbito de la imprenta, y de la imprenta musical, y habiendo superado las dificultades encontradas por algunos impresores en la realización de la impresión tipográfica, siguen utilizando técnicas de impresión musical mediante xilografía y tipografía combinada, posiblemente por la adquisición previa de materiales xilográficos individuales para otros fines o por su estilo de impresión.

3.4. LA IMPRENTA MUSICAL PROFANA EN ESPAÑA

La imprenta musical litúrgica siempre se ha estudiado de la mano de la impresión musical profana, cuando ambas tienen un destinatario, una técnica de impresión y una estructura notacional completamente diferente, además de haberse investigado en menor medida al resultar a los historiadores del libro, mucho menos atractiva que la imprenta musical profana. En primer lugar, mientras que la música impresa en los libros litúrgicos se incorporó como principal vehículo de transmisión del mensaje litúrgico durante la celebración, además de servir como realce y solemnidad a los oficios litúrgicos, la música impresa profana tiene una principal finalidad pedagógica en el ámbito de la nobleza. La clasificación entre “música sacra” y “música secular” (o música profana) se confeccionó en la Alta Edad Media, donde el término “secular” se dirigió al sentido de lo cotidiano y terrenal, mientras que el término de sacro se destinó a lo sagrado y eterno, sin ataduras temporales del mundo terrenal. Por lo tanto, la música profana, desde la Edad Media, fue concebida para ser interpretada fuera de los contextos litúrgicos y religiosos.

A pesar de que el canto gregoriano ha contado con una gran variedad notacional que dependía de su lugar de procedencia y del copista, la música profana siempre se ha presentado en una notación y estructura muy diferente al canto gregoriano. La música religiosa ha sido escrita o impresa en notación musical cuadrada en el periodo estudiado y en forma monódica, es decir en una textura musical en la que cantan o tocan simultáneamente la misma melodía, al unísono o a distancia de octava³⁶⁰. Sin embargo, en la música profana, sobre todo hacia mediados del siglo XVI, se imprimieron adaptaciones de piezas vocales en tablatura para que fueran interpretadas por diferentes instrumentos de la época, como la vihuela o el órgano y con textura polifónica, en la que en la pieza musical se combina los sonidos de varias voces o instrumentos simultáneos de manera que forman un formato armónico, y por lo tanto, tiene un sistema métrico de medición de tiempo diferente y una notación menos completa y asequible a todo tipo de conocimiento musical basada en tablaturas o cifrados³⁶¹.

³⁶⁰ Copland, A. (2011) *What to Listen for in Music*. Berkley: Penguin, 62-67.

³⁶¹ En las tablaturas para instrumentos de teclado se disponen letras, número o símbolos sobre tantas líneas como voces tenga la obra, que indican las teclas que deben ser presionadas. Las tablaturas para instrumentos de cuerda hacen uso de letras o números sobre líneas o letras colocadas encima del pautado. En el caso de las tablaturas de laúd o de guitarra, normalmente solo se indica el momento de inicio de un sonido, pero no su duración ni la conducción de las diferentes voces en piezas polifónicas.

Como se ha comentado anteriormente, el primer tratado teórico musical en castellano con música impresa es *Lux Bella*³⁶², del teórico musical del Renacimiento español Domingo Marcos Durán en 1492 y publicado por la compañía de impresores Cuatro Compañeros Alemanes (Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst y Tomas Glockner) en Sevilla³⁶³. Este tratado teórico es un pequeño manual para el aprendizaje del arte del canto llano, pero su notación musical no aparece simplificada, sino que aparece la notación cuadrada xilográfica sobre pautado negro, intercalándose con el texto. Este tratado fue reeditado al menos tres veces después de la primera edición, concretamente en 1498³⁶⁴ impreso supuestamente por Juan de Porras en Salamanca el 17 de junio de este año, en 1509³⁶⁵ impreso por Juan Gysser en Salamanca, y en 1518³⁶⁶ impreso por Jacobo Cromberger en Sevilla. Estas reimpressiones incluyen ampliaciones y comentarios aclaratorios de la primera obra, pero todos cumplen las mismas características de impresión: impresión xilográfica de notación cuadrada en negro sobre pautado en negro.

³⁶² Anglés y Subirá, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional*, II, 134; Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo XV*, 237; ISTC, id00400800. Se conserva un ejemplar de esta edición en la Biblioteca Nacional, con la signatura INC/2165 (3).

³⁶³ Gosálvez Lara, C. J. (1995) *La edición musical española hasta 1936... Op. cit.* 17.

³⁶⁴ Anglés y Subirá, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional*, II, 136; Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo XV*, 238; ISTC ID00401000; Mazuela-Anguita, *Artes de Canto Llano en el mundo ibérico*, 305. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España con signatura INC/2165 (4).

³⁶⁵ Martín Abad, *Post-incunables*, 604; Mazuela-Anguita, *Artes de Canto Llano en el mundo ibérico*, 305; Norton, *A descriptive catalogue* 559; Ruiz Fidalgo, *La imprenta en Salamanca*, 74. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Portugal en Lisboa con la signatura RES. 378

³⁶⁶ Griffin, *Los Cromberger*, 181; Martín Abad, *Post-incunables*, 606; Mazuela-Anguita, *Artes de Canto Llano en el mundo ibérico*, 305; Norton, *A descriptive catalogue*, 911. Se conserva un ejemplar en la Library of Congress en Washington D.C.



Fig. 3. Pasaje musical de *Lux Bella*, de Domingo Marcos Durán, reeditado en 1498. Digitalización descargada de la Biblioteca Digital Hispánica.

El último tratado musical impreso en periodo incunable fue el *Ars Musicorum* de Guillermo de Podio³⁶⁷, edición impresa en Valencia en abril de 1495 por los impresores alemanes Pedro Hagenbach y Leonardo Hutz y financiada por el comerciante valenciano Jaime de Villa. En este tratado de música, en la notación musical se emplean indistintamente tanto figuras del canto llano como del canto de órgano, es decir notación mensural. Las notas gregorianas y las mensurales están incorporadas de manera manuscrita dada la inexistencia de tipos musicales de esta clase de música en el periodo incunable, pero el pautaado y el texto están impresos en color negro, estando intercalados entre sí. Podio recoge en este tratado, no solamente el Arte del Canto Llano, en el que se comentan aspectos relacionados con su notación, el sistema hexacordal guidoniano, el uso de las líneas horizontales para presentar la altura de los sonidos y las figuras del canto

³⁶⁷ Anglés y Subirá, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional*, II; Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo XV*, 551; ISTC, ip00837500. Se conservan ejemplares de este tratado en: la Biblioteca Nacional de España, con signatura INC 1947 (1), en la provincial de Palma de Mallorca, en la Biblioteca Colombina de Sevilla, en la catedral de Toledo, en la Biblioteca de Stuttgart (Alemania), en la Universidad de Cambridge (Reino Unido), en el Museo Británico, en la Biblioteca del Conservatorio de Bolonia y en la Biblioteca de la Universidad de Uppsala.

gregoriano³⁶⁸, sino que recoge también la teoría de los efectos psicológicos que tiene la música, no solamente la función sensorial sino la moral y educadora³⁶⁹.

Como se ha comentado en el anterior capítulo, el primer libro con notación mensural impresa es *Gramatica Brevis*, de Franciscus Niger, impreso en Venecia en 1480³⁷⁰. Sin embargo, la primera edición con notación musical mensural, y el primer tratado impreso en el periodo post-incunable, se imprimió por Juan Gysser en Salamanca entre 1503 y 1504: *Sumula de canto de órgano contrapunto y composicion vocal y instrumental pratica y speculatiua* de Domingo Marcos Durán³⁷¹. Al igual que los anteriores, la notación musical, en este caso mensural, aparece sobre pautado negro, donde la música está intercalada con el texto a una columna y los pasajes musicales están impresos mediante la técnica de xilografía. El siguiente tratado teórico mensural impreso en el periodo post-incunable es el *Arte de canto llano. Lux videntis dicha*, de Bartolomé de Molina e impreso por Diego de Gumiel en Valladolid en 1503³⁷². Al igual que el tratado musical *Sumula de canto de órgano contrapunto y composicion vocal y instrumental pratica y speculatiua* de Domingo Marcos Durán, la notación musical, en este caso mensural, aparece sobre pautado negro, donde la música está intercalada con el texto a una columna y los pasajes musicales están impresos mediante la técnica de xilografía. Ante el éxito e impacto de esta edición, se reeditó tres años más tarde, concretamente el 25 de noviembre y siguiendo los mismos patrones de impresión que la primera edición, por el mismo impresor y en la misma ciudad³⁷³.

³⁶⁸ Martín Galán, J. (2006) Podio, Guillermo de. *Diccionario de la Música Valenciana*. Ed. por Casares Rodicio, E. Madrid: Iberautor, 290-292.

³⁶⁹ León Tello, F. J. (1991) *Estudios de Historia de la Teoría Musical*. Madrid: CSIC, 36.

³⁷⁰ Atlas, A. W. (1992) *La música del Renacimiento...* *Op. cit.* 300.

³⁷¹ Martín Abad, *Post-incunables*, 607; Mazuela-Angueta, *Artes de Canto Llano en el mundo ibérico*, p. 305; Norton, *A descriptive catalogue*, 544; Ruiz Fidalgo, *La imprenta en Salamanca*, 41. Se conserva un ejemplar de esta edición en la Biblioteca Nacional de España con signatura INC/2165 (1).

³⁷² Alcozer, *Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid*, 30; Marsá, *Materiales para una historia de la imprenta en Valladolid*, 18; CCPB000018014-9; Mazuela-Angueta, *Artes de Canto Llano en el mundo ibérico*, 314; Norton, *A descriptive catalogue*, 1290. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Valladolid con signatura U/BC IyR 265 (3).

³⁷³ Alcozer, *Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid*, 34; Marsá, *Materiales para una historia de la imprenta en Valladolid*, 28; Mazuela-Angueta, *Artes de Canto Llano en el mundo ibérico*, 314; Norton, *A descriptive catalogue*, 1297. Se conserva un ejemplar de esta edición en la British Library de Londres con signatura MK. 8.F.2.

Entre la reedición del tratado teórico musical *Arte de Canto llano. Lux Videntis*, impreso en 1503 y 1506 por Diego de Gumiel, se imprimieron dos tratados musicales con notación cuadrada negra sobre pauta negro impresos mediante técnica xilográfica: *Portus Musice*³⁷⁴, de Diego del Puerto e impreso en Salamanca por Juan de Porras el 31 de agosto de 1504; y *Esta es vna introduccion muy util e breue de canto llano*, de Alfonso Españón e impreso en Sevilla por Pedro Brun aproximadamente en 1504. Cuatro años más tarde, el 23 de mayo de 1508, Jorge Coci en su taller de Zaragoza imprime uno de los tratados musicales más importantes del periodo post-incunable: *Arte de canto llano y contra punto y órgano con proporciones y modos* de Gonzalo Martínez de Bizcargui³⁷⁵. En este tratado musical aparece también los pasajes xilográficos, pero, en este caso, en notación cuadrada negra sobre pauta negro y con los pasajes musicales intercalados con el texto a una columna. Este tratado fue reeditado al menos cuatro veces después de la primera edición, con las mismas características de la notación musical y de técnica de impresión, concretamente: el 30 de agosto de 1509³⁷⁶, el 3 de abril de 1511³⁷⁷, el 20 de octubre de 1515³⁷⁸, todos ellos impresos por Fadrique de Basilea en Burgos, y en 1517, supuestamente impreso por Jorge Coci en Zaragoza³⁷⁹.

³⁷⁴ Martín Abad, *Post-incunables* (p. 1387 entre 381 y 382); Norton, *A descriptive catalogue*, 448; Ruiz Fidalgo, *La imprenta en Salamanca*, 39. Se conserva un ejemplar de esta edición en la Biblioteca Nacional de España con signatura INC/2165 (2).

³⁷⁵ Martín Abad, *Post-incunables*, 1012; Mazuela-Anguaita, *Artes de Canto Llano en el mundo ibérico*, p. 310; Sánchez Fernández, *Bibliografía zaragozana del siglo XV*, 22. Se conserva un ejemplar en la British Library con signatura MK.8.f.22.

³⁷⁶ Fernández Valladares, *La imprenta en Burgos*, 30; Martín Abad, *Post-incunables*, 1013; Mazuela-Anguaita, *Artes de Canto Llano en el mundo ibérico*, p. 311; Norton, *A descriptive catalogue*, 249. Se conserva un ejemplar de esta edición en la Biblioteca Nacional de España con signatura R /30859.

³⁷⁷ Fernández Valladares, *La imprenta en Burgos*, 34; Martín Abad, *Post-incunables*, 1014; Mazuela-Anguaita, *Artes de Canto Llano en el mundo ibérico*, p. 311; Norton, *A descriptive catalogue*, 252. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España con signatura R /2165 (5)

³⁷⁸ Fernández Valladares, *La imprenta en Burgos*, 62; Martín Abad, *Post-incunables*, 1015; Mazuela-Anguaita, *Artes de Canto Llano en el mundo ibérico*, p. 311; Norton, *A descriptive catalogue*, 277. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de España con signatura R /9405.

³⁷⁹ Martín Abad, *Post-incunables*, 1016; Mazuela-Anguaita, *Artes de Canto Llano en el mundo ibérico*, 311; Sánchez Fernández, *Bibliografía zaragozana del siglo XV*, 83. Se conserva un ejemplar de la edición en la Biblioteca Nacional de Cataluña con signatura Res, 1482-12.

El 5 de enero de 1510, Johannes Rosenbach imprime el siguiente tratado de música en el periodo post-incunable: *Libro de musica practica* de Francisco Tovar³⁸⁰. Ante la no demasiada destreza del impresor con la impresión xilográfica de los pasajes musicales litúrgicos, el impresor decide de nuevo imprimir este tratado de música también de manera xilográfica, concretamente el pautado, e incorporando la notación mensural a mano. Es poco mencionado en los repertorios de referencia que, en esta edición, a falta de incorporar la notación musical impresa, el impresor incorporó la notación alfabética de manera tipográfica sobre el pautado xilográfico. Esta será la única impresión de tratado teórico musical que realice este impresor en el periodo estudiado. Cinco años después, el 15 de septiembre de 1515, Fadrique de Basilea se embarca de nuevo en la impresión de un nuevo tratado musical: *Intonaciones* de Gonzalo Martínez de Bizcargui³⁸¹. En este tratado, la notación cuadrada negra está impresa de manera tipográfica sobre un pautado rojo, también tipográfico, intercalándose con el texto a una columna. Para la impresión de este tratado musical, el impresor ya contaba con los materiales necesarios para la impresión del mismo, pues, con casi total seguridad, se imprimió con los mismos materiales que los descritos en el capítulo de este impresor en esta tesis doctoral.

El último tratado musical impreso en el periodo estudiado lo imprimió uno de los grandes maestros de la impresión musical en el periodo incunable y post-incunable: Arnaldo Guillén de Brocar. En 1520, se encarga de la impresión de *Tractado de principios de musica practica e theorica sin dexar ninguna cosa atrás* de Juan de Espinoza en la ciudad de Toledo³⁸². En este tratado, al igual que en la mayoría de los anteriores, la notación musical cuadrada aparece impresa sobre el pautado xilográfico en negro, todo ello intercalado con el texto a una columna.

Un total de dieciocho tratados teóricos musicales, frente a sesenta y ocho ediciones de libros litúrgicos musicales, se imprimieron desde el inicio de la imprenta hasta 1520, es decir cincuenta libros de diferencia entre litúrgicos y de música profana que demuestran la hegemonía del comercio litúrgico en la producción incunable y post-

³⁸⁰ Miralles, *La imprenta en Barcelona en el siglo XVI*, 11; Norton, *A descriptive catalogue*, 110. Se conserva un ejemplar de esta edición en la Biblioteca Nacional de España con signatura R /11251.

³⁸¹ Fernández Valladares, *La imprenta en Burgos*, 61; Martín Abad, *Post-incunables*, 1018; Norton, *A descriptive catalogue*, 276. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Portugal, en Lisboa, con signatura Res 380 (2).

³⁸² Martín Abad, *Post-incunables*, 568; Pérez Pastor, *Toledo*, 82. Se conserva un ejemplar de esta edición en la Biblioteca Nacional de España con signatura R /15124.

incunable hasta el año indicado. A pesar de que la mayoría de tratados musicales sobre el Arte del Canto Llano se pueden catalogar de carácter sacro, principalmente por su relación con el canto de Iglesia, no están directamente relacionada con el servicio de la liturgia. No solamente les dista una diferencia notable de la producción, sino que también les diferencia en una distinta forma de impresión, ya que, como se ha señalado, en la mayoría de ellos los pasajes musicales han sido impresos totalmente de manera xilográfica a un solo color. Todo parece indicar que tanto el pautado como la notación musical cuadrada, o mensural en algunas ocasiones, ha sido impreso mediante un solo taco xilográfico grabado, sin tener la necesidad de hacer su impresión mediante dos o tres golpes como lo ocurrido con los libros litúrgicos musicales. La mayoría de los impresores de tratados musicales, salvo Juan Gysser, tuvieron producción de libros litúrgicos musicales, algunos de gran renombre en el sector, lo que les facilitó que dominaran perfectamente la técnica de impresión de música profana y se encargaran de la impresión de este tipo de encargos.

3.5. MÉTODOS DE IMPRESIÓN MUSICAL EN EL LIBRO LITÚRGICO (espacio en blanco, tetragramas/ pentagramas impresos, música impresa mediante xilografía y música impresa por tipografía).

Durante el periodo incunable y post-incunable, se realizaron experimentos para mejorar el arte tipográfico. Los impresores ensayaron diferentes técnicas para obtener resultados de mayor calidad y con menor coste. Se sabe poco, sin embargo, acerca de los métodos de impresión musical en este periodo, de sus variantes y de los impresores que siguieron cada uno de los métodos, sin saber con exactitud cuándo fue el momento en el que se asentaron las técnicas de impresión musical sin presentar cambios significativos durante el periodo de la imprenta manual³⁸³. La principal razón del auge de la imprenta musical a partir del último cuarto del siglo XV ha sido la música litúrgica, puesto que la notación musical era necesaria para las partes cantadas de la misa y las oraciones corales (misales, salterios...). Sin embargo, al contrario de lo que sucede con la clasificación de los libros litúrgicos musicales en el periodo estudiado como incunables y post-incunables, la historia de la técnica de impresión litúrgica musical no se puede dividir en dos periodos

³⁸³ Gaskell, P. (1972) *A new Introduction to Bibliography*, traducido por Consuelo Fernández Cuartas y Faustino Álvarez Álvarez en 1999. Oxford: Oxford University Press, 22.

bien diferenciados con técnicas diferentes, dadas las dificultades que tuvieron los primeros impresores de esta técnica en la impresión de la música³⁸⁴.

Debido a este especial problema, el desarrollo de la imprenta musical evolucionó de forma irregular y al margen de la impresión de textos, siendo utilizadas distintas modalidades para la incorporación³⁸⁵. Las primeras imprentas tenían al menos siete opciones para la impresión del libro de música. En primer lugar, podían omitir la música y el espacio para ella por completo; en segundo lugar, los impresores podían dejar espacio en blanco para la inserción posterior del pautado y notas de manera manuscrita; en tercer lugar, la impresión de pentagramas/tetragramas xilográficos y la omisión de notas para su incorporación de manera manuscrita, cuya calidad de impresión de los sistemas xilográficos puede variar de ser de mala calidad gráfica a excelente; en cuarto lugar, la impresión xilográfica en bloques xilográficos diferentes, al ser impresión de música litúrgica a doble tinta, del pautado y de las notas musicales; en quinto lugar, la impresión xilográfica de los sistemas y la impresión tipográfica de la notación musical; en sexto lugar, la impresión tipográfica de los sistemas y la incorporación de la notación musical impresa mediante tipográfica; y, en último y séptimo lugar, la impresión tipográfica tanto del pautado como de la notación musical. En cuanto a esta última modalidad, cabe mencionar que los pentagramas/tetragramas mal impresos impiden que las notas se impriman correctamente, por lo que los impresores con experiencia en técnica de impresión tipográfica rara vez se arriesgaban a utilizar materiales ondulados e irregulares para imprimir los pentagramas.

El proceso de impresión musical ha seguido, en esencia, el mismo que el utilizado desde 1500 a 1950: componer pasajes musicales, componer palabras, líneas y páginas a partir de tacos xilográficos o de tipos de metal; organizar secuencias de páginas en plantillas y fijarlas sobre bastidores portátiles; impregnar con tinta la superficie de las planas (o, a veces, de sus réplicas ya a finales del periodo de la imprenta manual y durante el periodo de la imprenta mecánica); prensar pliegos de papel sobre las planas, con páginas distintas para cada cara del pliego; y finalmente, ordenar los pliegos impresos

³⁸⁴ Giselbrecht, E., Savage, E. (2018) Printing music. Technical challenges and synthesis, 1450-1530. En: *Early music printing in German- Speaking Lands*. Ed. por Lindmayr-Brandl, A., Giselbrecht, E., McDonald, G. Abingdon, Oxon, Nueva York: Routledge, 84-99; Lindmayr- Brandl, A. (2017) Early Music Print and New Technology. Variants and variant editions. *Fontes artis musicae* 64, 244-260.

³⁸⁵ Haebler, K. (1997) *Introducción al estudio de los incunables...* Op. cit. 167.

para plegarlos y coserlos en forma de libro³⁸⁶. La impresión de un segundo color, normalmente el rojo, junto con el negro, es poco frecuente, excepto en los libros religiosos católicos, y concretamente en los libros litúrgicos musicales, los cuales llevan incorporado el pautado impreso en rojo³⁸⁷. Los primeros impresores musicales imprimieron con dos colores, pero la tinta negra y la roja tenían que ser aplicadas a los tipos en diferentes impresiones³⁸⁸. La manera práctica de hacerlo, era conformar una forma con los tipos alfabéticos que van a ir impresos en negro e iniciales, palabras aisladas y el pautado musical que va a ir impreso en rojo. A continuación, se extiende la tinta por separado, primero extendiendo y realizando la impresión de las partes en rojo³⁸⁹, y, después, extendiendo la tinta en negro e imprimiendo el texto en este color, pues, si se aplicaban las dos tintas con todos los tipos acuñados en la forma, aunque se protegieran cuidadosamente, la tinta roja inevitablemente se mezclaba con la tinta negra³⁹⁰. Al terminar este proceso, no se tiene constancia técnica de si los impresores abrían de nuevo la forma para sacar y sustituir los tipos del pautado por los correspondientes a la impresión de la notación musical, o si estos estaban en una forma diferente. Independientemente del procedimiento elegido, era una forma necesariamente lenta, y la impresión a dos colores se hacía normalmente por medio de dos, en el caso musical tres, impresiones a cada lado del pliego, aunque el contraste del negro y el rojo nunca fuera exacto en la mayoría de las ocasiones.

³⁸⁶ Gaskell, P. (1972) *A new Introduction to Bibliography ... Op. cit.* 155-62.

³⁸⁷ *Ibid*, 167-169.

³⁸⁸ Masson, I. (1954) *The Mainz psalters and canon missae 1457-1459*. Londres: Bibliographical Society Publication, 25-30.

³⁸⁹ Smith, M., May, A. (1997) Early Two Colour Printing. *Bulletion of the Printing Historical Society* 44, 1-4; Dane, J. A. (1999) Two – Color Printing in the Fifteenth Century as Evidenced by Incunables in the Huntington Library. *Gutenberg- Jahrbuch*, 131-146; Savage, E. (2015) Colour Printing in Relief before c. 1700: A technical History. En: *Printing Colour 1400-1700: History, Techniques, Functions and Receptions*. Ed. por Stijnman, A., Savage, E. Leiden: Brill, 23-41; Stijnman, A., Savage, E. (2015) Materials and Techniques for Early Colour Printing. En: *Printing Colour 1400-1700: History, Techniques, Functions and Receptions*. Ed. por Stijnman, A., Savage, E. Leiden: Brill, 9-22; Fertel, M. D. (1723) *La science pratique de l'imprimerie*. Saint-Omer: Marchand Libraire rue des Épéérs, a l' Image de Saint Bertin, 177-283. Se conservan pruebas de impresión en color, en el cual se puede verificar que la impresión del rojo se hacía en primer lugar, en el caso de la impresión musical. Este método de aplicar primero el rojo ha sido detalladamente descrito por Fertel en 1723. La prueba de impresión que se ha conservado de impresión litúrgica musical española se conserva en las guardas del ejemplar del *Missale Auriense*, impreso por Juan de Porras y Gonzalo Rodríguez de la Pasera.

³⁹⁰ Haebler, K. (1997) *Introducción al estudio de los incunables...* *Op. cit.* 127-134.

Una vez planteadas los distintos procedimientos técnicos de impresión musical litúrgica en el periodo estudiado, detallamos a continuación detenidamente cada uno de los procesos en los siguientes epígrafes.

A. Omisión de la música y espacio en blanco para la incorporación de la música de forma manuscrita del pautado y la notación musical

Pocos impresores eligieron la opción de omitir la música y el espacio para ello por completo³⁹¹. Como señala Mary Kay Duggan, es difícil identificar las ediciones que eliminaron la música de un texto de copia de la impresión, por lo que cualquier misal impreso sin música puede probablemente situarse en esa categoría. El misal romano, o también conocido como “libro de altar, oracional o libro del celebrante” es el libro oficial según el cual la Iglesia celebra la Eucaristía, donde se recogen el Propio del Tiempo, el Ordinario de la Misa, el Propio de los Santos, las Misas Comunes, las Misas Rituales, las Misas y oraciones por diversas necesidades, las Misas Votivas, las Misas de Difuntos, y otros cantos rituales incluidos en los apéndices del misal. Por lo tanto, en él, generalmente, se recogen los cantos e himnos de los textos litúrgicos esparcidos en las partes musicales esenciales para la conducción de la liturgia³⁹². Sin embargo, no en todos aparece aportada la música, aunque sí los textos de la música, de manera explícita. Por ello, es debate considerar el libro litúrgico del misal como un libro litúrgico musical en sí, a pesar de que no lleve incorporada la música.

Dejando a un lado la problemática que conlleva esta terminología, Duggan, en el caso incunable italiano, ha identificado dos misales en formato octavo sin espacio para la música que pueden haber estado destinados a lectores incapaces de leer música o demasiado pobres para contratar a alguien que pudiera hacerlo. Uno de ellos fue impreso en Venecia en 1481 por Franz Renner, un impresor que no imprimió música en su producción editorial, y otro misal impreso en Milán por Pachel y Scinzenzeller antes de 1483³⁹³, en el cual habían incluido espacio para la música. Desde el punto de vista

³⁹¹ Duggan, M. K. (1992) *Italian Music Incunabula: Printers and Type... Op. cit.* 42.

³⁹² Ferreres, J. B. (1929) *Historia del misal romano: su origen, sacramentarios, antifonarios, epistolarios, etc.), el misal plenario, el misal de curia, su variadísimo desarrollo en la Edad Media, su unidad desde San Pío V, su brillante coronación con la fiesta de Cristo Rey, sacado todo de las más ricos archivos y públicas bibliotecas de las provincias eclesiásticas de Tarragona y Valencia... Op. cit.* 123.

³⁹³ Duggan, M. K. (1992) *Italian Music Incunabula: Printers and Type... Op. cit.* 43. Según los estudios de Duggan, se conservan tres ejemplares de esta edición.

incunable español, no se ha podido identificar ningún misal, que no lleve incorporada la música, salvo en el periodo post-incunable, concretamente el *Missale parvum Barcinonense*, tanto en su forma A como B, impreso en 1509 por Juan Rosembach.

La ausencia de música en los breviarios impresos refuerza, sin lugar a dudas, la tradición de los breviarios manuscritos de las últimas décadas del siglo XV. Sin embargo, en el caso español, se han identificado los siguientes veinticuatro libros litúrgicos, con tipología de libro litúrgico musical descrita en el punto dos, sin llevar la música incorporada. En la mayoría de las ediciones, esta ausencia de música no se puede justificar por una falta de materiales en el taller de impresión, pues la mayoría de los impresores de las mismas son grandes maestros de la técnica de impresión musical, xilográfica o tipográfica, y en la realización de estas impresiones ya habían empezado a experimentar con este tipo de técnica. Por ende, la ausencia de música únicamente se puede relacionar con una confección musical textual de la edición, y no con notación musical desde un principio.

- *Psalterium cum canticis*. Zaragoza: Pablo Hurus, 14 XII 1481.
- *Manuale Caesaraugustanum*. ¿Híjar?: Alfonso Fernández de Córdoba, ca. 1486.
- *Hymni*. Murcia: Lope de Roca, ¿1487?
- *Manuale Pampilonense*. Pamplona, Arnaldo Guillén de Brocar, 15 XII 1490-15 XII 1489(?)
- *Manuale Hispalense*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 15 III 1494.
- *Ordinarium Ilerdense*. Lérida: Heinrich Botel, ca. 1495.
- *Passio Domini nostri Jesu Christi*. Salamanca: Leonardo Hutz, ca. 1496-1498.
- *Manuale Burgense*. Zaragoza: Pablo Hurus, 9 II 1497.
- *Hym*. Tarragona: Juan Rosenbach, 1498.
- *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum quatuor Evangelia*. Barcelona: Pere Posa, 1498.
- *Directorium Benedictinum*. Montserrat: Johann Luschner, 1500.
- *Psalterium secundum morem et consuetudinem romanae curie*. Sevilla: Estanislao Polono, 1502.
- *Ordinarium missae. Ed. Joannes Burckardus*. Zaragoza: Jorge Coci, 1506.
- *Psalterium per sanctum Hieronymum traductum*. Salamanca: Juan Gysser, 1506.

- *Enchiridion (Manuale) Ecclesie Pallentine*. Logroño: Arnaldo Guillén de Brocar, 10 X 1508.
- *Ordinarium Sacramentorum Barcinonense*. Barcelona: Juan Rosenbach, ca. 1508.
- *Salterio*. [Sin ciudad determinada], Juan Varela de Salamanca, ca. 1508.
- *Ordinarium missae. Ed. Joannes Burckardus*. Zaragoza: Jorge Coci, 1509.
- *Manuale Auriense*. Ourense: Rodrigo de Lavandeira, 31 VIII 1510.
- *Ordinarium missae. Ed. Joannes Burckardus*. Zaragoza: Jorge Coci, 1515.
- *Manuale hispalense nouiter emendatum et quedam congrue in eo addita*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 12 VII 1515.
- *Diurnale Benedictinum*. Montserrat: Juan Rosenbach, 1518-1519.
- *Manuale fratrum praedicatorum*. [Sin ciudad determinada], Juan Varela de Salamanca, 1509-1539.
- *Hymnarium*. Murcia: P. Brun y J. Gentil, [sin fecha conocida].

Cabe mencionar que se ha planteado la posibilidad de la existencia de un mercado para un pequeño y barato misal impreso sin espacio para la música, pero, todo parece indicar que, si fuera real esa existencia y tras las necesidades prácticas del libro litúrgico, se valoró rápidamente esta carencia para rehacer en los nuevos misales, una reunión del texto litúrgico alfabético y el de la notación musical.

Fueron más impresores los que eligieron optar por dejar espacio en blanco entre el texto litúrgico, para la introducción de las rúbricas, las iniciales y la música de forma manuscrita, asignándose la incorporación de estas partes a los rubricatos profesionales, iluminadores y escribanos de música, quienes añadieron después de la finalización de las tareas del escriba textual su parte. Es destacable que estos textos fueron preparados para compradores acostumbrados a la tradición manuscrita y gran cantidad de trabajo manual necesario para tales adiciones se reutilizó en misales impresos, cuyos ejemplares pueden ser fácilmente confundidos con manuscritos³⁹⁴. Es cierto que es difícil identificar las ediciones o ejemplares que, por falta de materiales de algunos impresores, no llevan música incorporada, pero existen casos muy evidentes. Si nos centramos en el estudio de la producción de Italia, centro indiscutible del comercio europeo, de 140 incunables

³⁹⁴ *Ibid*, 42.

musicales italianos, únicamente treinta y cuatro contienen el espacio de la música en blanco, lo que significaría un 22% de la producción total³⁹⁵. En el caso español, la lista de breviarios españoles impresos en el siglo XV y XVI no incluye ninguno con música impresa, sin encontrar algún caso con espacios en blanco para la música. Sin embargo, se pueden resaltar dos casos notables: el *Ordinarium Sacramentarium Barcinonense*, impreso por Pere Posa en 1501, que, tras numerosos análisis, y al formar parte de los prefacios litúrgicos, se ha considerado susceptible de incorporar la notación musical, pero no prevista; y el *Missale Toletanum*, que se va a describir a continuación.

El *Missale Toletanum*³⁹⁶, impreso en Venecia cerca de 1483³⁹⁷ por el alemán Johannes Herbort de Seligenstadt, a costa del empresario francés Antonio Penant, es un libro de uso común en formato folio, en papel, con 252 hojas aproximadamente, impreso a dos columnas de treinta y ocho líneas, en tinta negra y roja y con foliación moderna a lápiz, combinada paralelamente con la foliación original manuscrita en números romanos. Se conservan dos ejemplares de esta edición, uno en la Biblioteca Capitular de la Catedral de Toledo con signatura *BCT, 80-1* y el otro ejemplar se conserva en la parroquia de las Santas Justa y Rufina, en Toledo³⁹⁸. El ejemplar de la Biblioteca Capitular está incompleto, con algunas hojas restauradas y con una encuadernación en piel con broches metálicos. Tanto el misal como el breviario han sido preparados por el mismo liturgista, el presbítero Juan de Biedma, el cual los hace iniciar con unas epístolas dirigidas al cardenal Mendoza, ya arzobispo de Toledo, en la hoja uno vuelto y donde hace mención a Johannes Herbort de Seligenstadt y a Antonio Penant.

Como comenta Ramón González Ruiz, Juan de Biedma añade en sus *Epístolas* numerosos datos históricos sobre la gestación de la empresa, que facilitan deducir que el misal, impreso sin fecha, precedió al breviario en su impresión tipográfica, además de aprovechar la ocasión para agradecer personalmente al arzobispo Carrillo, quien inició el proyecto y aseguró la financiación del mismo, su confianza puesta en él para que se hiciera cargo de este proyecto tan ambicioso³⁹⁹. Cabe señalar que, en sus detalladas

³⁹⁵ *Ibid*, 17.

³⁹⁶ Weale-Bohatta, 1529; IBE, 3986; GW M2477610; Octavio, 334; ISTC, im00688415; Odriozola, 73; Duggan, 136.

³⁹⁷ Martín Abad, J. (2007) *Los libros impresos antiguos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 73.

³⁹⁸ Odriozola Pietas, A. (1996) *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI... Op. cit.* 133.

³⁹⁹ En el artículo de Ramón González Ruiz se facilitan en los Apéndices las *Epístolas*. González Ruiz, R. (2017) Cuando Cisneros era un simple clérigo. Los primeros libros litúrgicos toledanos impresos (1472-

Epístolas, Biedma informa sobre dos aspectos importantes que merecen atención. En primer lugar, informa sobre el “anteactum missale” y “anteactum breviarium” toledanos⁴⁰⁰ que precedieron a la edición preparada por él mismo y sobre el alto número de defectos y erratas con que ambas ediciones se publicaron. Errores que provocaron que definiese a estas publicaciones con términos descalificadores como desaliñado, inelegante, o colmado de todo tipo de incorrecciones de puntuación o frases no adecuadamente construidas, lo que transforma un texto litúrgico en un texto ininteligible e inadecuado para la liturgia. Tras esta consideración, Biedma informa en segundo lugar sobre el extremo cuidado que ha volcado en su labor a la hora de realizar el texto del nuevo el misal y breviario toledanos “impecables” que van a sustituir a sus defectuosos predecesores. Respecto a su método de trabajo, facilita algunos detalles significativos, bien recogidos por los trabajos de González Ruiz, entre los que destacan el cuidado y empeño en no caer en los errores del misal y breviario predecesor y el reconocimiento de que es deudor de la edición anterior y su aprovechamiento⁴⁰¹.

El uso de textos bíblicos y literarios cantados en la celebración de la liturgia cristiana ha sido un recurso constante utilizado desde los inicios. La música, además de servir como realce y solemnidad a los oficios litúrgicos, aunque no sea esa su principal finalidad, se convirtió en uno de los principales vehículos de transmisión del mensaje litúrgico durante la celebración. A pesar de la gran cautela que tuvo Juan de Biedma a la hora de formular el nuevo misal toledano y de que sus responsables eligiesen realizar el encargo a una de las imprentas internacionales más acreditadas de Venecia, pues consideraron que las imprentas locales eran deficitarias en cuanto a recursos técnicos, la parte musical no fue incorporada en el misal, dejando numerosos espacios en blanco en su lugar y ninguna anotación manuscrita. El mismo, contiene veintisiete páginas con espacios en blanco destinados a la música, concretamente en cuatro partes: *Ramismarium* (H1^v a H3^v), *In Parascene* (K5^v a K6^r y K7^v), *Benedictio cerei paschalis* (L2^r a L5^v) y final del *Benedictio cerei paschalis* e inicio de *Sancto Pasche* (L7^r a M5^r).

1483). Cisneros, *Arquetipo de Virtudes, Espejo de Prelados [Catálogo de la exposición Catedral de Toledo, noviembre 2017 - febrero 2018]*. Ed. por Cabildo Primado Catedral de Toledo. Toledo: Primatialis Ecclesiae Toletanae Memoria, 41, 165-183.

⁴⁰⁰ A día de hoy no se tiene constancia de ejemplar completo o fragmentario de los libros litúrgicos toledanos impresos en Venecia con anterioridad a Juan de Biedma.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

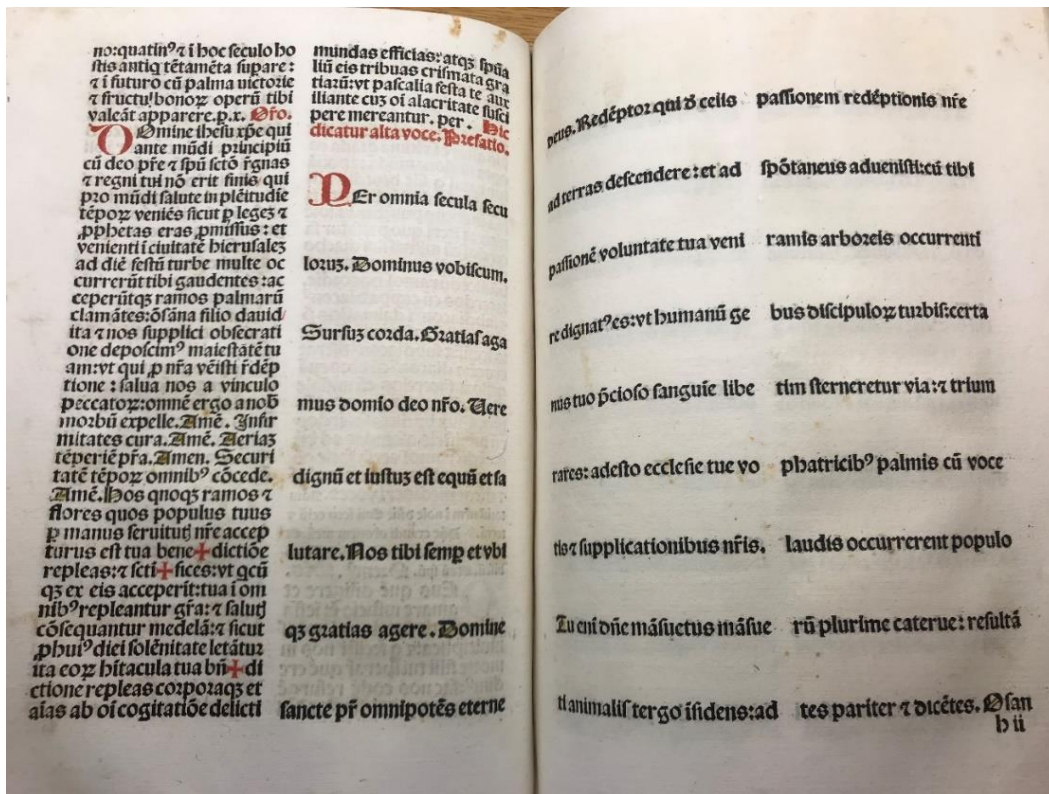


Fig. 4. Espacios en blanco destinados a la parte musical del misal aparecidos en el folio hii recto del ejemplar conservado en la Biblioteca Capitulare de Toledo del Missale Toletanum, impreso en Venecia cerca de 1483 por Johannes Herbort de Seligenstadt. Fotografía realizada con la autorización del responsable de la Biblioteca Capitulare de la Catedral Primada de Toledo.

La disposición de estos espacios en blanco, en las hojas anteriormente mencionadas, es de nueve espacios en blanco intercalados entre las líneas del texto cantado, con una medida de 20 milímetros entre el caído de la línea superior de texto y el ascendente de la línea inferior. Estos espacios se acomodan perfectamente a las medidas de la caja de impresión, la cual es de 160 milímetros de anchura por 250 milímetros de altura, muestra de que el taller del impresor contaba con una posible incorporación de la parte musical en el mismo, ya fuera de forma impresa o manuscrita⁴⁰². Uno de los motivos por el que se precisó la “editio princeps” del misal toledano, fue conseguir la dignidad del culto, preocupación del prelado toledano desde los inicios de su gobierno. Alonso Ortiz, canónigo toledano, tras encontrar múltiples errores en el texto y la música incompleta, se propuso corregirlo y lograr mayor claridad en la estructura del misal mediante los

⁴⁰² López Carral, A. (2021) Libros litúrgicos musicales incunables con música <<transparente>>: el caso del Missale Toletanum impreso por Johannes Herbort en Venecia entre 1483 y 1488... *Op. cit.* 163-175.

siguientes recursos: mejorando las rúbricas, la colocación de los títulos de las misas, del temporal y del santoral, la incorporación de la notación musical en los pasajes musicales y el cuidado tipográfico en general⁴⁰³. La nueva edición del misal toledano fue impresa en Toledo en 1499, en la imprenta de Pedro Hagenbach, editada por Melchor Gorricio y patrocinada y financiada por Francisco Jiménez de Cisneros, arzobispo primado de la diócesis de Toledo desde 1495.

Los incunables que incorporan música manuscrita en estos espacios en blanco, proporcionan un valioso registro de los primeros diseños de las imprentas para las páginas de música, así como ejemplos de la tradición de los escribas en el momento de la transición del libro manuscrito al impreso. Aunque se puede relacionar este tipo de impresión a los inicios de la imprenta musical, en el caso de los prelos afinados en España, no se encuentran casos como el *Missale Toletanum*⁴⁰⁴, impreso en Venecia cerca de 1483⁴⁰⁵ por el alemán Johannes Herbort de Seligenstadt. Sin embargo, los libros litúrgicos musicales que no contienen música impresa y que la incluyeron de manera manuscrita, resolvieron los problemas de diseño de libros, que, indudablemente, se presentaron en los primeros libros impresos con música, los cuales contenían pentagramas de dos, tres y cuatro líneas xilográficas que variaban según las melodías que se escribían en ellos y que incorporaban la música de manera manuscrita.

⁴⁰³ Janini, J. (1997) La Reforma cisneriana de la liturgia mozárabe. En: *Manuscritos Litúrgicos de la Catedral de Toledo*. Ed. por Janini, J., González, R. Toledo: Diputación Provincial, 40.

⁴⁰⁴ Weale-Bohatta, 1529; IBE, 3986; GW M2477610; Octavio, 334; ISTC, im00688415; Odriozola, 73; Duggan, 136.

⁴⁰⁵ Martín Abad, J. (2007) *Los libros impresos antiguos... Op. cit.* 73.

B. Impresión de pentagramas/tetragramas xilográficos y la omisión de notas para su incorporación de manera manuscrita

Los primeros impresores que se enfrentaron a estas dificultades técnicas fueron Johann Fust y Peter Schöfer en el *Salterio* (ISTC⁴⁰⁶ ip01036000; GW⁴⁰⁷ M36179) de 1457, pero, en aquel momento, acabaron esquivando estos aspectos imprimiendo únicamente algunos tetragramas sobre los que podía añadirse a mano la música, siendo todavía un proceso lento y más costoso por la intervención de los copistas. La mayoría de los impresores siguieron la práctica elegida por Fust y Schöfer aunque muchos otros también, a pesar de haber aprendido ya a salvar las dificultades de la música impresa, imprimieron únicamente los tetragramas xilográfica o tipográficamente o dejaron en blanco el espacio destinado a la música, tanto en el siglo XV como en el siglo XVI. La adición de la música a posteriori en estos espacios en blanco tenía como limitación que el pentagrama,⁴⁰⁸ o tetragrama,⁴⁰⁹ y las respectivas notas, debían de adaptarse al espacio delimitado de primeras por el impresor, por lo que, en ocasiones, se pueden encontrar algunas adiciones de forma marginal⁴¹⁰. Por estos casos, es muy difícil hablar de un desarrollo en la impresión musical en el periodo primitivo, pues este empezó firmemente con los descubrimientos y con la experimentación realizada en este terreno por Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, a partir de 1498. Otro ejemplo temprano de la imprenta musical es el *Psalterium*, editado por el mismo Gutenberg en 1475⁴¹¹. En esta edición también solo se realizó la impresión del pautaado, para incluir posteriormente las notas de manera manuscrita.

En España, también se realizó este tipo de impresión en algunos talleres afincados en la Península y en ediciones incunables, impresas concretamente en el taller de Juan y Pablo Hurus en Zaragoza, en el taller de Juan Luschner en Monterrey y en el taller de Pedro Hagenbach en Toledo. La primera edición española con pautaado impreso y

⁴⁰⁶ British Library (2016) *Incunabula Short Title Catalogue* [en línea] disponible en <http://www.bl.uk/catalogues/istc/> [consulta: marzo de 2019].

⁴⁰⁷ Staatsbibliothek zu Berlin (1925) *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* [en línea] disponible en <<https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/GWEN.xhtml>> [consulta: marzo de 2019].

⁴⁰⁸ Conjunto de cinco líneas horizontales y equidistantes sobre el cual se escriben las notas musicales y demás signos de notación.

⁴⁰⁹ Conjunto de cuatro líneas horizontales paralelas y equidistantes sobre el cual se escriben las notas musicales y demás signos en la notación del canto gregoriano.

⁴¹⁰ Haebler, K. (1997) *Introducción al estudio de los incunables... Op. cit.* 167.

⁴¹¹ Gallico, C. (1991) *Historia de la Música 4: La época del Humanismo y del Renacimiento... Op. cit.* 30.

notación musical manuscrita es el *Missale Caesaragustanum*, impreso por Pablo Hurus el 27 de noviembre de 1485. Pablo Hurus, como primer impresor de música litúrgica en España, siguió la misma práctica que habían seguido Johann Fust y Peter Schöfer, pioneros en la impresión musical, en el *Salterio* (ISTC ip01036000; GW M36179) de 1457, imprimiendo únicamente algunos tetragramas o pentagramas sobre los que podía añadirse a mano la música. Los tetragramas xilográficos se incorporan en estos folios en una columna, conformando la columna siete tetragramas con una línea de texto debajo de cada uno de ellos en negro. Para poder adaptarse de una manera cómoda a cualquier tipo de texto litúrgico, Pablo Hurus contaba con doce tetragramas individuales de diferentes anchuras, aunque con una medida de altura constante de 19-20 milímetros de altura. La grabación en madera no era precisamente el método más adecuado para imprimir música⁴¹², puesto que la madera tiene que soportar un gran peso de la prensa estando húmeda en el proceso de impresión, es más frágil que los tipos metálicos, y, en el caso de la música, ofrece un resultado más impreciso e irregular que la impresión tipográfica. En el apartado siguiente se detallará más este aspecto.

El segundo libro litúrgico musical impreso mediante esta técnica en un taller afincado en España fue el *Missale Oscense*, impreso en Zaragoza por Juan Hurus el 1 de junio de 1488, el cual fue impreso mediante los doce tetragramas individuales xilográficos de diferentes anchuras, aunque con una medida de altura constante de 19-20 milímetros de altura, y con las mismas irregularidades. El tercer libro litúrgico musical impreso mediante esta técnica la realizó Juan Luschner en la localidad de Montserrat en 1499 en la impresión del *Missale Benedictinum. Valladolid*. Este se imprimió mediante tres tipos de tacos xilográficos individuales, los cuales permiten una precisión a la hora de ajustarse al texto litúrgico impreso intercalado entre los mismos, dentro de la irregularidad que la impresión xilográfica musical ofrece. La cuarta, y última edición litúrgica musical española encontrada en el periodo estudiado, es el *Missale Mozarabicum, impreso en Toledo* por Pedro Hagenbach el 9 de enero de 1500. Hagenbach contaba con pentagramas de diferentes anchuras, concretamente catorce tacos xilográficos de pentagramas, aunque con una medida de altura constante de 27 milímetros de altura.

⁴¹² Ife, B. (1988) La imprenta y la música instrumental de Renacimiento español... *Op. cit.* 227.

La siguiente innovación de la técnica de impresión musical fue grabar las partes musicales, el pautado y la notación musical, en tacos xilográficos individuales e independientes, y dada la impresión a doble tinta, fueron un gran avance, ya que se trataban como si fueran imágenes xilográficas que se intercalaban con los tipos móviles del texto o mediante impresión múltiple.

C. Impresión xilográfica en bloques xilográficos diferentes del pautado y de la notación musical

La grabación en madera de la notación musical del pautado musical no era precisamente el método más adecuado para imprimir música⁴¹³, pero es una realidad que la impresión de música xilográfica se gestionó de igual manera que la impresión de imágenes, portadas y elementos xilográficos impresos en los libros litúrgicos.

El pautado y la notación musical⁴¹⁴ se imprimían por medio de grabados en madera, o xilografías. Durante la mayor parte del periodo incunable y post-incunable, los grabados en madera, o xilografías, musicales o no musicales, utilizados en la impresión de texto se hicieron con madera dura, vetada, tallada sobre el perfil de la plancha siguiendo el sentido de la fibra⁴¹⁵. Sin embargo, las primeras iniciales talladas, los escudos de armas, etc., se hacían a veces en madera tallada a contrafibra, pero esta técnica siguió siendo poco frecuente hasta finales del siglo XVIII. Por otra parte, el grosor de los bloques xilográficos que se utilizaban para imprimir las partes xilográficas del libro era un poco menor que la altura de los tipos metálicos, siendo estos compensados con alzas de papel y pudiendo ser tan grandes como permitiese la dimensión del papel y de la prensa. En cambio, en el caso de la impresión xilográfica musical, esta se podría hacer mediante tacos xilográficos enteros con dimensión de la caja de impresión, generalmente utilizado para la impresión de la notación musical, o mediante tacos xilográficos individuales de tamaños más pequeños para la impresión del pautado en diferentes medidas. Aun así, el diseño de las grafías musicales, tanto de los sistemas como de las notas musicales, se tallaba a mano sobre la superficie del bloque con una cuchilla o con un buril⁴¹⁶, cortando las partes que se iban a quedar en blanco en el papel impreso y dejando resaltadas las que

⁴¹³ *Ibidem.*

⁴¹⁴ Gaskell, P. (1972) *A new Introduction to Bibliography...* *Op. cit.* 188.

⁴¹⁵ *Ibidem.*

⁴¹⁶ Cíncel puntiagudo que se arrastraba sobre la superficie.

se iban a imprimir en negro. Teniendo en cuenta las últimas aportaciones realizadas por Miquela Forteza al ámbito de la xilografía peninsular del siglo XV y gracias al estudio de la colección de xilografías Guasp⁴¹⁷, únicas xilografías originales que se han conservado del siglo XV, el tallado de los tacos se hacía de una manera vertical y no horizontal, por lo que las supuestas manchas blancas que en algunos estudios son interpretadas como “poros” de la madera en la impresión de las notas, son en realidad los restos de una tinta levantada. Eso quiere decir, que cuando se realizaba la impresión musical, la impresión de la parte meramente musical necesitaba mucha tinta, por lo que en casi todas las ocasiones se creaban unas “costras” o “montañas” que con el tiempo se han levantado y se han llevado con ellas parte del papel.

La manera más corriente del tallado xilográfico en el periodo de la imprenta manual es el grabado de la “imagen” musical en positivo, recortando grandes superficies en blanco con una gubia y dejando el diseño musical realizado como finas líneas en negro. En el siglo XVI, se lograron grandes resultados con bloques positivos siguiendo la dirección de la fibra, a pesar de la limitación en las imperfecciones de la tinta y de la impresión. Por ello, se confeccionó otro procedimiento de impresión xilográfica, la cual consistía en la grabación de la imagen en negativo, diseñando sobre el bloque un dibujo de líneas blancas sobre una superficie negra, y sus ventajas residían en la mayor facilidad con la que las líneas finas podían ser talladas y la posibilidad de indicar los tonos mediante el sombreado o punteado⁴¹⁸.

En lo referente a las técnicas de impresión xilográfica, en lo relativo al pautado, coexisten tres métodos de impresión de los mismos, extrapolable al apartado anterior. En primer lugar, la impresión de los sistemas puede haberse realizado mediante un taco xilográfico entero, del tamaño de la hoja de impresión. En segundo lugar, la impresión del pautado se puede haber realizado con tacos xilográficos individuales, y de diferentes medidas, para la impresión de pentagramas o tetragramas enteros. El impresor contaba con varios tacos xilográficos de tetragramas individuales de diferentes medidas, que fue utilizando según la disposición del texto litúrgico. Para poder adaptarse de una manera cómoda a cualquier tipo de texto litúrgico, algunos impresores contaban con tacos

⁴¹⁷ Forteza Oliver, M. (2006) *La xilografía en Mallorca a través de sus colecciones. La Imprenta Guasp (1576-1958)*. Palma de Mallorca: Olañeta.

⁴¹⁸ Duggan, M. K. (1992) *Italian Music Incunabula: Printers and Type... Op. cit.* 64-67; Gaskell, P. (1972) *A new Introduction to Bibliography... Op. cit.* 188-191.

xilográficos de tetragramas o pentagramas de diferentes anchuras, aunque con una medida constante de altura.



Fig. 5. Detalle del cuarto tetragrama de la columna de la derecha del folio CLXIII recto con medida de 53 mm de anchura y 20 mm de altura del Missale Barcinonense, impreso por Diego de Gumiel en Valencia en 1498. Fotografías realizadas en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat con autorización de la archivera.

Sin embargo, existe una tercera modalidad, la cual consiste en la impresión del pautaado a través de tacos xilográficos individuales más pequeños y consecutivos. En esta modalidad, el impresor únicamente cuenta con tacos xilográficos de una altura y anchura constante, dispuestos de manera correlativa. En el caso de que los pasajes musicales aparezcan intercalados con texto litúrgico alfabético, el impresor únicamente añade o retira un taco xilográfico del pentagrama/tetragrama. No obstante, a pesar de las tres posibles modalidades de la impresión del pautaado, las líneas del pautaado aparecen irregulares, con finales desajustados y excesivas curvas a lo largo del recorrido de las líneas, variando entre una y otra línea la medida de altura.

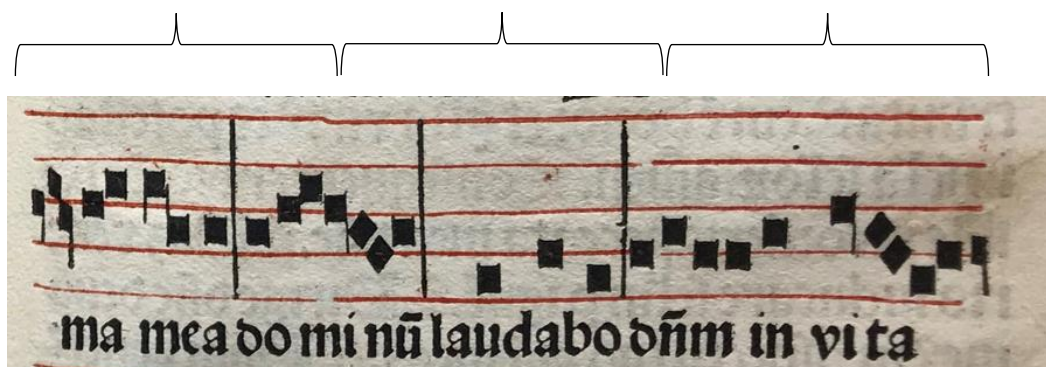


Fig. 6. Detalle del cuarto pentagrama de la columna del folio LXVIII recto, confeccionado mediante tres tacos xilográficos con medida de 35 mm de anchura y 21 mm de altura, en el Manuale Tirasonensis, impreso por Diego de Gumiel en Valencia en 1514. Fotografías realizadas en la Biblioteca de la Catedral Primada de Toledo.

Desde el punto de vista de la impresión de la notación musical, coexisten dos métodos de impresión: mediante un taco xilográfico entero, del tamaño de la hoja de impresión; y, en segundo lugar, la impresión de la notación musical se puede haber realizado con tacos xilográficos individuales, y de diferentes medidas, para la impresión de la notación musical con las mismas dimensiones que la medida de los pentagramas o tetragramas. El tallado del pautaado y de la notación musical queda descartado, en el caso de la impresión musical litúrgica, por realizarse siempre a doble tinta. Podría existir una tercera opción, la cual sería la impresión de la notación musical a través de tacos xilográficos pequeños e individuales, imitando el mecanismo tipográfico. Esta opción, desde un punto de vista práctico, resulta casi imposible de imaginar que la impresión se realizara mediante tacos de madera pequeños, pues con la presión que se realiza de manera natural en dicha acción machacaría el taco de inmediato. Aun así, independientemente de la modalidad elegida para la impresión de la notación musical a través de la técnica de impresión xilográfica, se observa que las grafías de la notación musical cuadrada romana no son regulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso.

La mayoría de los incunables italianos con ejemplos xilográficos -diez de los doce- son obras teóricas que requieren ilustraciones de música mensural, diagramas complejos como la mano de Guido d'-Arezzo o representaciones del sistema de hexacordes difíciles de crear e imprimir en tipografía⁴¹⁹. Al utilizar xilografías para imprimir ejemplos cortos de música mensural, los impresores evitaron el reto y el coste de cortar los tipos de música mensural, posponiendo así su desarrollo. Todos los ejemplos de incunables con música mensural grabada en madera aparecieron fuera de Venecia, en ciudades donde presumiblemente no se disponía de tipos mensurales. Las ilustraciones musicales xilográficas hicieron posible la impresión temprana de obras teóricas sobre música sin la costosa producción de tipos musicales mensurales o fuentes de complejos neumas de canto llano. Por ello, los incunables con música impresa en Italia a partir de grabados en madera, no estaban tan concentrados en los principales centros de impresión como los libros de música impresos a partir de tipos, presumiblemente porque los grabados en madera eran más fáciles de producir por los artesanos locales que los tipos de música y en muy pocas páginas. Desde el punto de vista de los libros litúrgicos musicales, como se puede observar en la tabla dos, únicamente se imprimieron dos libros litúrgicos musicales con impresión xilográfica: el *Missale Romanum*, impreso en Venecia el 28 de abril de 1493 por Johann Emericus de Spira, y el *Missale Ambrosianum*, impreso en Milán en 1494 por Giovanni Antonio d' Onate / Valentino de Meregari. Desde el punto de vista de la imprenta musical xilográfica en Alemania, la primera edición litúrgica musical xilográfica es el *Breviarium Lubicensis* de Lucas Brandis en Lübeck en 1478. Los historiadores alemanes de la imprenta clasifican estos incunables xilográficos como "impresión en bloque" y no distinguen entre las técnicas de madera y de metal. Sin embargo, todos los incunables conocidos que ilustran música a partir de bloques cortados a mano están impresos en madera.

⁴¹⁹ Duggan, M. K. (1992) *Italian Music Incunabula: Printers and Type... Op. cit.* 64-65.

Fecha	Autor, título	Ciudad	Impresor
30 IV 1487	Burzio, <i>Musices Opusculum</i>	Bolonia	Ugo Ruggerio for Benedetto Faelli
15 XII 1492	Gaffurio, <i>Theorica Musicae</i>	Milán	Filippo Mantegazza for Giovanni Pietro da Lomazzo
7 III 1493	Verardus, <i>Historia Baetica</i>	Roma	Eucharius Silver
28 IV 1493	<i>Missale Romanum</i>	Venecia	Johann Emerich de Spira
1494	<i>Missale Ambrosianum</i>	Milán	[Giovanni Antonio d' Onate] for Valentino de Meregari
30 IX 1496	Gaffurio, <i>Practica Musicae</i>	Milán	Guillaume Le Signerre for Giov. P. da Lomazzo
27 VII 1497	Bonaventura da Brecia, <i>Breviloquium Misicale [Regula Musicae Planae]</i>	Brescia	Angelo Britannico
23 IX 1497	Gaffurio, <i>Practica Musicae</i>	Brescia	Angelo Britannico
27 IX 1497	Bonaventura da Brecia, <i>Regula Musicae Planae</i>	[Brescia]	Angelo Britannico
21 IX 1499	<i>Compendium Musices</i>	Venecia	Giovanni Battista Sessa
3 IX 1400 [1500]	Bonaventura da Brecia, <i>Regula Musicae Planae</i>	Brecia	Angelo Britannico
10 IX 1500	Bonaventura da Brecia, <i>Regula Musicae Planae</i>	Milán	Leonard Pachel for Giovanni de Legano

Tabla 2. Incunables italianos impresos con xilografía. Tabla número 15 del trabajo de Mary Kay Duggan *Italian Music Incunabula*⁴²⁰

Como se ha remarcado en el epígrafe de la imprenta musical en España, la utilización de la impresión xilográfica musical se ha utilizado no solo para incluir el pautaado para la posterior incorporación de la música de forma manuscrita, y la utilización de los tacos xilográficos para la impresión de la notación musical y el pautaado, sino que se utilizó para la impresión de ejemplos y grafías musicales en tratados de música profana.

⁴²⁰ Duggan, M. K. (1992) *Italian Music Incunabula: Printers and Type... Op. cit.* 65.

Sin embargo, todo parece indicar, que la impresión litúrgica musical xilográfica que más se realizó en el periodo estudiado, fue la técnica del grabado musical con bloques positivos en los libros litúrgicos musicales incunables y post-incunables. En esta etapa, se imprimieron un total de veinticuatro ediciones españolas que fueron impresas enteramente, tanto pautado como notación musical, en bloques diferentes respectivamente. A continuación, se adjunta listado de las mismas, las cuales han sido analizadas con detenimiento en el bloque número tres en los epígrafes individuales por impresor.

- *Missale Gerundense*. Barcelona: Juan Rosenbach, 1493.
- *Missale Auriensis*. Monterrey: Gonzalo Rodríguez de la Passera y Juan de Porras, 2 II 1494.
- *Manuale Toletanum ed. Franciscus y Melchior Gorricius*. Sevilla: Compañeros Alemanes, 2 XII 1494.
- *Missale Pampilonense*. Pamplona: Arnaldo Guillén de Brocar ca.1494.
- *Missale Compostellanum*. ¿Monterrey?: [Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras], [1495].
- *Missale Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach y Juan Luschner], 16 VI 1496.
- *Missale Barcinonense*. Barcelona: Diego de Gumiel, 28 III 1498.
- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 IX-23 XI, 1498.
- *Manuale Segobianum*. Salamanca: [Juan de Porras], 4 II 1499.
- *Missale Tarraconense*. Tarragona: Juan Rosenbach, 26 VI 1499.
- *Manuale Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 1501.
- *Manuale Legionense*. León: Juan de León, 1503 [según Luis García Gutiérrez. Antonio Odriozola lo data cerca de 1521].
- *Manuale Chori (ad usum fratrum minorum)*. Salamanca: Juan de Porras, 19 XI 1506.
- *Graduale u Officiarium Sanctorale, para a Diócesis de Granada*. Granada: Juan Varela de Salamanca, c. 1507 [entre 1506 y 1508].
- *Missale secundum consuetudinem fratrum beate Marie de merce Redemptionis captiuorum cum omnibus additionibus tam ad consuetudinem quam ad priuatam missam perinentibus*. Barcelona: Juan Luschner y Carlos Amorós, 16 III 1507.

- *Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi*. Granada: Juan Varela de Salamanca, 24 I 1508.
- *Missale Placentinum*. Salamanca: Juan de Porras, c. 1509-1510.
- *Missale Abulense*. Salamanca: Juan de Porras, 1 II 1510.
- *Manuale Tirasonensis*. Valencia: Diego de Gumiel, 8 II 1514.
- *Ordinarium Valentinum*. Valencia: Juan Jofre, 14 VII 1514.
- *Ordinarium de administrationes sacramentorum... secundum ritum alme sedi maioricensis*. Valencia: Juan Jofre, 13 XI 1516.
- *Missale Toletanum*. Toledo: Sin indicación del impresor, pero: Juan de Villaquirán. Iussu ac impensis nobilis Melchioris Gorricij, 12 XI 1517.
- *¿Missale Legionense?* Salamanca: Juan de Porras, ¿1520?
- *Missale Valentinum*. Valencia: Jorge Costilla, c.1520 [según Serrano Morales].

La adquisición de material xilográfico por parte de numerosos talleres afincados en España, como puede ser el taller de Diego de Gumiel, Juan de Porras o Jorge Costilla, entre otros, puede denotar un poder económico menor que lo impresores que se embarcaron en la técnica de impresión musical tipográfica, al no poder realizar el desembolso de dinero como para adquirir materiales más caros como lo son los tipográficos. No obstante, los casos concretos de Juan de Porras, las ediciones incunables de Arnaldo Guillén de Brocar o la impresión xilográfica musical de Fadrique de Basilea en el *Manuale Burgense* impreso en 1501, hace plantearnos una segunda vía de reflexión, y que este tipo de impresión se realizara no por la falta de financiación económica sino por un insuficiente desarrollo y experimentación en la técnica de impresión tipográfica musical.

D. Impresión tipográfica del pautado y la notación musical

Desde el punto de vista histórico, el estudio del tipo se ha realizado, en comparación con la bibliografía analítica, de manera superficial. La creciente puesta en valor de este elemento ha demostrado la importancia de su identificación, descripción y catalogación, ya que puede proporcionar una información imprescindible para la catalogación y asignación a un determinado taller de una obra no antes descubierta y relacionada con la producción editorial de algún impresor.

Respecto al proceso de fabricación, estructura y distribución de tipos utilizados durante los siglos XV y XVI, se han publicado numerosas obras de referencia, como la obra sucesora del clásico manual de R. B. McKerrow, ante la pérdida de valor de la conocidísima obra de Daniel Berkeley Updike, *Printing types, their history, forms and use*⁴²¹, y *An introduction to Bibliography for literacy students*⁴²², escrita por Philip Gaskell en 1927, texto que se tradujo con el título *Introducción a la bibliografía material* por Julián Martín Abad en 1998 ante la relevancia de su contenido. Si el trabajo de McKerrow es considerado como una buena obra de referencia para conocer la historia de la imprenta hasta 1800, *An introduction to Bibliography for literacy students* incorpora las investigaciones del autor enfocadas a conocer los avances técnicos que se han producido con posterioridad. Por otra parte, la historia de los tipos de imprenta de los siglos XV y XVI ha sido tratada por Harry Carter, considerado el mejor historiador de la tipografía, de manera exhaustiva en *A view of early typography: up to about 1600*⁴²³, obra traducida, de nuevo, por Julián Martín Abad en *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de Imprenta (siglos XV y XVI)*⁴²⁴. Por lo tanto, respecto al proceso de fabricación de los tipos musicales incunables y post-incunables, los cuales se realizaron de la misma manera que los tipos alfabéticos descritos por Gaskell y Carter, no podemos aportar ninguna información nueva en esta tesis doctoral.

Los tipos, representaciones tridimensionales de notas musicales de la notación musical utilizada en la región, en el caso de España es la notación romana. Estos se fundían en una aleación de plomo, antimonio y estaño, aleación dura y resistente necesaria

⁴²¹ Berkeley Updike, D. (1937) *Printing Types: their History, Forms and Use: a Study in Survivals*. Cambridge: Harvard University Press; Londres: Humphrey Milford; Oxford: Oxford University Press, 122.

⁴²² Gaskell, P. (1972) *A new Introduction to Bibliography...* *Op. cit.* 11.

⁴²³ Carter, H. (1969) *A view of Early Typography*. Oxford: Clarendon Press.

⁴²⁴ Carter, H. (1999) *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta. Siglos XV y XVI*. Madrid: Ollero y Ramos.

para el proceso de impresión, y con una altura total de cada pieza de tipo entre 24 y 27,5 milímetros cuadrados⁴²⁵. En primer lugar, un grupo de notas y de otros símbolos musicales, como las claves musicales, eran tallados en tipos, todos de un mismo cuerpo y diseño, en el proceso denominado fundición o póliza, fabricándose distintas variedades (o suertes) en proporción a su frecuencia de uso. Cada nota musical era tallada a mano en un extremo de un punzón de acero de unos 45 milímetros de largo. Los punzones se incrustaban después en unos pequeños bloques de cobre, llamados matrices, y cada matriz era pulida para que el fondo de la impresión del punzón cuadrara con precisión con la base y estuviera justificada, es decir estuviese incrustado a la distancia de su superficie superior de la matriz. Para fundir un surtido de tipos, Gaskell señala que, para los tipos alfabético y extrapolable para los musicales, se colocaba cada matriz por turno en el molde, que era una cavidad dispuesta entre dos piezas de acero⁴²⁶. El grabado de punzones unía las dos piezas de molde, junto con la primera matriz, y el tipógrafo las sujetaba con la mano izquierda, mientras con la mano derecha vertía el metal fundido en la boca del molde y rápidamente lo esparcía en los huecos de la matriz. Este proceso era de gran importancia en la fabricación de los tipos musicales, pues las grafías musicales tienen unos trazos muy finos en el *ductus* de las mismas. A continuación, con el resto del metal, se rellenaba el conducto rectangular entre las dos partes del molde, que se solidificaba en un corto periodo de tiempo. Este proceso consigue que, tanto en el caso de los tipos alfabéticos como el de los tipos musicales, los “*ductus*” siempre compartan las mismas medidas, mismas proporciones y mismo diseño, factor determinante que ayudará a la identificación de la impresión xilográfica o tipográfica en casos determinados⁴²⁷.

⁴²⁵ Gaskell, P. (1972) *A new Introduction to Bibliography...* Op. cit. 12.

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ Gaskell, P. (1972) *A new Introduction to Bibliography...* Op. cit. 12-13.

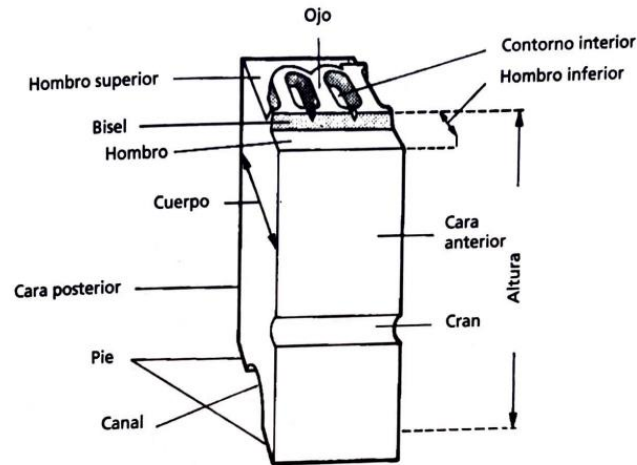


Fig. 7. El tipo y sus partes. Fuente: Gaskell, Philip (1972): *A new Introduction to Bibliography*, traducido por Consuelo Fernández Cuartas y Faustino Álvarez Álvarez en 1999, Oxford, Oxford University Press.

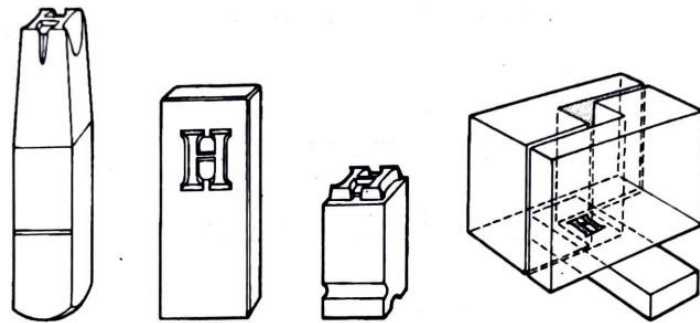


Fig. 8. Punzón, matriz y tipos. Y los principios del molde manual indicados de manera muy esquemática. Fuente: Gaskell, Philip (1972): *A new Introduction to Bibliography*, traducido por Consuelo Fernández Cuartas y Faustino Álvarez Álvarez en 1999, Oxford, Oxford University Press.

A nivel europeo, la fecha exacta de la impresión de las primeras notas musicales es algo que no se puede comprobar con veracidad absoluta, a pesar de que se tenga una intuición de que este hecho se dio alrededor de 1470 y 1475. El *Gradual de Constanza*, impreso en la misma ciudad alemana sobre 1473 por un impresor desconocido, se puede considerar como la primera edición en la que se ha realizado la música mediante tipos

móviles y con notación gótica, mediante tres golpes diferentes⁴²⁸, técnica que se desarrollará en cada uno de los talleres de los impresores afincados en España en el periodo estudiado.

Por otra parte, Mary Kay Duggan referencia la impresión de un *Graduale Romanum*, impreso en Parma por Damiano Moilli y Bernardo Moilli el 10 de abril de 1477, en el cual aparece la impresión de notación gótica o “de herradura”⁴²⁹. Sin embargo, el producto editorial que se puede considerar de impresión musical «pura» en una etapa temprana, es el *Missale Romanum* (ISTC im00689000) que Ulrich Han imprimió en Roma en 1476, en el que las *Praefationes* se imprimieron con su música a dos columnas por página, con pentagrama en color rojo, con las notas cuadradas en negro y utilizando muy poca notación, normalmente separados de sus notas particulares. Este *Missale* apenas fue utilizado como modelo, a pesar de que Johannes Planck imprimiese notas de un tipo bastante similar en algunos libros litúrgicos incunables, hecho que resulta coherente puesto que dicho impresor se convirtió en sucesor de Han en su taller de imprenta, y a pesar de que se le pueda atribuir la influencia de la *nota quadrata romana*⁴³⁰ en la mayoría de los impresores de los países de lengua romance.

Los misales alemanes más antiguos fechados con notas impresas son los del impresor Georg Reiser, en Wurzburga de 1481. La producción musical impresa de dicho impresor fue muy copiosa, tanto por la serie de misales como por el gran *Antifonario* impreso en tres volúmenes. De la misma manera que la *nota quadrata* se utilizó en Italia, la gótica era la notación más utilizada en la música impresa alemana, aunque, adentrado el siglo XVI, determinados impresores se fueron diferenciando unos de otros, en gran medida, por aspectos relacionados con la forma de la notación y el número de notas musicales en sus cajas de tipos móviles. Se empiezan a percibir diferentes estilos de imprimir música, si se compara con las muestras incunables, pues el hecho de que en el siglo XV la impresión de música se realizara en gran medida a través de tacos de madera, suprimió las dificultades inherentes a la técnica de la impresión musical. Sin embargo, en el siglo XVI se empezó a trabajar en los talleres con una invención francesa, la cual ganó

⁴²⁸ Asensio Palacios, J. C. (2003) *El canto gregoriano: historia, liturgia, formas...Op. cit.* 203.

⁴²⁹ Duggan, M. K. (1987) The music type of the second dated printed music book, the 1477 *Graduale Romanum*. *La Bibliofilia*, 89, 3, 285.

⁴³⁰ Cabe resaltar que, en el periodo incunable aparecen distintos tipos de notación musical, en función de la zona geográfica y política: notación romana, gótica, ambrosiana y bizantina. Las dos primeras notaciones mencionadas son las más utilizadas en España, Italia y parte de Francia.

al principio terreno únicamente en Italia, que consistía en fundir cada nota y su línea juntas en un tipo y componer toda la notación al mismo tiempo con estos tipos⁴³¹.

Desde el punto de vista de la imprenta litúrgica musical en España, la utilización de impresión litúrgica tipográfica musical se hizo de manera equitativa respecto a la impresión xilográfica litúrgica musical. En el periodo estudiado, se imprimieron un total de veinticinco ediciones españolas que fueron impresas enteramente, tanto pautado como notación musical, de manera tipográfica. A continuación, se adjunta listado de las mismas, las cuales han sido analizadas con detenimiento en el bloque número tres en los epígrafes individuales por impresor.

- *Missale Tirasonense*. Pamplona: Arnaldo Guillen de Brocar, 13 II 1500.
- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci y Leonardo Hutz, 4 III 1504.
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, 1504.
- *Passionarium Burgense*. Burgos: Fadrique de Basilea, c. 1505. [Julián Martín Abad tiene dudas de 1505 o 1508. Norton también de la datación entre 1505 y 1508.
- *Missale Burgense*. [Sin información sobre indicaciones tipográficas, pero, según Mercedes Fernández Valladares] Burgos: Fadrique Alemán de Basilea c.1507. ¿1508?
- *Manuale Sacramentorum Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 26 III 1508.
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 23 II 1510.
- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci 18 IV 1510.
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 1511.
- *Psalterium secundum usum Ecclesia Palentinae*. Logroño: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 IV 1512.

⁴³¹ Haebler, K. (1995) *Introducción al estudio de los incunables...* Op. cit. 168-169.

- *Missale Toletanum*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 30 IV 1512.
- *Processionarium Cisterciense*. Zaragoza: Jorge Coci, 27 I 1514.
- *Processionarium Ilerdense*. Zaragoza: Jorge Coci, c.1514 [*c.1513 según Julián Martín Abad*].
- *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 12 III 1515.
- *Intonarum Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 III 1515.
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, ¿1515?
- *Passionarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 3 VII 1516.
- *Officiarium Toletanum (parece que tenía Dominicale, Commune, Sanctorum y Sanctorale)*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 X 1517.
- *Manuale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 VI 1519.
- *Diurnum Dominicale Toletanum (viene a ser una especie de antifonario para las horas diurnas)*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 30 VI 1519.
- *Diurnum Dominicale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 25 VIII 1520.
- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519.
- *Missale Romanum*. Zaragoza: Jorge Coci, 1519.
- *Missale Hispalense*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 13 XII 1520.
- *Missale Hispalense*. Sevilla: Jacobo Cromberger, ¿1516-1520? Folio.

Desde el punto de vista de las técnicas de impresión tipográfica musicales, ningún trabajo anterior ha descrito de manera detallada la manera tipográfica de la impresión del pautaado. En este sentido, y concretamente en el caso español, se han identificado al menos dos técnicas de impresión del pautaado de manera tipográfica de color rojo: en bloque o mediante líneas individuales. La impresión del pautaado de manera tipográfica por bloques consiste en que impresores como Jacobo Cromberger o Fadrique de Basilea, tenían en sus respectivos talleres tipos en los que en un tipo individual incluía,

en vez de una nota musical, signo musical o letra alfabética, el grabado de cuatro o cinco líneas de diferentes medidas. De esta manera, mediante la utilización de cinco tipos consecutivos, podrían conformar la impresión a columna completa de un tetragrama o pentagrama.



Fig. 9. Detalle de dos tetragramas, localizados en el Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis de 1520, en el folio XC recto, en el cual el tetragrama superior se ha impreso mediante cinco tipos de 16 mm en bloque y el inferior mediante cuatro tipos de 13 mm y dos de 16 mm en bloque. Fotografía realizada con el permiso del responsable de la Biblioteca Nacional de España.

El segundo tipo de técnica de impresión del pautaado es mediante tipos de líneas individuales, la cual consiste en la obtención por parte de talleres específicos que ofrecen una alta calidad técnica en sus impresiones litúrgicas, como Jorge Coci y Arnaldo Guillén de Brocar, de juegos de tipos de líneas pequeñas individuales y de diferentes medidas. Estos tipos individuales eran dispuestos de manera consecutiva para conformar las diferentes líneas, creando, en algunas ocasiones, irregularidades entre los finales de las piezas centrales, aspecto que no sucede en la impresión en bloque. La utilización de este tipo de técnica, no solo permite al impresor poder utilizar estas líneas individuales para la impresión de otro tipo de elementos ornamentales, sino que permite al impresor poder incorporar, de una manera más sencilla, texto alfabético en medio de un pentagrama o

tetragrama, por ejemplo. Este tipo de técnica necesita de una mayor destreza de la técnica de impresión del taller, ya que se necesita el cálculo minucioso de la disposición de, al menos, 45 piezas tipográficas para la confección de un pentagrama o tetragrama a columna completa.



Fig. 10. Detalle del último pentagrama de la columna de la izquierda, localizado en el folio XIII recto del *Missale Roannum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi* de 1510 impreso por Jorge Coci, donde se pueden observar los tipos metálicos individuales para la impresión de los sistemas. Digitalización facilitada por la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla.

En cuanto a la impresión tipográfica de la notación musical, a nivel europeo se han identificado las mismas dos técnicas utilizadas para la impresión de los sistemas, pero con grafías de notas musicales: impresión de la nota musical de tipo “en bloque” o entero, y mediante piezas individuales. En el caso español, todas las ediciones litúrgicas musicales con pasajes musicales impresos tipográficos se han realizado mediante la técnica de tipo entero, y no por fragmentos. Sin embargo, en el caso italiano y en talleres con técnica musical muy desarrollada como el de Johann Emericus de Spira, Duggan ha identificado y catalogado ediciones en las que las figuras musicales se han impreso mediante tipos individuales, conformando la impresión de una misma nota, utilizando al menos cuatro tipos individuales, tal y como se representa en la figura 11. También, Mary Kay Duggan identifica la utilización de la técnica de *kerning* en la impresión de algunos pasajes musicales⁴³². El término *kerning* hace referencia al espacio que hay entre dos

⁴³² Duggan, M. K. (1992) *Italian Music Incunabula: Printers and Type ... Op. cit.* 33-34.

letras impresas (u otros caracteres: números, signos de puntuación, etcétera) y al proceso de ajustar ese espacio para evitar huecos entre las letras que resulten visualmente incómodos o que dificulten la legibilidad⁴³³. Cada letra sigue encerrada adentro de una caja invisible y, a veces, esas cajas generan mucho espacio entre pares de letras, por lo que es necesario superponerlas para crear la ilusión de que las letras son equidistantes. En el caso musical, para evitar huecos entre las notas, se superponían mediante unas pequeñas pestañas o mediante el corte de los volados a los tipos de madera para reducir el espacio y posicionarlas de forma más estética o musicalmente más práctica. En el caso de los talleres afincados en España que realizaron técnica de impresión musical, estos no realizaron este tipo de técnica, pues se necesita un desarrollo de técnica no alcanzado por ningún taller de la Península.

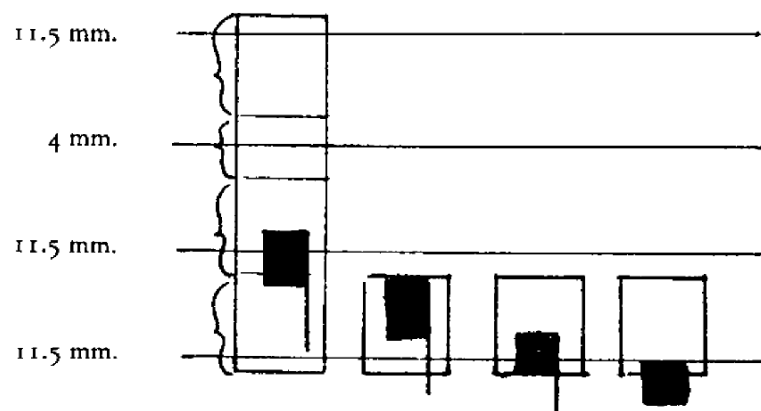


Fig. 11. Hipotética medida de los tipos de virga en la impresión en el taller de Emericus de Spira en R21⁴³⁴. Fuente: Duggan, Mary Kay (1992): *Italian Music Incunabula: Printers and Type*, Berkeley, University of California Press, p.32.

⁴³³ Kliever, J. (2014) *Guía básica de ajustar kerning como profesional* [en línea] disponible en <https://www.canva.com/es_mx/aprende/guia-basica-para-ajustar-kerning-como-profesional/> [consulta: 17 de marzo de 2022].

⁴³⁴ Duggan, M. K. (1992) *Italian Music Incunabula: Printers and Type... Op. cit.* 32.

E. Impresión xilográfica de los sistemas e impresión tipográfica de la notación musical e impresión tipográfica de los sistemas e impresión xilográfica de la notación musical

Los tacos xilográficos de madera han sido utilizados a lo largo de nuestro periodo de estudio para imprimir música conviviendo con los tipos metálicos móviles. Sin embargo, este aspecto no ha sido señalado de manera detallada por los trabajos de referencia anteriormente mencionados. Desde el punto de vista de la impresión de los libros litúrgicos musicales españoles, se han encontrado dos modalidades mixtas de técnicas xilográficas y tipográficas: el pautado impreso de manera xilográfica y la notación musical de manera tipográfica y la impresión del pautado en metal y la notación musical impresa en madera.

Fueron tres los talleres, por un lado, el taller de Meinardo Ungut y Estanislao Polono, por otro lado, el taller de Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, y, en tercer lugar, el taller de Jacobo Cromberger, los que optaron por adquirir un juego tipográfico de notación musical para sus libros litúrgicos, en vez de obtener el material tipográfico para la impresión del pautado. Esta decisión conllevaba una gran inversión económica por parte del taller, pero no dejaba de ser la opción más práctica para ellos. En primer lugar, adquiriendo la notación musical de manera tipográfica, se evitarían el arduo trabajo de grabado de tacos xilográficos con notación musical. Una notación que, como se ha comentado en anteriores capítulos, era diferente entre diócesis y órdenes religiosas. Por lo tanto, dichos tacos xilográficos con la notación musical no se podrían reutilizar, ante los cambios entre tetragramas y pentagramas; y, en segundo lugar, adquiriendo los juegos tipográficos musicales, los impresores podrían imprimir una notación musical “estándar”, utilizable para todo tipo de ediciones litúrgicas musicales y con un diseño característico y de “identidad” del taller. Las ediciones en las que se utilizó la impresión xilográfica del pautado e impresión tipográfica de la notación musical fueron las siguientes:

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494.
- *Missale Dominicanum seu Ordinis Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 22 VII, 1497.
- *Missale Giennense*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 28 VIII 1499.
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, 5 I 1502.
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, ¿1502?
- *Missale Legionense*. Ed. Lazarus Gazanis. Sevilla: Jacobo Cromberger, 21 VII 1504.
- *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 XII 1507.

Por otra parte, fueron también tres prelos, los de Pedro Hagenbach, Juan Luschner y Juan Rosenbach, los que optaron por adquirir un juego tipográfico para la impresión del pautaado en sus libros litúrgicos, en vez de obtener el material tipográfico para la impresión de la notación musical. Esta decisión conllevaba también una gran inversión económica por parte del taller, pero no dejaba de ser una opción menos práctica de la anterior. Adquiriendo los materiales tipográficos para la impresión del pautaado, el taller de impresión tendría un material tipográfico “neutro” para la impresión estándar de los tetragramas o pentagramas, sin poderse evitar el arduo trabajo de grabado de tacos xilográficos con notación musical. Por lo tanto, estos talleres optaron por imprimir el pautaado de manera tipográfica, parte que es común y reutilizable en todas las tradiciones musicales de las diferentes diócesis y órdenes religiosas españolas. Las ediciones en las que se utilizó la impresión tipográfica del pautaado e impresión xilográfica de la notación musical fueron las siguientes:

- *Missale Toletanum ed. Melchior Gorricius*. Toledo: Pedro Hagenbach, 1 VI 1499.
- *Processionarium Ordinis S. Benedicti*. Montserrat: Juan Luschner, 26 VIII 1500.
- *Hymni: Hymnorum intonationes*. Montserrat: Juan Luschner, 1500.
- *Responsoria officii defunctorum. Antiphonarium*. Montserrat: Juan Luschner, 1500.
- *Ordinarium Gerundense*. Perpiñán: Juan Rosenbach, 1502.
- *Manuale Toletanum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: ¿Pedro Hagenbach? ¿sucesor de Pedro Hagenbach? 28 III 1503.
- *Ordinarium Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach], c. 1508.

La identificación y catalogación de las diferentes técnicas de impresión musical en la etapa temprana contribuye al mejor conocimiento de la historia de la imprenta musical a nivel europeo, y de la manera de trabajar de los primeros talleres que realizaron este tipo de técnicas en Europa. El estudio de estos métodos de estampación en España ha permitido valorar que, aunque la imprenta musical llega a España con retraso respecto a los demás países europeos, los talleres afincados en la Península presentaron las mismas dificultades aparecidas en Europa. Sin embargo, dada la pequeña demora de la llegada de la imprenta musical a España, la técnica de impresión tipográfica de las notas y grafías musicales mediante la técnica de utilización de tipos individuales o mediante la técnica de “kerning” no se llegó a realizar por ningún impresor en España, a pesar de las evolucionadas y perfeccionadas técnicas demostradas por Arnaldo Guillén de Brocar y Jorge Coci, entre otros, en sus impresiones de libros litúrgicos musicales en el periodo estudiado.

4. LOS TALLERES DE IMPRENTA MUSICAL INCUNABLE Y POST-INCUNABLE EN ESPAÑA: INICIO Y EVOLUCIÓN

4.1. INTRODUCCIÓN.

Los inicios de la imprenta litúrgica musical incunable y post-incunable estuvo directamente relacionada con el auge y revolución que supuso el nuevo invento de la imprenta, que conllevó a una nueva forma de producir libros y la creciente demanda de estos por parte de las diócesis. Al principio, los impresores presentaron algunas dificultades a la hora de imprimir los primeros incunables litúrgicos musicales, los cuales buscaban imitar los libros manuscritos, desde el punto de vista de la estética y la ornamentación. La mayoría de las principales localidades en las que se establecieron imprentas tempranas tuvieron un centro de impresión musical, el cual, en la mayoría de las ocasiones, no tuvo competencia con otros centros de producción litúrgico musical en la misma ciudad.

El presente capítulo pretende ser un recorrido por esos talleres de imprenta que tuvieron la capacidad económica y técnica para obtener y utilizar los materiales necesarios para la impresión litúrgica musical en los diferentes encargos que les realizaron las diferentes diócesis españolas, además de realizar un estudio pormenorizado de los materiales empleados en las distintas oficinas, tanto de las fundiciones tipográficas utilizadas para la impresión de los sistemas y las notas musicales como de los tacos xilográficos para la impresión de los pasajes musicales. Para ello, en este trabajo de investigación, solo se han escogido las grafías musicales principales de los pasajes musicales, aquellas que son las más comunes, básicas y que se encuentran en todas las ediciones y ejemplares. Este análisis ha permitido constatar la continuidad de algunas fundiciones y tetragramas/pentagramas xilográficos empleados en la producción litúrgica musical de los diferentes impresores y corroborar el paso de las fundiciones de un taller a otro debido a la transición de este. También, se ha podido verificar las diferentes evoluciones de la técnica de impresión musical que presentaron los distintos talleres en el periodo estudiado. Por ello, he creído conveniente ilustrar con imágenes de los propios

impresos las distintas tipografías y materiales xilográficos, menos los signos de pausa⁴³⁵, que se utilizan a lo largo del periodo estudiado, para identificar más fácilmente los distintos juegos tipográficos y xilográficos musicales que fueron utilizados en la impresión de los libros litúrgicos musicales incunables y post-incunables para las diócesis españolas en treinta y cinco años en las imprentas afincadas en España.

Igualmente, y de manera general, se ofrecen pequeñas pinceladas en torno al contexto histórico, cultural o social, de cada uno de los impresores que ejecutaron la técnica de impresión musical en sus libros litúrgicos por orden cronológico de impresión de ediciones, y no por ciudades, tanto tipográficamente como xilográficamente, que nos permitirá conocer mejor su situación personal y dibujar más nítidamente sus relaciones con las diferentes diócesis o conocer y comprender mejor su producción litúrgica musical. Se advierte que las referencias a mediciones tipográficas están basadas, ya en este capítulo, según las fórmulas aplicadas a los ejemplares en esta Tesis, fórmulas que se detallan en el punto cinco, y de los grupos de notación musical, independientemente de la altura de la nota, pues cada grupo notacional tendría, aproximadamente, la grafía de la nota en nueve alturas. Todos los nombres de los impresores se han normalizado, según el criterio del proyecto de “biografías” de la Real Academia de la Historia.

El recorrido por los talleres donde se realizó impresión musical empieza en uno de los principales centros de producción editorial en el periodo estudiado: el taller de Juan y Pablo Hurus, responsables del establecimiento y auge de la imprenta incunable en la ciudad de Zaragoza y donde realizaron trabajos de excepcional calidad.

⁴³⁵ Los signos de pausa, o barras verticales, no han sido objeto de estudio, ya que no se han considerado signos musicales representativos, que permitan la diferenciación entre juegos, al ser, gráficamente, una línea vertical.

4.2. PABLO HURUS

(Constanza (Alemania), en el siglo XV sin datación– ¿Constanza (Alemania)?, 1510).

El impresor Pablo Hurus, conocido también como Pablo de Constanza, es una de las figuras más importantes de la imprenta incunable en España, y concretamente en Zaragoza⁴³⁶, donde destaca por la calidad y cantidad de las obras que realiza, así como por las relaciones sociales y comerciales que cultiva. Al igual que pasa con su hermano Juan Hurus, existen indicios de que Pablo Hurus, o Hans, fue miembro de una familia noble de la ciudad alemana de Constanza, formándose, al parecer, en la Universidad de Basilea. Entre 1471 y 1474, su nombre estuvo relacionado con el ámbito mercantil, pues fue representante de la *Handelsgesellschaft* de Ravensburg en Brujas y en España, trabajo que motivó al impresor a afincarse definitivamente en la Península⁴³⁷.

Según algunos investigadores, a su llegada a España se instala en Valencia, aproximadamente en 1474, a pesar de que no se tenga constancia de la existencia de ningún impreso suyo realizado en dicha ciudad⁴³⁸. Un año más tarde, se traslada a Barcelona y, asociado a Juan de Salzburga, realiza su primera impresión en España y el primer libro con fecha expresa impreso en Barcelona y con indicación de los impresores en el colofón: los *Rudimenta grammatices* de Nicolas Perottus, impreso el 12 de diciembre de 1475⁴³⁹. Conjuntamente, se le relaciona con la impresión, ese mismo año, de otras obras sin datos de impresor ni año, como *Opera de Salustio, Bellorum Romanorum libri duo* de Lucios Annaeus Floro, *Orationes in Catilinam* de Cicerón y de *Epidemia et peste* de Vasco de Taranta⁴⁴⁰. Se ha señalado en estudios previos sobre el impresor, que su participación en la sociedad creada con Juan de Salzburga en Barcelona

⁴³⁶ Romero de Lecea, C. (1982) Amanecer de la imprenta en el reino de Aragón. En: *Historia de la Imprenta Hispana*. Madrid: Editorial Nacional, 221-359; Lambert, A. (1915) Les origenes de l'imprimerie à Saragosse (1473- 1485). En: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 33, 29-50.

⁴³⁷ Ruiz Lasala, I. (1975) *Historia de la imprenta en Zaragoza con noticias de la de Barcelona, Valencia y Segovia*. Zaragoza: Gráficas San Francisco, 54; Ramer, J. D. (1991) *Fifteenth-century Spanish Printing*. Ann Arbor (Michigan): University Microfilm International, 33.

⁴³⁸ Haebler supone que tuvo relación con los Vizlant. Haebler, Konrad (1897) *The Early Printers of Spain and Portugal*, London, The Chiswick Press, 35-44.

⁴³⁹ Pallarés Jiménez, M. A., Velasco, E. (2000) *La imprenta en Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 27-45.

⁴⁴⁰ Pallarés Jiménez, M. A. (1996) La imprenta en Zaragoza durante el reinado de Fernando el Católico. En: *Fernando II de Aragón, el rey Católico*. Ed. por. Sarasa, E. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 379-409; Legrand, T. (1908) L'imprimerie à Saragosse au quinzième siècle. *Revue des Bibliothèques*, 18, 48-63.

fue, sin duda, una aportación meramente económica⁴⁴¹. A pesar de ello, la gratificante experiencia le impulsó a trasladarse a Zaragoza, donde imprimirá el resto de sus obras, primeramente, en compañía de otros impresores y años más tarde en solitario. Este cambio de residencia pudo haber sido motivado por la epidemia de peste que azotó la ciudad de Barcelona desde 1333 hasta 1651⁴⁴².

En 1476, ya afincado en la ciudad del Ebro, aparece asociado al impresor Enrique Botel, mediante un contrato fechado el 22 de octubre de 1476, para editar los *Fori Regni Aragonum*, impresión finalizada a principios de 1477. Al mismo tiempo de la impresión de esta obra, Pablo Hurus y Enrique Botel colaboran con Juan Planck para editar la obra *Vita et transitus S. Hieronymi* y, en 1478⁴⁴³, se comprometía a imprimir setenta y nueve *Biblias* en la ciudad de Calatayud⁴⁴⁴. Desde 1478, sus compromisos con la compañía de la *Handelsgesellschaft* de Ravensburg en Brujas, forzaron a detener momentáneamente su actividad como impresor y a realizar numerosos viajes por varias ciudades. Se tiene constancia que el 2 de julio de 1480 estaba de nuevo en Valencia, nueve días después en Barcelona, casi quince días después en la ciudad de Aviñón, y el 7 de agosto en Lyon, con miras a viajar hacia Alemania.

Entre 1481 y 1482, Pablo Hurus regresó a Zaragoza, donde continuó con el trabajo que venía realizando en la ciudad de Valencia, dando comienzo a su etapa más productiva. Asociado con Juan Planck, imprime *Descriptio obsidionis Rhodiae urbis* (1481), G. Caoursin, *Psalterium latinum* (1481), las *Fábulas de Esopo* (1482), y *Expositio super toto Psalterio* (1482), de Torquemada, entre otras obras⁴⁴⁵. Entre 1483 y parte de 1484, los compromisos sociales obligan a Pablo Hurus de nuevo a detener momentáneamente su actividad como impresor, ya que tuvo que realizar otros viajes fuera de España hasta 1485. A su vuelta a Zaragoza, Pablo Hurus abre su etapa en solitario con la impresión del *Missale Caesaraugustanum* el 27 de octubre de 1485, en cuyo preámbulo el arzobispo Alonso de Aragón se refiere muy elogiosamente al impresor, subrayando el prestigio del que gozaba en la ciudad. Este misal es el primer libro litúrgico musical que imprime Pablo

⁴⁴¹ Rubió y Balaguer, J. (1960) *Wurden die ersten Pressen in Barcelona und Zaragoza von einem Mann geleitet? ... Op. cit.* 96-100.

⁴⁴² González, B. (2020) *Epidemias en la ciudad de Barcelona. 1333-1651... Op. cit.* 10.

⁴⁴³ Sánchez, J. M. (1908) *Bibliografía zaragozana del siglo XV... Op. cit.* 30.

⁴⁴⁴ Marín Padilla, E. (1988) Pablo Hurus, impresor de Biblias en lengua castellana en el año 1478. *Anuario de Estudios Medievales*, 18, 591-603.

⁴⁴⁵ Además de una serie de obras de c. 1480/84 según IBE, sin datos de impresor, pero de características similares a las citadas.

Hurus. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 362 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y cuatro líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera manuscrita en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora siete tetragramas impresos xilográficos a trozos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conservan tres ejemplares de esta edición, en la Biblioteca de Catalunya de Barcelona, con signatura B-BC, Inc. 45-Fol, en la Biblioteca Diocesana de Teruel, y en la Biblioteca Capitular de Zaragoza, con signatura 16-41. Todos los ejemplares se encuentran incompletos, incluida la pérdida de la parte musical del ejemplar de Barcelona.

Entre 1486 y 1490, Pablo Hurus debe detener de nuevo momentáneamente su actividad como impresor en Zaragoza, para viajar como representante de la *Handelsgesellschaft* de Ravensburg a Alemania, situando la impresión de la *Suma de la art de arismética*, de Francesc de Santcliment, antes de su marcha. Durante esos años, es su hermano Juan Hurus⁴⁴⁶ el encargado de las impresiones salidas de los tórculos de Pablo Hurus. En 1491, Hurus retoma su actividad de manera definitiva como impresor de Zaragoza, y, hasta el final de su actividad, imprime numerosas obras y de gran calidad técnica, la mayoría de carácter religioso⁴⁴⁷. Esta mejora técnica fue resultado de la adquisición por parte del impresor de materiales de impresión en sus viajes a Alemania, país pionero al igual que Italia, en técnicas de impresión. A su llegada a Zaragoza, se rodeó de un importante círculo de estudiosos, hecho que redundará positivamente en la selección de los textos y en el valor de sus ediciones. En estas obras destacan *Suma de paciencia*, *Tesoro de la pasión* y *Repertorio de los tiempos* de Andrés de Li, *Cárcel de amor* (1493) de Diego de San Pedro⁴⁴⁸, *De las mujeres ilustres* (1494) de Boccaccio, y *viaje de la Tierra Santa* (1498) de Breydenbach⁴⁴⁹, donde utilizó material del alemán J.

⁴⁴⁶ Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)*. Madrid: Arco/Libros, 333-335.

⁴⁴⁷ Janke, R. S. (1986) Algunos documentos sobre Pablo Hurus y el comercio de libros en Zaragoza a fines del siglo XV. *Príncipe de Viana*, 47, 335-349.

⁴⁴⁸ Marín Pina, M. C. (1995) La Cárcel de amor, Zaragoza (1493), una edición desconocida. *Archivo de Filología Aragonesa*, 51, 75-88.

⁴⁴⁹ Cabeza Sánchez-Albornoz, M. C., Abad Lluch, S. (1999) El Viaje de la Tierra Sancta de Bernardo de Breidenbach. En: *Bibliofilia antigua: III: (Estudios bibliográficos)*. Ed. por Abad Lluch, S., Cabeza Sánchez Albornoz, M.C., Escartí i Soriano, V.J., López Piñero, J.M., López Terrada, M.L., López Vidriero, J.M. Ruiz de Elvira, I. Valencia, Vicent García Editores, 195-235; Moll, J. (1974) Presentación. En: *Viaje de la Tierra Santa*. Ed. por Breidenbach, B. Madrid: Instituto Bibliográfico Hispánico.

Koberger⁴⁵⁰. En cuanto a la impresión de libros litúrgicos, Pablo Hurus imprime el *Officium beatae Mariae virginis* (c.1490), el *Expositio hymnorum qui ecclesia cantatur, una cum texto* (1492), el *Manuale Burgense*, impreso el 9 de febrero de 1497, y el *Missale Caesaraugustanum*, impreso entre el 27 de septiembre y el 23 de octubre de 1498.

De estos, el único libro litúrgico con impresión musical incorporada es este último. Está impreso en letra gótica, en formato cuarto, con 358 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y cuatro líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora seis tetragramas impresos xilográficos a una y dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conservan cinco ejemplares de esta edición, dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid, con signaturas Inc.323 y Inc. 2356, en ST. Gallen Benedikt de Suiza, en la Biblioteca de Castilla La Mancha, con signatura Inc. 248, y en la Biblioteca del Real Colegio de las Escuelas Pías en Valencia. A pesar de la adquisición de novedosos materiales extranjeros para sus impresiones, la impresión del *Missale Caesaraugustanum* nos hace reflexionar que, entre esos instrumentos o herramientas, no compró materiales tipográficos metálicos musicales⁴⁵¹.

⁴⁵⁰ Aznar Grasa, J. M. (1989) Notas sobre el grabado estampado en Zaragoza en los siglos XV y XVI en relación con otros centros impresores de la Península. Tres casos paradigmáticos. En: VV. AA., *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*. Ed. por Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 497- 507.

⁴⁵¹ Vindel, F. (1949) *El Arte tipográfico en Zaragoza durante el siglo XV*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 27.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música</u>
14 XII 1481	<i>Psalterium cum canticis</i>	Zaragoza	No
27 X 1485	<i>Missale Caesaraugustanum</i>	Zaragoza	Sí
c. 1490	<i>Officium beatae Mariae virginis</i>	Zaragoza	No
1492	<i>Expositio hymnorum qui ecclesia cantatur, una cum textu</i>	Zaragoza	No
9 II 1497	<i>Manuale Burgense</i>	Zaragoza	No
27 IX a 23 X 1498	<i>Missale Caesaraugustanum</i>	Zaragoza	Sí
9 III 1499	<i>Horae ad usum romanum. Officium quotidianum</i>	Zaragoza	No
1499	<i>Breviarium Hieronymitanum</i>	Zaragoza	No

Tabla 3. Producción de libros incunables y post-incunables de Pablo Hurus impresos en España para diócesis españolas. Tabla de elaboración propia.

En 1492, Pablo Hurus entablará contacto con su sobrino Lope Appentegger, hijo de su hermana Anna. En 1498, Hurus comenzará junto con Leonardo Hutz, su sobrino Lope y el impresor Jorge Coci⁴⁵², quien trabajaba en su taller desde hacía tiempo, la impresión del *Breviarium Hieronymitanum*, libro litúrgico que salió a la luz en 1499 sin la firma de Hurus⁴⁵³, al igual que la impresión del *Horae ad usum romanum. Officium quotidianum* el 9 de marzo de ese mismo año. Ambos libros litúrgicos no contienen notación musical. El 12 de septiembre de 1499 realiza su última impresión expresamente declarada, con la que cierra su fructífera etapa productiva: la *Crónica de Aragón* de Gauberte Fabricio de Vagad⁴⁵⁴. Según Julián Martín Abad⁴⁵⁵, el 21 de marzo de 1499 Pablo Hurus había vendido su taller a los tres citados, que mantuvieron su sociedad hasta

⁴⁵² Pedraza Gracia, M. J. (2000) Los talleres de imprenta zaragozanos entre 1475 y 1577. *Pliegos de Bibliofilia*, 11, 3-22.

⁴⁵³ Pedraza Gracia, M. J. (1995) Un ‘nuevo’ incunable zaragozano: el *Breviarium Cesaraugustanum*, Zaragoza, Pablo Hurus (1496-1498). *Aragonia Sacra*, 10, 91-196.

⁴⁵⁴ Izquierdo Trol, F. (1935) El incunable *Crónica de Aragón* impreso por Pablo Hurus el año 1499. *Artes Gráficas*, 16, 6-7.

⁴⁵⁵ Martín Abad, J. (2003) *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*. Madrid: Laberinto, 45-114.

1504 aproximadamente, regresando a Constanza, donde se documenta su presencia hasta 1510.

La técnica de impresión musical de Pablo Hurus

El regreso de Pablo Hurus a Zaragoza marca el inicio de su etapa en solitario, imprimiendo su primer libro litúrgico musical: el *Missale Caesaraugustanum*, impreso el 27 de octubre de 1485. A pesar de que la notación musical esté incorporada de forma manuscrita en el misal, este se considera libro litúrgico musical, puesto que los sistemas musicales están impresos de manera xilográfica.

Como se ha comentado, los primeros impresores tuvieron un especial problema en la impresión de la música, lo que provocó que el desarrollo de la imprenta musical a nivel europeo, y concretamente en España, evolucionara de forma irregular y al margen de la impresión de textos⁴⁵⁶. Para solventar las dificultades técnicas, Pablo Hurus, como primer impresor de música litúrgica en España, siguió la misma práctica que habían seguido Johann Fust y Peter Schöfer, pioneros en la impresión musical, en el *Salterio* (ISTC⁴⁵⁷ ip01036000; GW⁴⁵⁸ M36179) de 1457, imprimiendo únicamente algunos tetragramas o pentagramas sobre los que podía añadirse a mano la música. Los sistemas musicales del *Missale Caesaraugustanum* están impresos en rojo, en forma de tetragramas, y se encuentran centrados en el cuadernillo de ocho con letra “y”, correspondientes a la parte litúrgica de las *Prephones*, localizadas entre los folios CLXXXI recto y CLXXXVIII vuelto.

Los tetragramas xilográficos se incorporan en estos folios en una columna, conformando la columna siete tetragramas con una línea de texto debajo de cada uno de ellos en negro. En el caso del *Missale Caesaraugustanum*, la impresión de los tetragramas con técnica xilográfica queda justificada ante las líneas irregulares, finales desajustados

⁴⁵⁶ Haebler, K. (1995) *Introducción al estudio de los incunables ... Op. cit.* 167.

⁴⁵⁷ British Library (2016) *Incunabula Short Title Catalogue* [en línea] disponible en <http://www.bl.uk/catalogues/istc/> [consulta: marzo de 2019].

⁴⁵⁸ Staatsbibliothek zu Berlin (1925) *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* [en línea] disponible en <http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/GWEN.xhtml> [consulta: marzo de 2019].

y excesivas curvas a lo largo del recorrido de las líneas, variando entre una y otra línea la medida de altura. Como es sabido, la xilografía es una técnica de impresión con plancha de madera, en la que se talla a mano con una gubia o buril en la madera las grafías a pulso. Por lo tanto, estas irregularidades quedarían justificadas. Por otra parte, cada tetragrama ha sido impreso en su totalidad mediante un taco xilográfico, y no por fragmentos. El impresor contaba con varios tacos xilográficos de tetragramas individuales de diferentes medidas, que fue utilizando según la disposición del texto litúrgico. Esto quiere decir que, según las indicaciones textuales litúrgicas necesarias para la celebración del rito, usualmente impresas en color rojo, y el espacio de las letras capitales, incorporaba tetragramas de mayor o menor longitud, repitiéndose algunos tetragramas entre folios⁴⁵⁹.

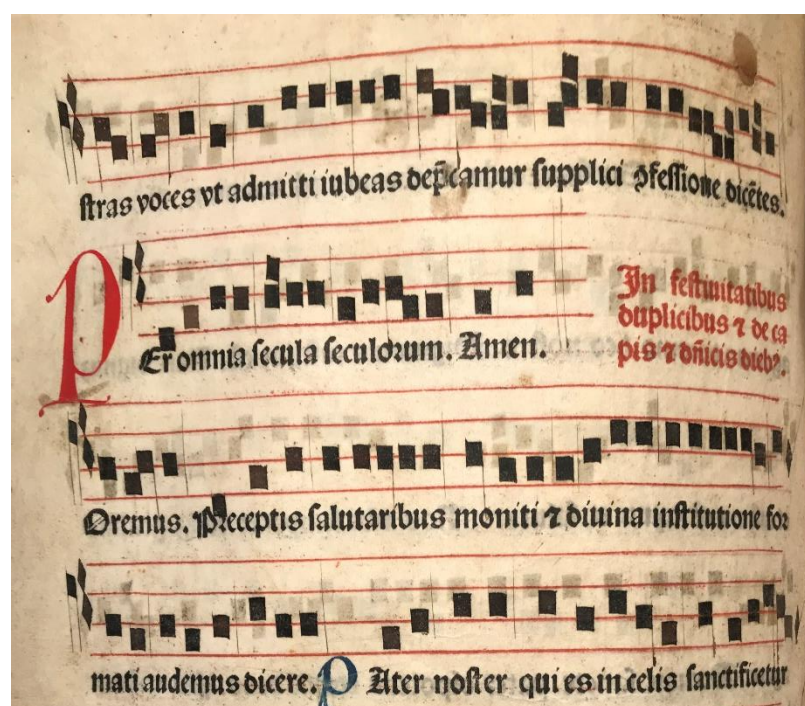


Fig. 12. Detalle del primer tetragrama del folio y3 vuelto del Missale Caesaraugustanum, impreso por Pablo Hurus el 27 de octubre de 1485. Fotografía realizada con el permiso de la Biblioteca Capitular de Zaragoza.

⁴⁵⁹ Este detalle ha sido posible detectarlo gracias a las imperfecciones de la xilografía comentadas anteriormente.

Para poder adaptarse de una manera cómoda a cualquier tipo de texto litúrgico, Pablo Hurus contaba con tetragramas de diferentes anchuras, aunque con una medida de altura constante de 19-20 milímetros de altura. Las diferentes medidas de tetragramas individuales que se han identificado, a pesar de que predominen los tacos xilográficos de 153 milímetros de ancho y 19-20 milímetros de alto, han sido las siguientes:

- 80 mm de ancho y 19/20 mm de alto (el segundo tetragrama de y4^r).

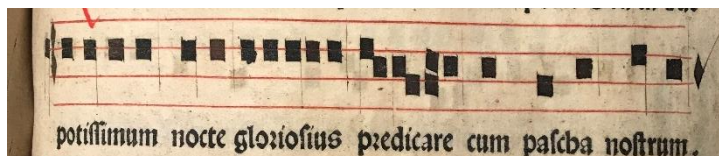


Fig. 13. Fotografía detalle del segundo tetragrama del folio y4 recto del Missale Caesaraugustanum, impreso por Pablo Hurus el 27 de octubre de 1485.

- 87 mm de ancho y 19/20 mm de alto (en el primer y segundo tetragrama de y1^v y el sexto tetragrama de y7^r).



Fig. 14. Detalle del primer tetragrama del folio y1 vuelto del Missale Caesaraugustanum, impreso por Pablo Hurus el 27 de octubre de 1485.

- 90 mm de ancho y 19/20 mm de alto (el tercer tetragrama de y1^v, segundo tetragrama de y3^v, tercer tetragrama de y7^r, los siete tetragramas de y8^r, y los únicos tres tetragramas impresos de y8^v).



Fig. 15. Detalle del tercer tetragrama del folio y1 vuelto del Missale Caesaraugustanum, impreso por Pablo Hurus el 27 de octubre de 1485.

- 93 mm de ancho y 19/20 mm de alto (el primer tetragrama de y1^r, sexto y séptimo tetragrama de y7^v).

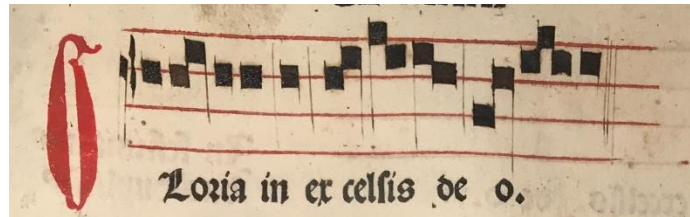


Fig. 16. Detalle del primer tetragrama del folio y1 recto del Missale Caesaraugustanum, impreso por Pablo Hurus el 27 de octubre de 1485.

- 102 mm de ancho y 19/20 mm de alto (segundo tetragrama de y1^r, sexto tetragrama de y2^v)

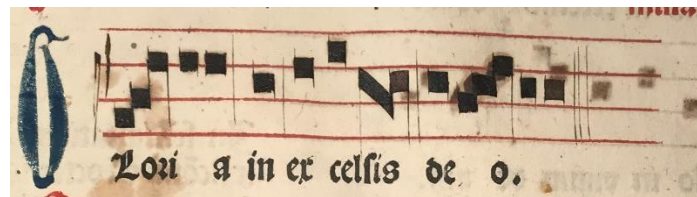


Fig. 17. Detalle del segundo tetragrama del folio y1 recto del Missale Caesaraugustanum, impreso por Pablo Hurus el 27 de octubre de 1485.

- 105 mm de ancho y 19/20 mm de alto (tercer tetragrama de y1^r).



Fig 18. Detalle del tercer tetragrama del folio y1 recto del Missale Caesaraugustanum, impreso por Pablo Hurus el 27 de octubre de 1485.

- 107 mm de ancho y 19/20 mm de alto (cuarto tetragrama de y1^r, séptimo tetragrama de y4^v).



Fig. 19. Detalle del cuarto tetragrama del folio y1 recto del Missale Caesaraugustanum, impreso por Pablo Hurus el 27 de octubre de 1485.

- 111 mm de ancho y 19/20 mm de alto (quinto tetragrama de y1^r).

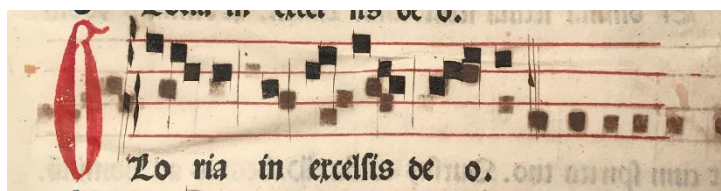


Fig. 20. Detalle del quinto tetragrama del folio y1 recto del Missale Caesaraugustanum, impreso por Pablo Hurus el 27 de octubre de 1485.

- 114 mm de ancho y 19/20 mm de alto (sexto y séptimo tetragrama de y1^r).



Fig. 21. Detalle del sexto tetragrama del folio y1 recto del Missale Caesaraugustanum, impreso por Pablo Hurus el 27 de octubre de 1485.

- 135 mm de ancho y 19/20 mm de alto (cuarto tetragrama de y1^v).

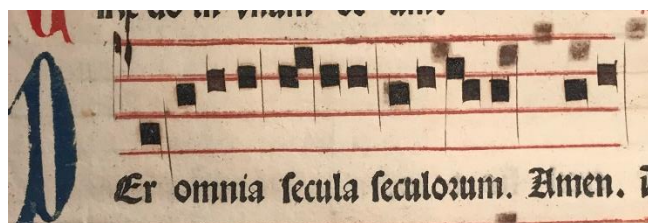


Fig. 22. Detalle del cuarto tetragrama del folio y1 vuelto del Missale Caesaraugustanum, impreso por Pablo Hurus el 27 de octubre de 1485.

- 138 mm de ancho y 19/20 mm de alto (segundo y séptimo tetragrama de y2^v, séptimo tetragrama de y5^v, último tetragrama de y6^v, cuarto y último tetragrama de y7^r).

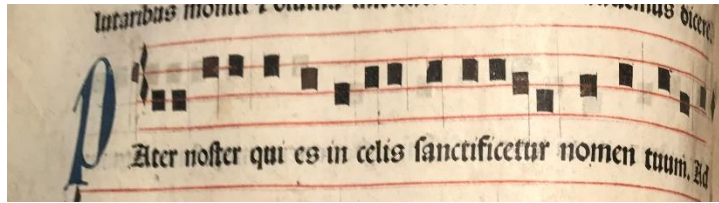


Fig. 23. Detalle del segundo tetragrama del folio y2 vuelto del Missale Caesaraugustanum, impreso por Pablo Hurus el 27 de octubre de 1485.

- 153 mm de ancho y 19/20 mm de alto (quinto, sexto y séptimo tetragrama de y1^v, primer, segundo, tercer, cuarto y quinto tetragrama de y2^r, primer, tercer, cuarto y quinto tetragrama de y2^v, todos los tetragramas de y3^r, todos los tetragramas (excepto el segundo) de y3^v, todos los tetragramas (excepto el segundo) de y4^r, todos los tetragramas (excepto tercer y séptimo) de y4^v, cinco primeros tetragramas de y5^r, primer, segundo y quinto tetragrama de y5^v, todos los tetragramas (excepto el cuarto) de y6^r, todos los tetragramas (excepto el sexto y séptimo) de y6^v, el primer, segundo y quinto tetragrama de y7^r y, por último, los cinco primeros tetragramas de y7^v).

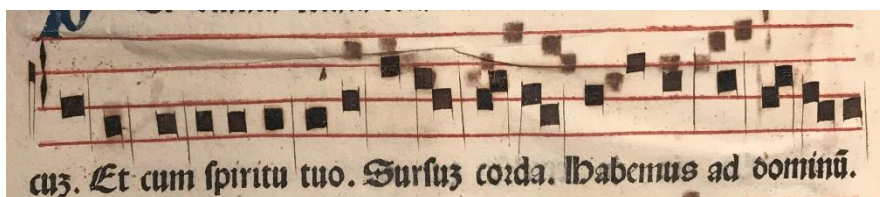


Fig. 24. Detalle del quinto tetragrama del folio y1 vuelto del Missale Caesaraugustanum, impreso por Pablo Hurus el 27 de octubre de 1485.

Por lo tanto, debido a la identificación de doce tipos de tetragramas con diferentes medidas e irregularidades, la teoría de un taco xilográfico entero para la impresión de los siete tetragramas a la vez queda descartada.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los fragmentos musicales, todo indica a que el *Missale Caesaraugustanum* se imprimió en tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se

imprimió el texto en rojo. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, los tetragramas musicales de diferentes medidas, según la disposición del texto anteriormente impreso, añadiendo la notación musical de manera manuscrita.

Trece años después, Pablo Hurus imprime otro misal para la diócesis de Zaragoza: el *Missale Caesaraugustanum* de 1498. La impresión musical de este misal es mucho más madura y avanzada, con respecto al *Missale Caesaraugustanum* de 1485, como consecuencia probablemente de los numerosos viajes que había hecho Pablo Hurus y las influencias recibidas en estos desplazamientos.

La impresión de los sistemas se ha realizado, como era habitual en los libros litúrgicos, de color rojo y en tetragramas xilográficos a una y dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, aunque en la primera sección musical del *Dominica in ramis palmarum* el pasaje musical esté impreso en pentagramas, tal y como se puede observar en la figura que se expone a continuación.

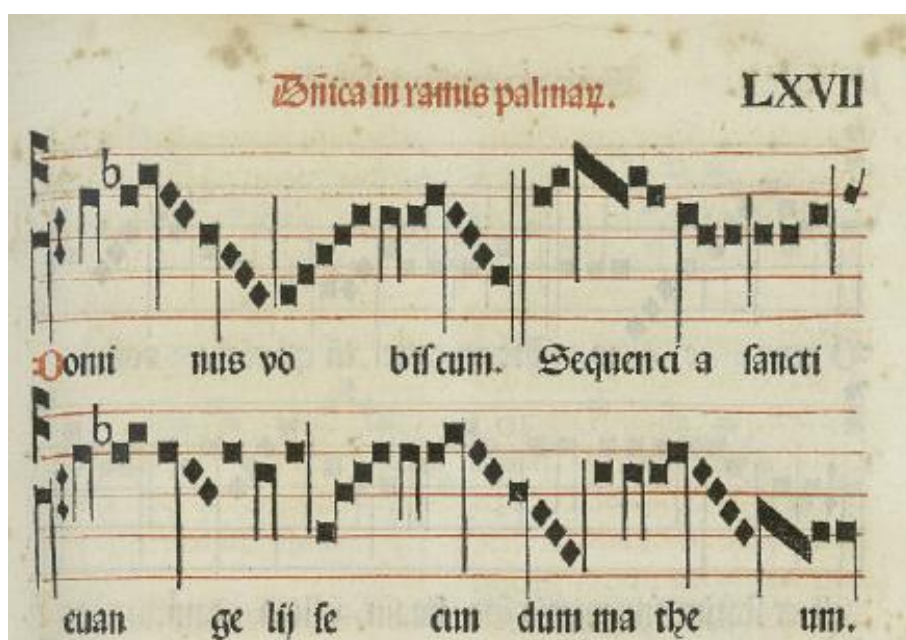


Fig. 25. Detalle de la impresión *Dominica in ramis palmarum* en pentagramas en el folio LXVII recto del *Missale Caesaraugustanum*, impreso por Pablo Hurus en 1498. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

La disposición de los pasajes musicales están intercalados entre el texto, bien ocupando una o dos planas a una o dos columnas. Por ello, para la impresión de estas dos disposiciones de la música en el folio, Pablo Hurus ha empleado dos tipos de tacos xilográficos, concretamente uno de 110 milímetros de ancho para la impresión de una columna única y otro de 50 milímetros de anchura para la impresión de las dos columnas, ambos con 15 milímetros de altura. En cuanto a este aspecto, los pasajes musicales se encuentran en las siguientes partes litúrgicas y con la siguiente distribución: *Dominica in ramis palmarum*, en los folios LXVII recto a LXXIII recto a una columna, *Feria vi in pasce* en los folios XCIII recto a XCVIII recto a dos columnas, *Feria vi in pasce* en el folio XCIX recto a dos columnas, *Sabbato sancto pasche* en los folios C recto a CVII recto a una columna, *Prephones* en los folios CLXXXIX vuelto a CXCVIII vuelto a una columna, y en *Februarius* en los folios XXXXI recto a XXXXVI vuelto a una columna.



Fig. 26. Detalle de un tetragrama de la impresión a dos columnas en la parte litúrgica *Feria Vi in Pasce*, en el folio XCV vuelto del *Missale Caesaraugustanum*, impreso por Pablo Hurus en 1498, con medidas 50 mm de anchura y 15 mm de altura. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.



Fig. 27. Detalle de un tetragrama de la impresión a una columna en la parte litúrgica *Dominica in ramis Palmarum*, en el folio LXXIII recto del *Missale Caesaraugustanum*, impreso por Pablo Hurus en 1498, con medidas 110 mm de anchura y 15 mm de altura. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

La utilización de esta técnica para la impresión de los tetragramas y, en el caso de la primera sección musical del *Dominica in ramis palmarum*, también de los pentagramas, permite al impresor poder incorporar los pasajes musicales impresos de una forma cómoda y estándar en todo el folio, además de permitir una precisión, a la hora de ajustarse al texto litúrgico impreso, pues Pablo Hurus utiliza la impresión de los pasajes musicales a dos columnas cuando hay texto litúrgico intercalado entre los mismos.

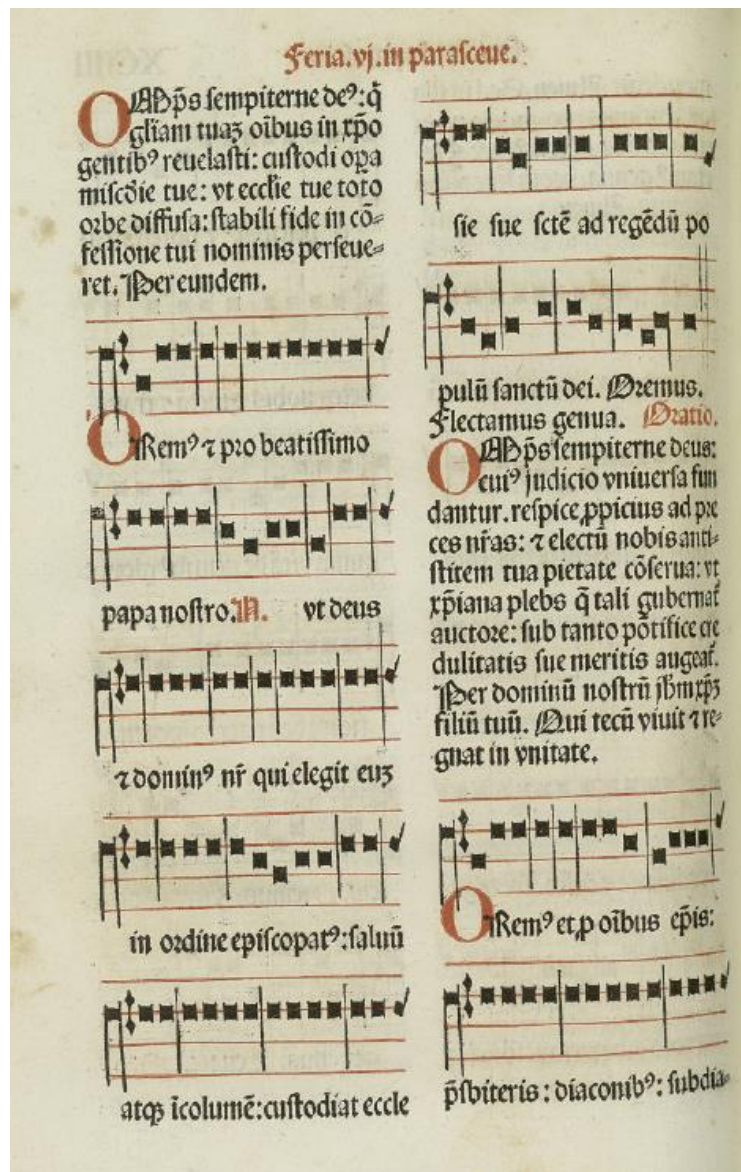


Fig. 28. Detalle de la impresión a dos columnas de la parte litúrgica *Feria Vi in Pasceue*, en el folio XCV vuelto del *Missale Caesaraugustanum*, impreso por Pablo Hurus en 1498, por la incorporación de texto litúrgico entre pasaje y pasaje musical. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

La utilización de la técnica xilográfica en la impresión de los sistemas queda reflejada, tal como se puede ver en las imágenes veintiséis y veintisiete, por la irregularidad de las líneas de los tetragramas y pentagramas, tanto en su final desajustado como en la variación de altura entre líneas del mismo tetragrama, pues estas varían entre 5, 6 y 7 milímetros entre una línea y otra. En el caso de que hubieran sido impresos de manera tipográfica, las medidas entre líneas y entre fragmentos serían regulares. También, por la impresión de los tetragramas de manera xilográfica, varía la distancia entre tetragramas y tetragramas, con predominancia de 11-12 milímetros entre uno y otro aproximadamente.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cuatro líneas, y en el caso de la primera sección del *Dominica in Ramis Palmarum* son cinco las líneas, xilográficas, explicadas anteriormente. Al igual que sucede con el caso xilográfico de los sistemas, las grafías de la notación musical cuadrada romana utilizada en los pasajes musicales del *Missale Caesaraugustanum* no son regulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso.

Es difícil determinar con claridad si Pablo Hurus ha realizado la impresión de la notación musical mediante técnica tipográfica o xilográfica. A simple vista, tras la limpieza de impresión de las grafías y ante las grafías regulares de algunas notas, cuesta diferenciar las irregularidades que son propias de la técnica xilográfica al constar la grafía de un simple cuadrado, como sucede en la segunda sección misal del *Dominica in ramis palmarum* (ff. LXIX vuelto a LXXIII recto), la cual es un pasaje musicalmente silábico con grafías de *punctums*. Sin embargo, si realizamos un análisis preciso de las medidas entre grafías y grafías y analizamos el *ductus* preciso del diseño, se pueden ver algunas irregularidades que no son propias, sino infrecuentes, en una impresión tipográfica, como las que se van a exponer a continuación.

En primer lugar, aparecen ligeras irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos. En el caso de que fuera impresión tipográfica, al encontrarse los tipos posicionados en la forma a la misma altura y formar parte del mismo juego, las grafías musicales comparten las mismas distancias y medidas. En cambio, en el caso del *Missale Caesaraugustanum*, no se comparten en todas las ocasiones las mismas distancias ni la misma grafía, como se puede observar en la figura 29, cuyo pasaje musical empieza con ocho *punctums* simples y, aparte de que el “ductus” de cada *punctums* individual es

ligeramente diferente, el octavo *punctum* está ligeramente desplazado hacia la derecha con respecto a los anteriores sin causa musical justificable.

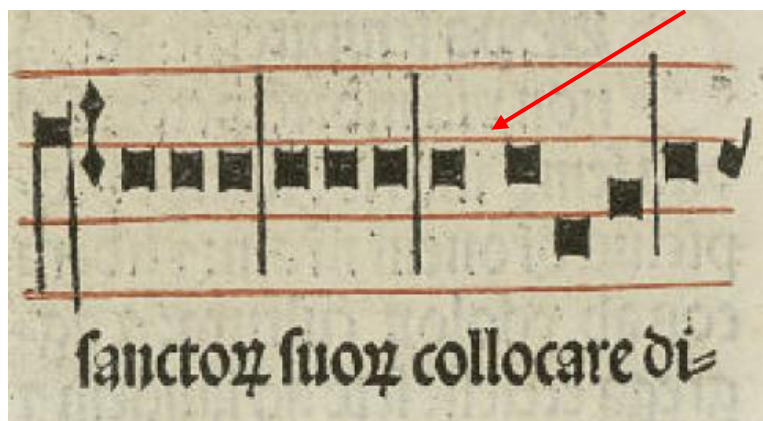


Fig. 29. Detalle de la impresión del último tetragrama del folio XCVII vuelto, de la parte litúrgica *Feria Vi in Pasceue* del *Missale Caesaraugustanum*, impreso por Pablo Hurus en 1498, y donde se puede ver el desplazamiento del último *punctum* del grupo de ocho *punctums*. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

Otro ejemplo de irregularidad de posición de la misma nota se puede ver en la desigualdad de las claves musicales, símbolos que indican la altura específica de las notas musicales en el pentagrama o tetragrama. Tanto la clave de FA y la clave de DO en sus distintas posiciones, constan gráficamente de grafías o “*ductus*” más complejos que otras grafías musicales de la época como los *punctums*, los cuales son un cuadrado. Por ello, realizar análisis métricos y gráficos de dichos símbolos musicales permiten determinar fácilmente si la notación musical se ha impreso mediante xilografía o tipografía, pues si se hubieran realizado mediante esta última técnica, todas las claves compartirían la mismas medidas, grafías y disposición en el pentagrama o tetragrama. En el caso señalado en la figura 30, concretamente del folio *CII vuelto*, se puede ver como la grafía de la clave de FA en segunda posición cambia ligeramente en grafía y angulación de la parte inferior de la clave, puesto que la clave del último pentagrama acaba de manera más paralela y sin angulación hacia la derecha, respecto a las dos claves anteriores. En cuanto al diseño de las grafías musicales, cabe resaltar que las notas impresas tienen un diseño característico de algunos impresores, en la que los laterales de la nota cuadrada terminan en punta, tanto en su parte superior como en su parte inferior, como también se puede ver en la figura 31.



Fig. 30. Detalle de la impresión de los tres últimos tetragramas del folio CII vuelto, de la parte litúrgica *Sabbato Sancto Pasche* del *Missale Caesaraugustanum*, impreso por Pablo Hurus en 1498, y donde se puede ver las diferentes grafías de las tres claves de FA en segunda posición. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

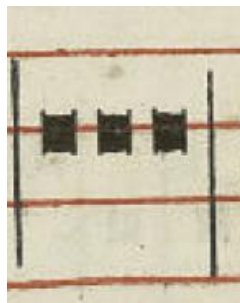


Fig. 31. Detalle del diseño de los laterales de las notas musicales impresas terminadas en pequeñas puntas del penúltimo tetragrama del folio CII vuelto, de la parte litúrgica *Sabbato Sancto Pasche* del *Missale Caesaraugustanum*, impreso por Pablo Hurus en 1498. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

Otro detalle significativo, resultado de impresión xilográfica musical, es la aparición de superposición entre notas, entrando en “campos tipográfico obligatorio”. Esta casuística se podría dar si el impresor hubiera utilizado la técnica de impresión “kerning”⁴⁶⁰, pero, en este caso, no hay indicios de su utilización, pues se trata de un tipo de impresión demasiado complejo para la destreza demostrada por el impresor en la impresión musical de este misal. Estos solapamientos se pueden ver de manera consecutiva en el folio LXIX recto, concretamente en el último pentagrama, como se puede ver en la figura 32, donde, tanto en el caso de la izquierda como en el de la derecha, una *b rotundus* entra directamente en el espacio del final de un *climacus* y el principio de una *clivis* ascendente larga, y donde ambas agrupaciones se superponen.

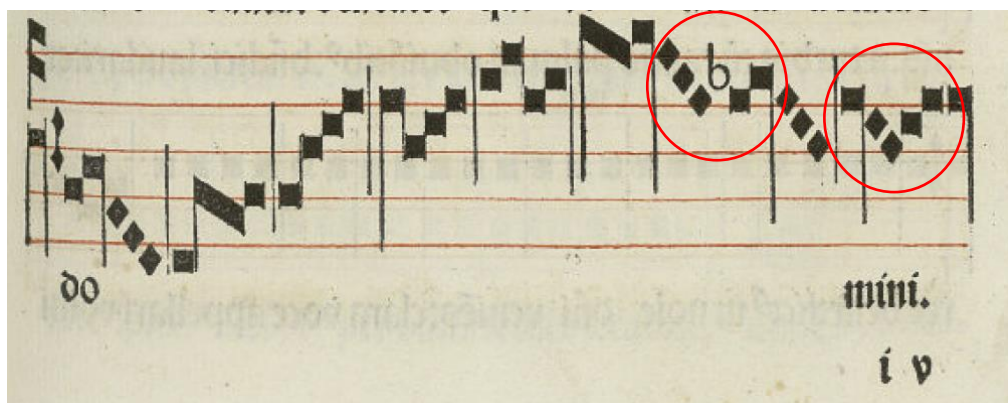


Fig. 32. Detalle del diseño de los solapamientos entre espacio de las notas del folio LXIX recto, en el último pentagrama de la parte litúrgica Dominica in Ramis Palmarum del Missale Caesaraugustanum, impreso por Pablo Hurus en 1498. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

⁴⁶⁰ El término *kerning* hace referencia al espacio que hay entre dos letras impresas (u otros caracteres: números, signos de puntuación, etcétera) y al proceso de ajustar ese espacio para evitar huecos entre las letras que resulten visualmente incómodos o que dificulten la legibilidad. Cada letra sigue encerrada adentro de una caja invisible y, a veces, esas cajas generan mucho espacio entre pares de letras, por lo que es necesario superponerlas para crear la ilusión de que las letras son equidistantes. Definición sacada de Kliever, J. (2014) *Guía básica de ajustar kerning como profesional* [en línea] disponible en <https://www.canva.com/es_mx/aprende/guia-basica-para-ajustar-kerning-como-profesional/> [consulta: 17 de marzo de 2022]. En los tiempos de las prensas de impresión incunable y post-incunables, los tipógrafos les cortaban volados a los tipos de madera para reducir el espacio entre las letras y posicionarlas de forma más estética.

Por último, de una manera más visual, se puede ver cómo, en algunas ocasiones, la impresión de la notación musical aparece impresa sin correlación con el texto impreso. Un ejemplo de ello se puede encontrar en el folio XXXXI recto (*F3^r*), donde aparecen impresas vocales del texto litúrgico debajo de silencios (o líneas verticales). En cambio, Pablo Hurus sí que tuvo un especial cuidado en que coincidieran, a pesar de haber utilizado impresión xilográfica para las notas musicales, y que la altura de las notas fuera representada en los pentagramas y tetragramas de una manera precisa.

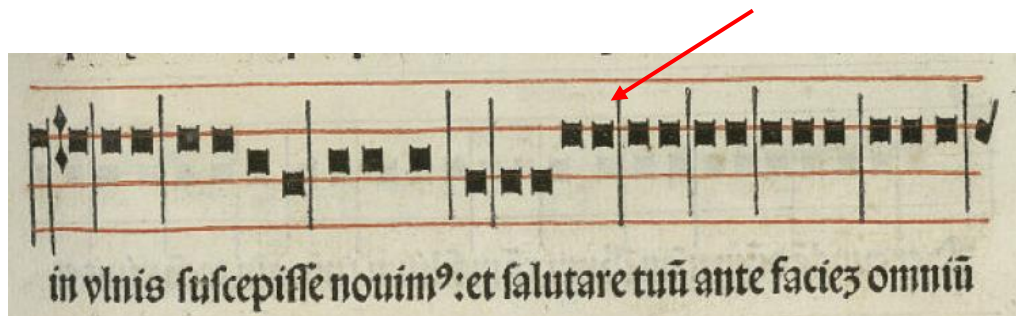



















Fig. 33. Detalle de la impresión de silencios en letras con sonido, aparecidos en el folio XXXXI recto (F3^r), en la parte litúrgica de Februaris del Missale Caesaraugustanum, impreso por Pablo Hurus en 1498. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas, ya que, a pesar de la utilización de esta técnica, se puede observar una medida estándar y aproximada, debido a la profesionalidad del impresor. Como se puede ver, el diseño de la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		18 mm de alto y 6 mm de ancho.
Clave de DO		10 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		3 mm de alto y 2-3 mm de ancho.
<i>Virga</i>		15 mm de alto y 2-3 mm de ancho
<i>Virga larga</i>		18 mm de alto y 2-3 mm de ancho
<i>Clivis corta ascendente</i>		10 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis larga ascendente</i>		18 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis corta descendente</i>		10 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis larga descendente</i>		15 mm de alto y 5 mm de ancho.

<i>Virga</i>		10 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		5 mm de alto y 7 mm de ancho.
<i>Clivis ligada larga</i>		13 mm de alto y 7 mm de ancho.
<i>Climacus de dos semibrevis</i>		7 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Climacus de tres semibrevis</i>		8 mm de alto y 7 mm de ancho.
<i>Climacus de cuatro semibrevis</i>		12 mm de alto y 10 mm de ancho.
<i>Scandicus</i>		17 mm de alto y 7 mm de ancho.
<i>Custos único (sin diferenciación de para notas agudas y graves)</i>		5 mm de alto y 3 mm de ancho.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los fragmentos musicales del misal para la diócesis de Zaragoza, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical xilográfica. Desde el punto de vista de la impresión xilográfica de la notación musical, ante la falta de pruebas certeras por la profesionalidad y limpieza de la técnica de Pablo Hurus, no se ha podido determinar que el impresor realizó la impresión de la notación musical xilográfica mediante un taco xilográfico único o individual, por cada pentagrama o tetragrama, pues la aparición de rastro de los tipos xilográficos que ha quedado impreso en forma de manchas, no ayudan a determinar y justificar este aspecto de la técnica de impresión del impresor, pues podrían corresponder tanto a los tacos xilográficos de los tetragramas como a los tacos con la notación musical.



Fig. 34. Detalle del cuarto tetragrama de la columna de la derecha del folio XCVI recto, de la parte litúrgica Feria VI. In pascue del Missale Caesaraugustanum, impreso por Pablo Hurus en 1498, donde se aprecia una mancha de tinta. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

De lo que no cabe duda es que Pablo Hurus presentó una notable evolución en su pionera impresión musical, ya que, aunque no realizó impresión tipográfica metálica como tal, sí que empleó una cuidada y profesional técnica xilográfica musical, que fue perfeccionando a lo largo de su carrera.

4.3. JUAN HURUS

(¿Constanza (Alemania)?, en el siglo XV sin datación – ¿Zaragoza?, 1491).

Existen indicios de que Juan Hurus, o Hans, fue miembro de una familia noble de la ciudad alemana de Constanza. A pesar de que no se conoce la fecha de su llegada a Zaragoza, se estima que fue poco antes o en el mismo año de 1476, pues, tanto él como su hermano, aparecen asociados al impresor Enrique Botel para editar los *Fori Regni Aragonum*⁴⁶¹ cuya impresión concluyeron a principios de 1477.

Al contrario de lo que sucede con su hermano, Pablo Hurus, no se conserva abundante información y documentación sobre el impresor alemán Juan Hurus (o Hans)⁴⁶². Este impresor desarrolla su actividad como tipógrafo en Zaragoza para sustituir a su hermano, quien estuvo ausente laboralmente de la ciudad por motivos comerciales, al menos desde 1487⁴⁶³.

La primera obra impresa por Juan Hurus, y el único libro litúrgico que imprime, es el *Missale Oscense*, impreso el 1 de junio de 1488, el cual tiene notación musical impresa. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 360 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y cuatro líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera manuscrita en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora siete tetragramas impresos xilográficamente a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conservan dos ejemplares de esta edición, en la Hispanic Society of America en Nueva York y en la Biblioteca Capitular de Zaragoza, con signatura 16-42. A pesar de que al *Missale Oscense* se le considere la primera obra que inicia la producción de Juan Hurus en la ciudad de Zaragoza, en IBE⁴⁶⁴ se cita como posible impresión suya el *Sumario de astrología* o “Lunarium...” de Bernat de Granollachs, impreso entre 1487 y 1488⁴⁶⁵.

⁴⁶¹ Aguiló y Fuster, M. (1923) *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 920.

⁴⁶² Pedraza Gracia, M. J. (2000) Los talleres de imprenta zaragozanos entre 1475 y 1577... *Op. cit.* 3-22.

⁴⁶³ Pallarés Jiménez, M. A., Velasco, E. (2000) *La imprenta en Aragón...* *Op. cit.* 84.

⁴⁶⁴ García Craviotto, F. (1989-1990) *Catálogo General de Incunables en Bibliotecas Españolas*. Coordinado y dirigido por Francisco García Craviotto, Madrid, Biblioteca Nacional.

⁴⁶⁵ García Craviotto, F. (1989-1990) *Catálogo General de Incunables en Bibliotecas Españolas ... Op. cit.* 331-332.

Al año siguiente de la impresión del *Missale Oscense*, sale de sus tórculos la obra *Ysopete historiado*, y, un año más tarde, *Ordenanzas reales* de Alfonso Díaz de Montalvo y *Grammaticale compedium* de D. Siso⁴⁶⁶.

Todo parece indicar que Pablo Hurus regresa a Zaragoza para hacerse de nuevo cargo del taller en el año 1490, aunque no se puede descartar que desde su llegada trabajaran asociados. En 1491, último año de actividad de Juan, imprime los *Proverbios*⁴⁶⁷. No se sabe con certeza si, a partir de este año, el impresor pudo marchar a Alemania, fallecer o abandonar la profesión de impresor, por lo que no se puede afirmar con rotundidad su muerte después de la impresión de los *Proverbios*. Hay que tener en cuenta que, en numerosas ocasiones, la producción de Juan Hurus se adjudica a la producción de su hermano y viceversa. Pero, de lo que no hay duda, es que la impresión en Zaragoza de *De religione*, la traducción hecha de Nerbarbo Boil del texto del abad Isaac, es de Juan Hurus⁴⁶⁸, a pesar de que algunos investigadores habían adscrito la obra a un impresor anónimo del Monasterio de San Cugat del Vallés⁴⁶⁹, al igual que la *Coronación a don Íñigo López de Mendoza* de Juan de Mena, *Ethica ad Nicomachum* de Aristóteles, *Elegantiolae* de A. Datus, una *Imitatio Christi* y una edición de *Flor de virtud*, todas ellas impresas sin datos entre 1488 y 1489⁴⁷⁰.

⁴⁶⁶ Sánchez, J. M. (1908) *Bibliografía zaragozana del siglo XV...Op. cit.* 54.

⁴⁶⁷ Ruiz Lasala, I. (1975) *Historia de la imprenta en Zaragoza con noticias de la de Barcelona, Valencia y Segovia...Op. cit.* 67.

⁴⁶⁸ Baraut, C. (1962) En torno al lugar donde fue impresa la traducción castellana del Isaac *De religione* de Bernardo Boil. *Gutenberg- Jahrbuch*, 171-178.

⁴⁶⁹ Haebler indicó que el impresor podría ser Juan Hurus, aunque suponía que el texto se había impreso en San Cugat. Baraut, que ha estudiado minuciosamente el impreso, llega a la conclusión de que San Cugat debió ser el lugar donde se realizó la traducción y Zaragoza el lugar de impresión, a cargo de Juan Hurus.

⁴⁷⁰ Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)... Op. cit.* 333; Aznar Grasa, J. M. (1989) Notas sobre el grabado estampado en Zaragoza en los siglos XV y XVI en relación con otros centros impresores de la Península. Tres casos paradigmáticos... *Op. cit.* 497- 507.

La técnica de impresión musical de Juan Hurus

Entre 1486 y 1490, Pablo Hurus debe detener de nuevo momentáneamente su actividad como impresor en Zaragoza, para viajar como representante de la Handelsgesellschaft de Ravensburg a Alemania. En esa ausencia, Juan Hurus toma el relevo en los tórculos y se encarga de la impresión del primer misal para la diócesis de Huesca, el *Missale Oscense* en 1488. Este misal es el primer libro litúrgico que imprime el impresor, coincidiendo, además, con su primera, y única, impresión musical.

Aunque la notación musical está incorporada de forma manuscrita en el misal, los sistemas musicales del *Missale Oscense* están impresos de manera xilográfica.



Fig. 35. Detalle del folio y vuelto, en la que se aprecia la irregularidad de los tetragramas y la incorporación de la música de manera manuscrita del *Missale Oscense*, impreso por Juan Hurus en 1488. Fotografía realizada con el permiso de la Biblioteca Capitular de Zaragoza.

Estos están impresos en rojo, en forma de tetragramas, y se encuentran centrados en el cuadernillo de ocho con letra “y”, correspondientes a la parte litúrgica de las *Prephones*, localizadas entre los folios CLXXXI recto y CLXXXVIII vuelto. Los tetragramas xilográficos se incorporan en estos folios en una columna, conformando la columna siete tetragramas con una línea de texto debajo de cada uno de ellos en negro. Los materiales utilizados para la impresión de los tetragramas son los mismos tacos xilográficos individuales que utilizó Pablo Hurus tres años antes en la impresión del *Missale Caesaraugustanum* en 1485, concretamente en la misma parte litúrgica y con el mismo formato. Es decir, cada tetragrama entero se trata de un taco xilográfico de madera individual que ha sido colocado a lo largo del cuadernillo en lugares diferentes, de manera que mejor se adapte al texto litúrgico incorporado. La disposición de los tacos xilográficos en el *Missale Oscense* es la misma que la utilizada por Pablo Hurus en el *Missale Caesaraugustanum* en 1485, y, por lo tanto, se comparten las variaciones de medidas de ancho entre tetragramas, respetándose los 19-20 milímetros de altura.

Tras el regreso de Pablo Hurus a la ciudad del Ebro, Juan Hurus no realiza ninguna impresión de carácter litúrgico musical ni colabora en la impresión de ningún libro litúrgico musical encargado a su hermano, pues, en el año de impresión del *Missale Caesaraugustanum* de 1498, el siguiente libro litúrgico musical impreso por Pablo Hurus, Juan ya había fallecido.

4.4. COMPAÑEROS ALEMANES (¿Alemania? ¿Venecia?, 1490- Sevilla, 1502).

Los cuatro impresores Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer de Nuremberg, Magno Herbst de Fils y Tomás Glockner, también conocidos como Compañeros Alemanes, desarrollaron su labor impresora juntos en Sevilla en la última década del siglo XV, pero con el paso del tiempo acabaron disgregándose.

Apenas se conocen datos sobre estos impresores y sus lugares de procedencia. Existen hipótesis que señalan que Pablo de Colonia podría ser hijo del impresor Juan de Colonia, quien tenía un taller de la ciudad italiana de Venecia⁴⁷¹, al igual que Juan Pegnitzer de Nuremberg y Tomás Glockner. En cambio, la procedencia de Magno Herbst podría ser Silingestat.

Todo parece indicar que la compañía de impresores se instala en la ciudad andaluza de Sevilla en torno a finales de 1489 o principios de 1490. En este año imprimen *el Universal vocabulario en latín y en romance*⁴⁷² de Alonso de Palencia, en el que en el colofón se indica “Paulo de Colonia cum suis sociis”, y *la Batalla campal de los lobos y los perros*, también de Alonso de Palencia⁴⁷³. Entre 1491 y 1492, la compañía de impresores imprime, entre otras obras, *Florentum Sancti Mattaei* de A. Tostado, *Janua artis Raimundi Lulli* de P. Degui, las *Vidas* y la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, pero no imprimen ningún libro litúrgico. Sin embargo, en 1492, imprimen el *Ars cantus plani* de Domingo Marcos Durán, primer impreso español con notación musical, según Haebler⁴⁷⁴.

Pablo de Colonia es el primer impresor en abandonar la compañía de impresores en 1492. Entre 1493 y 1499, los “Tres Compañeros”, Juan Pegnitzer de Nuremberg, Magno Herbst de Fils y Tomás Glockner, imprimen obras de relevancia, como señala Juan Delgado Casado,⁴⁷⁵ como el *Tratado de la herida del rey* (1493) de A. Ortiz, *Vitas*

⁴⁷¹ Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)... Op. cit.* 151. Su material tipográfico sugiere que habían trabajado en Venecia antes de que los llamase a Sevilla la Reina.

⁴⁷² Haebler, K. (1903) *Bibliografía ibérica del siglo XV.: Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500, con notas críticas...* Op. cit. 510.

⁴⁷³ *Ibidem.*

⁴⁷⁴ Barris Muñoz, R. (1926) *El primer libro de música impreso en España. Notable impreso sevillano.* Sevilla: Tip. Rodríguez de Silva, 12.

⁴⁷⁵ Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)... Op. cit.* 152.

Partum en romance (c. 1493), *Manuale Toletanum* (1494), las *Ordenanzas reales* (1495) recopiladas por Alfonso Diaz de Montalvo, *Forma libellandi* (1498) de Juan Infante, *Vocabularium ecclesiasticum* (1499) de Rodrigo Fernández de Santaella y Las CCC (1499) de Juan de Mena, la última obra impresa por los “Tres Compañeros”.

El único libro litúrgico que imprime esta compañía con impresión musical, para la diócesis de la ciudad de Toledo, es el *Manuale Toletanum*, impreso el 2 de diciembre de 1494, anteriormente citado. Está impreso en letra gótica, en formato cuarto, con setenta y seis hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de veintiséis líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, la compañía de impresores incorpora cinco tetragramas impresos xilográficos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conserva un ejemplar único de esta edición. Se localiza en la biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, con la signatura 55-VII-9. La impresión del *Manuale Toletanum* en 1494 se da en un momento histórico, en el que confluyen tres factores: en primer lugar, la búsqueda de unidad litúrgica en la diócesis de Toledo; en segundo lugar, la necesidad de expresar y conservar la figura influyente de la Iglesia en España; y, en tercer lugar, la implantación de la liturgia romana tras la supresión de la hispánica, utilizada desde principios del milenio. Por lo tanto, la ausencia de un libro litúrgico que conformase el ritual de sacramentos para toda la Iglesia universal obligó a la publicación de estos por parte de los obispos de cada territorio. En el caso de este Manual, su elaboración y ejecución fue determinada por la intervención del Cabildo-Catedral de Toledo, destacando la figura de Alonso Ortiz, realizando el primer texto impreso conocido del *Manuale Toletanum*. Este manual va a alcanzar una importancia relevante en el estudio de la liturgia musical del periodo incunable y posteriores, pues se trata del texto litúrgico que sirvió como “matriz” para la elaboración de los manuales regionales, pero ninguno alcanzó el prestigio e importancia del toledano por la importancia litúrgica de esta ciudad en el conjunto de la figura de la Iglesia en España. La estructura litúrgica que conforma este Manual es principalmente romana⁴⁷⁶, en la que la liturgia hispánica ha sido suplantada, sobre todo, en la celebración del matrimonio y en el rito para la comunión de los enfermos. En este

⁴⁷⁶ Cabe mencionar que tiene influencias tanto galicanas como germanas.

manual también perviven huellas de la antigua liturgia de España y algunos de los usos propios de la diócesis de Toledo en responsorios y oraciones⁴⁷⁷.

En 1496, Juan Pegnitzer de Nuremberg es llamado por el arzobispo Hernando de Talavera⁴⁷⁸ para que, junto con Meinardo Ungut, fuera a imprimir en Granada, la ciudad recién conquistada por los Reyes Católicos. En esta etapa, los dos impresores imprimen el primer impreso granadino la *Vita Christi* de Francisco Eiximensis y el *Expositio hymnorum* en 1497. Tres años después, en 1499, Tomás Glockner deja la compañía y Juan Pegnitzer de Nuremberg y Magno Herbst de Fils continúan solos con la compañía. Su primera obra en esta etapa es una nueva edición de las CCC de Mena, pero, en lo que se refiere a libros litúrgicos, únicamente realizan el *Expositio hymnorum* en 1499. En total, la compañía imprime aproximadamente cuarenta incunables en los que se aprecia un alto nivel técnico, en comparación con sus contemporáneos⁴⁷⁹.

<u>Fecha</u>	<u>Título, formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Tipo de impresión</u> <u>musical</u>
2 XII 1494	<i>Manuale Toletanum</i>	Sevilla	Xilográfica
1497	<i>Expositio Hymnorum</i>	Sevilla	No tiene
1499	<i>Expositio Hymnorum</i>	Sevilla	No tiene

Tabla 4. Producción de libros litúrgicos y libros musicales impresos por la compañía de impresores Compañeros Alemanes en España para diócesis españolas. Tabla de elaboración propia.

En 1503 es cuando Pegnitzer, se queda al frente en solitario de la compañía de impresores e imprime *Artis grammaticae precepta* de Estevão Cavaleiro y *Compilación de los establecimientos de la Caballería de Santiago del Espada* de Juan Fernández de Gama⁴⁸⁰, siendo esta última hipotéticamente su última obra.

⁴⁷⁷ García Gutiérrez, L. (2010) *Liturgia Hispano-Mozárabe- Manuale Toletanum* [en línea] disponible en <<https://liturgia.mforos.com/1845705/9025168-el-manual-toledano/>>[consulta: marzo de 2021].

⁴⁷⁸ Romero de Lecea, C. (1971) Hernando de Talavera y el tránsito en España “Del Manuscrito al impreso”. *Studia Hieronymiana*, I, 356.

⁴⁷⁹ En su edición de Durán, Lux Bella (Haebler 237).

⁴⁸⁰ Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)*... *Op. cit.* 153.

La técnica de impresión musical de Compañeros Alemanes

Antes de la disolución total de la compañía de impresores en 1499 y del comienzo de la carrera profesional en solitario de Juan Pegnitzer de Nuremberg, este último junto con Magno Herbst de Fils y Tomás Glockner imprimen el único libro litúrgico impreso por esta compañía de impresores, tanto en su trayectoria profesional conjunta como en solitario: el *Manuale Toletanum*, impreso en Sevilla en 1494, convirtiéndose en el primer Manual impreso con música de la historia de la imprenta musical en España.

La compañía imprime aproximadamente unos cuarenta incunables en los que se aprecia un alto nivel técnico, en comparación con sus contemporáneos⁴⁸¹. Sin embargo, en cuanto a la técnica de impresión musical utilizada por el grupo de impresores, no contaron con los materiales suficientes como para realizar una impresión musical tipográfica metálica. La impresión de los sistemas se ha realizado, de color rojo, al igual que los libros litúrgicos musicales anteriores, y en tetragramas xilográficos a dos columnas, intercalados entre el texto litúrgico, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Para la impresión de los tetragramas xilográficos a dos columnas se ha empleado un único taco xilográfico por cada tetragrama impreso, concretamente cada uno con una medida de 53 milímetros de ancho y 20 milímetros de altura, permitiendo al impresor poder incorporar los pasajes musicales impresos de una forma cómoda y estándar en todo el folio los cinco tetragramas, además de permitir una precisión, a la hora de ajustarse al texto litúrgico impreso intercalado entre los mismos. La utilización de la técnica xilográfica en la impresión de los sistemas queda reflejada, tal como se puede ver en la figura 36, por la irregularidad de las líneas del tetragrama, tanto en su final desajustado como en la variación de altura entre líneas del mismo tetragrama, pues estas varían entre 6 y 7 milímetros entre una línea y otra. Al igual que se ha comentado con la técnica de impresión utilizada por Pablo y Juan Hurus, en el caso de que hubieran sido impresos de manera tipográfica, las medidas entre líneas y entre fragmentos serían regulares. También, por la impresión de los tetragramas de manera xilográfica, varía la distancia entre tetragramas y tetragramas, con predominancia de 10-11 milímetros entre uno y otro aproximadamente. Por otra parte, los pasajes musicales se encuentran incorporados a dos columnas en las siguientes partes litúrgicas y con la

⁴⁸¹ En su edición de Durán, Lux Bella (Haebler 237).

siguiente distribución: *Missá pro sponsor sponsa*, entre c4^r - c6^r, *Missá pro sponsor sponsa*, entre c8^r - d1^r, *Missá pro sponsor sponsa*, entre d2^r - d5^v, *Missá pro sponsor sponsa*, en d6^v, *Ad sepeliendum mortuos*, entre g4^v - g5^r, *Ad sepeliendum mortuos*, entre g6^r - g6^v y *Ad sepeliendum mortuos*, entre g7^v - g8^r.



Fig. 36. Detalle del primer tetragrama de la columna de la izquierda del folio d6^v, en la parte litúrgica, *Missá pro sponsor sponsa*, con medidas 53 milímetros de anchura y 20 milímetros de altura del *Manuale Toletanum*, impreso en Sevilla por Compañeros Alemanes el 2 de diciembre de 1494.

Digitalización facilitada por la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cuatro líneas. Al igual que sucede con el caso xilográfico de los sistemas, las grafías de la notación musical cuadrada romana utilizada en los pasajes musicales del *Manuale Toletanum* no son regulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso. Al igual que pasa con la técnica xilográfica musical de Pablo Hurus en el *Missale Caesaraugustanum* impreso en 1498 en Zaragoza, es difícil determinar con claridad a simple vista si la compañía de impresores de Compañeros Alemanes ha realizado la impresión de la notación musical mediante técnica tipográfica o xilográfica, tras la limpieza de impresión de las grafías y ante las grafías regulares de algunas notas. Sin embargo, se pueden observar algunas características de la impresión xilográfica, que se van a detallar a continuación:

En primer lugar, como es habitual en la impresión xilográfica, se han encontrado en los pasajes musicales ligeras irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos, que, en caso de ser tipográfico, los tipos posicionados estarían en la forma a la misma altura y mismas distancias. En el caso del *Manuale Toletanum*, no se comparten en todas las ocasiones las mismas distancias ni la misma grafía, como se puede observar en la figura 37, cuyo segundo tetragrama incluye tres *punctums* individuales consecutivos con valor de RE ligeramente diferentes entre ellos.



Fig. 37. Detalle de los dos únicos tetragramas impresos en el folio c4^r, en la parte litúrgica *Missa pro sponsor*, donde se puede ver los tetragramas xilográficos y el grupo de tres *punctums* individuales irregulares del *Manuale Toletanum*, impreso en Sevilla por Compañeros Alemanes el 2 de diciembre de 1494. Digitalización facilitada por la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial.

Otro ejemplo de irregularidad de posición de la misma nota se puede ver en la desigualdad de las claves musicales, símbolos que indican la altura específica de las notas musicales en el pentagrama o tetragrama. En el *Manuale Toletanum* únicamente aparece la clave de FA, pero es incluida en sus distintas posiciones y en dos diseños diferentes. Al ser gráficamente de grafías o “*ductus*” más complejos que otras grafías musicales de la época como los *punctums*, las diferencias xilográficas se pueden ver con mayor facilidad, pues si se hubieran realizado mediante tipografía todas las claves compartirían las mismas medidas, grafías y disposición en el pentagrama o tetragrama. En el caso señalado en la figura 38, concretamente en los seis primeros tetragramas impresos en el

folio c4^v, se puede ver como la graffía de la clave de FA en segunda posición del primer tetragrama de la columna de la derecha tiene un diseño diferente a la misma clave de FA en segunda posición del segundo tetragrama de la columna de la derecha. Este cambio de diseño consta de la incorporación de una “plica” de adorno en la parte inferior derecha de la cabeza de la clave. Además, también se puede observar en la figura 38, que el *ductus* de las claves cambia, aunque se traten de la misma figura, como sucede si comparamos la clave de FA en segunda posición del primer tetragrama de la columna de la derecha con la clave de FA en segunda posición del tercer tetragrama de esa misma columna. En cuanto al diseño de las graffías musicales, cabe resaltar que las notas impresas tienen un diseño de notación musical cuadrada romana clásico y sin adorno.











Fig. 38. Detalle de los dos diferentes diseños de clave de FA y de las irregularidades entre todas las claves representadas, con y sin “plica de cierre” de la parte de la derecha de la clave, situados en el folio c4^v en la parte litúrgica Missa pro sponsor sponsa del Manuale Toletanum, impreso en Sevilla por Compañeros Alemanes el 2 de diciembre de 1494. Digitalización facilitada por la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial.




Otro detalle significativo resultado de impresión xilográfica musical, es la aparición de superposición entre notas, entrando en “campos tipográfico obligatorio”. Como se ha comentado en el caso de Pablo Hurus, esta casuística se podría dar si el impresor hubiera utilizado la técnica de impresión “kerning”, pero, en este caso, no hay indicios de su utilización, pues también se trata de un tipo de impresión demasiado complejo para la destreza demostrada por esta compañía de impresores en la impresión musical de este manual. Estos solapamientos no se pueden ver de manera consecutiva, puesto que las estructuras musicales de los pasajes del manual son mayormente silábicos y representados por *punctums* individuales, pero sí en algún ejemplo como el que se muestra en el folio d9^r, representado en la figura 39. En este ejemplo, se puede observar como en el primer tetragrama de la columna de la derecha del folio anteriormente mencionado, aparece un *climacus* compuesto por dos *semibrevis*, y concretamente la última *semibrevis* de este grupo, entra dentro del espacio tipográfico, si lo fuera, de la *virga* que le sigue.



Fig. 39. Detalle de la superposición de un grupo de climacus compuesto por dos semibrevis superpuesta con el campo de la virga que la prosigue, aparecida en el primer tetragrama de la columna de la derecha del folio d9^r. Corresponde a la parte litúrgica Ad sepeliendum mortuos del Manuale Toletanum, impreso en Sevilla por Compañeros Alemanes el 2 de diciembre de 1494. Digitalización facilitada por la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas:

Clave de FA		20 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		4 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Virga</i>		10 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Clivis</i> corta ascendente		10 mm de alto y 8 mm de ancho.
<i>Clivis</i> corta descendente		10 mm de alto y 8 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		10 mm de alto y 12 mm de ancho.
<i>Clivis</i> ligada larga		7-8 mm de alto y 8 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i>		9 mm de alto y 8 mm de ancho.

<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		10 mm de alto y 11-12 mm de ancho.
<i>Scandicus</i>		11-12 mm de alto y 12 mm de ancho.
<i>Custos</i> único (sin diferenciación de para notas agudas y graves)		6 mm de alto y 3 mm de ancho.

Desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los fragmentos musicales del primer manual para la diócesis de Toledo con música impresa, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical xilográfica. La teoría de que la música xilográfica esté en la misma forma que el texto en negro queda descartado, al encontrarse ejemplos como el de la figura 40 y correspondiente al folio *d1^r*, donde se puede ver como en el tetragrama inferior aparece una clave de FA en primera posición superpuesto con el texto en negro. Esta superposición se podría dar en el desplazamiento de la hoja en el momento de impresión, pero el solapamiento no sería tan intrusivo.



Fig. 40. Detalle de la superposición de la clave de FA en primera posición del último tetragrama de la columna de la izquierda del folio d1r con la línea de texto litúrgico del penúltimo tetragrama de esa misma columna. Corresponde a la parte litúrgica Missa pro sponsor sponsa del Manuale Toletanum, impreso en Sevilla por Compañeros Alemanes el 2 de diciembre de 1494. Digitalización facilitada por la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial.

En cuanto a la impresión xilográfica de la notación musical, ante la falta de pruebas certeras por la profesionalidad y limpieza de la técnica de Juan Pegnitzer de Nuremberg, Magno Herbst de Fils y Tomás Glockner, no se ha podido determinar que los impresores realizaron la impresión de la notación musical xilográfica mediante un taco único por cada folio o con un taco xilográfico único o individual por cada tetragrama, pues no se conservan rastros de los tipos xilográficos a lo largo de la música del manual. Aun así, todo parece indicar que se ha realizado mediante esta última técnica, ya que algunos tetragramas presentan un deslizamiento de la notación musical en su colocación respecto al tetragrama, que otros pasajes del mismo folio no presentan.

Por último, según las investigaciones de Frederick John Norton y, tal y como se corrobora en esta tesis doctoral, los materiales de la compañía de impresores Compañeros Alemanes pasan a formar parte de los materiales de Juan Varela de Salamanca, hecho que provocó que autores como Pellechet atribuyese el *Antiphonarium*, impreso por Juan Varela de Salamanca en Granada en 1508, a Compañeros Alemanes por la aparición de las mayúsculas en la obra *Tostado Floretum* (H15581) de estos impresores⁴⁸².

4.5. JUAN ROSENBACH (Heidelberg (Alemania), en el siglo XV sin datación – Barcelona, IX.1530).

Procedente de Heidelberg (Alemania), Juan Rosenbach⁴⁸³ llegó a España siendo comerciante de material de imprenta y tipógrafo, convirtiéndose en uno de los impresores más importantes que trabajaron en la etapa incunable y post-incunable en Cataluña⁴⁸⁴. Entre 1490 y 1530, el impresor desarrolló una producción muy variada en la ciudad de Barcelona, donde realizó la mayoría de sus trabajos al permanecer allí la mayor parte de su vida, aunque también realizó impresiones en Valencia, Tarragona⁴⁸⁵, Perpiñán (Francia) y Montserrat. San Pere i Miquel planteó que Rosenbach ejerció también de clérigo⁴⁸⁶, pero tras la documentación que se conserva de sus dos matrimonios con dos viudas barcelonesas, con Isabel Rexac en 1517 y en 1521 con Úrsula Carreras⁴⁸⁷, se descarta esta teoría.

Su actividad comenzó en Valencia, ciudad donde se estableció entre 1490 y 1492, relacionado con Juan Rix de Cura y Nicolás Spindeler, donde se data su primera

⁴⁸² Odriozola Pietas, A. (1960) Un incunable más y un incunable menos... *Op. cit.* 156-164.

⁴⁸³ Rubió i Balaguer, J. (1993) *Llibreters i impressors a la corona d'Aragó*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Abadía de Montserrat, 30. En documentos archivísticos nos encontramos al impresor referido como "Rosenbach", "Rosbach" y "Rosaanbach".

⁴⁸⁴ Ráfols, J. F. (1951-1954) *Diccionario biográfico de Artistas de Cataluña*. Barcelona: Milla.

⁴⁸⁵ Sánchez Real, J. (1950) Las impresiones de Rosenbach en Tarragona. *Boletín Arqueológico (BA)*, 50, 59-66; Salvat y Bové, J. (1977) *La imprenta en Tarragona: Siglos XV-XVII*. Tarragona: Ayuntamiento; Arco Muñoz, L. (1911) Los incunables tarraconenses: el misal de Rosenbach. *Boletín de la Rea Academia de Buenas Letras de Barcelona*, VI, 83-90.

⁴⁸⁶ Sanpere i Miquel, S. (1909) *De la introducción y establecimiento de la imprenta en las Coronas de Aragón y Castilla y de los impresores de los incunables catalanes*. Barcelona: Tipografía L'Avenc.

⁴⁸⁷ Vilanova Rosselló, R. (1928-1932 [1934]) Testaments de l'impressor Joan Rosenbach i de la seva primera muller. *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, 8, 315-318.

impresión conocida, *Menyspreu del Mon* (1491) de J. Gerson, aunque otros autores atribuyan esta última a otros talleres como el de Hagenbach y Hutz o al de Spindeler⁴⁸⁸. De su etapa en Valencia se conserva un contrato del impresor con Jaime de Vila para la impresión de dos breviarios de los que no se conoce ningún ejemplar, por lo que no se puede asegurar que se hicieran. Juan Rosenbach se traslada a Barcelona en 1492⁴⁸⁹, estableciendo allí su taller de imprenta. En el primer periodo del impresor en Barcelona, es decir entre 1492 y 1497, realiza la impresión de obras de gran importancia como la traducción catalana de la *Biblia parva* (1492), *Lo Carcer d'Amor* (1493), de Diego de San Pedro, el primero ilustrado en lengua catalana y considerado como un “misal” para la diócesis de Gerona⁴⁹⁰, *Flos Sanctorum de Jacobo Voragine* (1495), el *Llibre de les dones* (1495) de Eimimenis e *Histories e conquestes dels reys de Aragó e comtes de Barcelona* (1495), y el texto de Pere Tomic, entre otras obras. Es relevante reseñar que en 1495 y 1496 Juan Rosenbach colabora con Juan Luschner, imprimiendo el *Modus epistolandi* (1495) de Francisco Niger y el *Missale Vicense* en 1496⁴⁹¹.

En 1498, se relaciona a Juan Rosenbach con los impresores Pedro de la Petra y Wendelin Rosenhayer, a pesar de que no se conserve ninguna muestra, e imprimió a favor del Monasterio de Montserrat dos bulas de indulgencia⁴⁹². En relación a la impresión de libros litúrgicos, todo parece indicar que el impresor imprimió cinco: el *Breviarium Ovetense*, impreso en 1492 y del que no se conoce ningún ejemplar, el *Missale Gerundense*, impreso entre junio de 1492 y junio de 1493, el *Breviarium Vicense*, impreso cerca de 1495, el *Missale Vicense*, impreso junto a Juan Luschner el 16 de junio de 1496, y el *Officium Corporis Christi*, impreso el 3 de septiembre de 1497.

⁴⁸⁸ Bas Carbonell, M. (1992) Historia de los incunables valencianos. En: *Bibliofilia antigua: (estudios bibliográficos) I*. Ed. por Bas Carbonell, M. Valencia: Vicent García Editores, 13-36.

⁴⁸⁹ Millares Carlo, A. (1982) La imprenta en Barcelona en el siglo XVI. En: *Historia de la Imprenta Hispana*. Ed. por Romero de Lecea, C., Odriozola, A., Sosa, G.S., Millares Carló, A., Salvedo Izu, J. Madrid: Editorial Nacional, 491-643.

⁴⁹⁰ Mirambell Belloc, E. (1970) Nuevos datos sobre los impresores de incunables de Gerona. *Revista de Gerona*, 51, 51-53; Mirambell Belloc, E. (1988) *Història de la imprenta a la ciutat de Girona*. Girona: Ajustament.

⁴⁹¹ Serrano y Morales, J. E. (1898-1899) *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas [...] en Valencia [...] hasta el año 1868*. Valencia: Imprenta F. Doménech, 503-513.

⁴⁹² Albareda, A. M. (1918) La imprenta de Montserrat (segles XVè- XVIè). *Analecta Montserratensia*, II, 11-166.

De estos cinco libros, únicamente contienen notación musical impresa el misal de la diócesis de Gerona y el de la diócesis de Vic. El primer libro litúrgico que imprime el impresor con música impresa es el *Missale Gerundense*, impreso para la diócesis de Gerona en 1493. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 244 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y cinco líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora siete tetragramas impresos xilográficos a trozos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conservan tres ejemplares (fragmentos) de esta edición: medio folio correspondiente a las fiestas de San Pedro “ad vincula” y San Félix de Gerona sin notación musical en el Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona, en el Archivo Capítular de Gerona, con signatura Incunable 10, y en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat, concretamente el folio CLXI sin notación musical.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música</u>
1492	<i>Breviarium Ovetense</i>	Valencia	N.S.C.E. ⁴⁹³
Junio 1492- junio 1493	<i>Missale Gerundense</i>	Barcelona	Sí
ca. 1495	<i>Breviarium Vicense</i>	Barcelona	N.S.C.E.
16 VI 1496	<i>Missale Vicense</i> (con Johannes Luschner)	Barcelona	Sí
3 IX 1497	<i>Officium Corporis Christi</i>	Barcelona	No

Tabla 5. Producción de libros incunables y post-incunables de Juan Rosenbach impresos en España para diócesis españolas entre 1492 a 1497. Tabla de elaboración propia.

En cuanto al *Missale Vicense*, impreso el 16 de junio de 1496 junto a Juan Luschner, está impreso en letra gótica, en formato folio, con 312 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y cuatro líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora nueve tetragramas impresos xilográficos a trozos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conservan cinco ejemplares de esta edición, cuatro

⁴⁹³ No se conoce ejemplar

ejemplares en la Biblioteca Pública Episcopal de Vic, con signatura Inc. 156 y dos de ellos se encuentran incompletos, y dieciséis hojas recuperadas de una encuadernación en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat.

El impresor deja la ciudad condal en 1498 y establece su negocio en Tarragona hasta 1500, tras la desagradable situación vivida por el empeoramiento de la epidemia de peste bubónica, la constante presión de la Inquisición por el control del nuevo invento de la imprenta y su contrato con el Cabildo para la impresión de misales, breviarios y diurnales. Desde el punto de vista de los libros litúrgicos, imprime siete ediciones de libros litúrgicos: un *hymni*, impreso el 18 de septiembre de 1498, un *diurnale* para la diócesis de Barcelona, edición impresa en 1498 de la que no se conserva ejemplar, el *Missale Tarraconense*⁴⁹⁴, impreso el 26 de junio de 1499 y que constituye una de las mejores impresiones de Rosenbach, y un *breviarium*, un *ordinarium* y un *diurnale*, los tres impresos en 1499, para la diócesis de Tarragona de cuyas ediciones no se conserva ningún ejemplar⁴⁹⁵.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música</u>
18 IX 1498	<i>Hymn</i>	Tarragona	No
1498	<i>Diurnale Barchinonense</i>	Barcelona	N.S.C.E.
1498	<i>Aurea expositio hymnorum</i>	Tarragona	No
26 VI 1499	<i>Missale Tarraconense</i> ⁴⁹⁶	Tarragona	Sí
1499	<i>Breviarium Tarraconense</i>	Tarragona	N.S.C.E.
1499	<i>Ordinarium Tarraconense</i>	Tarragona	N.S.C.E.
ca. 1499	<i>Diurnale Tarraconense</i>	Tarragona	N.S.C.E.

Tabla 6. Producción de libros incunables y post-incunables de Juan Rosenbach impresos en España para diócesis españolas entre 1498 a 1499. Tabla de elaboración propia.

⁴⁹⁴ Arco y Muñoz, L. (1911) Los incunables tarraconenses: El misal de Rosenbach... *Op. cit.* 83-90.

⁴⁹⁵ González Hurtebise, E. (1903) *El arte tipográfico en Tarragona durante los siglos XV al XVI*. Tarragona: Tip. De Llorens, Gibert y Cabré, 307-319.

⁴⁹⁶ Domínguez Bardona, J. (1948) Notas sobre el Missale Tarraconense de Rosenbach: A propósito de un nuevo ejemplar. *Biblioteconomía*, 5, 88-93; Escobedo, J. (1991) La edición incunable en vitela del Missale Tarraconense. *Gutenberg-Jahrbuch*, 66, 149-156.

El único libro litúrgico que tiene notación musical impresa es el *Missale Tarraconense*, impreso el 26 de junio de 1499. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 334 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y seis líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, en rojo, el impresor incorpora ocho tetragramas impresos xilográficos a trozos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro y sin notación musical impresa. Se conservan cinco ejemplares de esta edición en las siguientes instituciones: un ejemplar en una Biblioteca particular de Barcelona, en la Hispanic Society of America, el cual tiene notación musical manuscrita en el folio XCII vuelto, en la Biblioteca Capitular de Tarragona, y dos ejemplares en la Biblioteca Pública de Tarragona, con signatura INC.131 y ambos incompletos.

En 1500, Juan Rosenbach se trasladó a Perpiñán⁴⁹⁷, donde estuvo trabajando hasta 1503. En su etapa en esta ciudad francesa imprimió un *Vocabulari catalá-alemany*, impreso en 1502 y confeccionado para la enseñanza de ambas lenguas y *Cirurgia del mestre Pere de Argilata*, impreso en 1503. En cuanto a la impresión de libros litúrgicos, Juan Rosenbach, además de imprimir el *Ordinarium Gerundense* con música impresa, realiza la impresión de un breviarium para una diócesis extranjera, concretamente el *Breviarium Elnensis*, impreso en 1500. No era la primera vez que el impresor imprimía para diócesis de la frontera entre España y Francia, pues, en 1492, sale de sus tórculos de Valencia el *Breviarium Bayonense*, del cual no se conoce ningún ejemplar, y volverá a trabajar para la diócesis de Elna en 1506 y 1511⁴⁹⁸. En cuanto al *Ordinarium Gerundense*, está impreso en letra gótica, en formato cuarto, con 142 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y siete líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica⁴⁹⁹ en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora cinco tetragramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conserva un ejemplar único de esta edición, localizado en la Biblioteca Pau Font de Rubinat en Reus (Tarragona) con signatura 946/405, además de que se conserve

⁴⁹⁷ Vial, J. (1956) Jean Rosembach prototypographe de Perpignan. *Gutenberg-Jahrbuch*, 31, 163-168.

⁴⁹⁸ Gutiérrez del Caño, M. (1899) Ensayo de un catálogo de impresores españoles desde la introducción de la imprenta hasta fines del siglo XVIII. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, III, 662-671, IV (1900), 77-85, 267-272, 667-678 y 736-739.

⁴⁹⁹ Por la situación vivida de crisis sanitaria durante la realización de la tesis doctoral, no se ha podido ver este ejemplar único en persona. Por ello, se deduce que se realiza la impresión de manera xilográfica, al igual que los libros litúrgicos que imprime el impresor años después.

en la University Library de Cambridge, con signatura Norton Microfilm 13, un Microfilm del ejemplar y en el Archivo Capítular de Gerona una reproducción fotográfica en blanco y negro.

<u>Fecha</u>	<u>Título, formato</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música</u>
1492	<i>Breviarium Bayonense</i>	¿?	Valencia	N.S.C.E.
1500	<i>Breviarium Elnensis</i>		Perpiñán	No
1506	<i>Missale Elnensis</i>	4°	Barcelona	No
4 VIII 1511	<i>Missale Elnensis</i>	4°	Barcelona	No

Tabla 7. Producción de libros incunables y post-incunables de Juan Rosenbach impresos para diócesis extranjeras. Tabla de elaboración propia.

Sin noticias del impresor entre 1504 y 1505, en 1506 Rosenbach se vuelve a afincar en Barcelona⁵⁰⁰ hasta su muerte en 1530⁵⁰¹, empezando una etapa de producción ininterrumpida y de gran variedad: obras jurídicas, médicas, religiosas, literarias, pliegos de cordel, y, sobre todo, libros litúrgicos, con materiales del impresor Spindeler⁵⁰². La primera impresión que inicia esta segunda etapa trabajando en la ciudad de Barcelona es el *Missale parvus Elnense*, impreso en 1506 y anteriormente citado, del que únicamente se conserva una hoja en la Bibliothèque Nationale de París. Un año después imprime *Compendi utilissim contra pestilencia tret de la Font de medicina* de Vasco de Taranta y, en 1508 con Carlos Amorós, *la Pratica o repertori utilissim de cirugia* de Guy de Chauliac. Cerca de 1508, Juan Rosenbach imprime un *Ordinarium* para la diócesis de Vic. Este está impreso en letra gótica, en formato cuarto, con 124 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de veintidós líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora cinco tetragramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conserva un ejemplar único de esta edición, conservado en la Biblioteca

⁵⁰⁰ Millares Carlo, A. (1981) Introducción al estudio de la historia y bibliografía de la imprenta en Barcelona en el siglo XVI: Los impresores del periodo renacentista. *Boletín Millares Carlo*, II, 1, 9-120.

⁵⁰¹ Millares Carlo, A. (1982) La imprenta en Barcelona en el siglo XVI... *Op. cit.* 491- 643.

⁵⁰² Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)*... *Op. cit.* 610.

Epistolar de Vic, con signatura Olim 64/3, además de un Microfilm del ejemplar en la University Library de Cambridge⁵⁰³.

En los años siguientes, hasta su muerte, imprime obras de relevancia, además de un gran número de textos religiosos, como *Lunari e repeoti del temps* (1513) de Bernat de Granollachs, *Grammaticae Introductiones* (1514) de Nebrija, *Paschale* (1515) de Celio Sedulio, *Llibre appellat Consolat de mar* (1518) y el *Missale secundum ritum Ecclesie Dertunesis* (1524). A pesar de estar centrado en sus producciones de Barcelona, entre 1518 y 1524, Juan Rosenbach trabaja en una imprenta instalada en el Monasterio de Montserrat. En esta abadía, el impresor imprime, entre otras, un *Diurnale Benedictinum* (1518), un *Breviarium benedictinum* (1519), el *Missale benedictinum* (1521), el *Breviarium Vicense* (1520) y, su última obra de Montserrat, el *Lectioarium sanctorale* (1524)⁵⁰⁴.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música</u>
¿c. julio? 1508	<i>Ordinarium Sacramentorum Barcinonense</i>	Barcelona	No
c. 1508	<i>Ordinarium Vicense</i>	Barcelona	Sí
1508	<i>Breviarium Barcinonense</i>	Barcelona	No
31 X 1509	<i>Missale parvum Barcinonense. Forma A</i>	Barcelona	No
31 X 1509	<i>Missale parvum Barcinonense. Forma B</i>	Barcelona	No
1518-1519	<i>Diurnale Benedictinum</i>	Montserrat	No
1519	<i>Breviarium secundum consuetudinem manachorum congregationis sancti benedicti de Valladolid</i>	Montserrat	No
1520-1522	<i>Breviarium Vicense</i>	Montserrat	N.S.C.E.

Tabla 8. Producción de libros incunables y post-incunables de Juan Rosenbach impresos en España para diócesis españolas entre 1508 y 1522. Tabla de elaboración propia.

⁵⁰³ Norton Microfilm 5(1).

⁵⁰⁴ Albareda, A. M. (1918) La imprenta de Montserrat (segles XVè- XVIè)... *Op. cit.* 11-166.

Se pueden contabilizar hasta un total de, al menos, cincuenta y dos impresiones de Juan Rosenbach, siendo la última un *Ordinarium sacramentorum secundum ritum ecclesie Tarraconensis* de 1530, año que coincide con su muerte⁵⁰⁵. Afortunadamente, existe cuantiosa documentación de sus actividades en Barcelona, de 1492 a 1530, toda recogida por Madurell y Rubió⁵⁰⁶. Gracias a este trabajo tenemos constancia de un documento de 1529⁵⁰⁷, en el que Rosenbach, en palabras de Juan Delgado Casado, se compromete a entregar material de imprenta a una empleada suya que estaba comprometida con el impresor Pere Montpezat⁵⁰⁸.

La técnica de impresión musical de Juan Rosenbach

Juan Rosenbach fue uno de los impresores más importantes que trabajaron en la etapa incunable y post-incunable en Cataluña⁵⁰⁹, convirtiéndose en el principal impresor de música de la Corona de Aragón. Desarrolló su producción litúrgica musical principalmente en la ciudad de Barcelona, donde realizó la mayoría de sus trabajos al permanecer allí la mayor parte de su vida, aunque también realizó impresión musical litúrgica en las ciudades de Tarragona y Perpiñán para las principales diócesis catalanas.

La vida de Juan Rosenbach como impresor litúrgico musical se puede dividir, al igual que su producción en general, en cuatro etapas. La primera de todas se centra en su primer periodo en Barcelona desde 1492 a 1497. En esta etapa, concretamente entre junio de 1492 y 1493, Juan Rosenbach imprime el primer incunable catalán con música impresa uno o dos años después de establecerse en la ciudad Condal, el *Missale Gerundense*. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo y en tetragramas xilográficos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. La impresión de los tetragramas con técnica xilográfica queda justificada ante

⁵⁰⁵Madurell i Marimón, J. M. (1952) Juan Rosenbach y la edición del breviario de Tarragona de 1552 [i.e. 1522]. En: *BA*, LII, 262-272.

⁵⁰⁶ Madurell, J. M., Rubió, J. (1955) *Documentos para la Historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*. Recogidos y transcritos por José María Madurell Marimón; anotados por Jorge Rubió y Balaguer. Barcelona: Gremio de Editores.

⁵⁰⁷ Vilanova Rosselló, R. (1928-1932) Testaments de l' impressor Joan Rosenbach I de la seva primera muller. *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, 8, 315-318.

⁵⁰⁸ Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)*... *Op. cit.* 613.

⁵⁰⁹ Ráfols, J. F. (1951-1954) *Diccionario biográfico de Artistas de Cataluña*... *Op. cit.*

las líneas irregulares, finales desajustados y excesivas curvas a lo largo del recorrido de las líneas, variando la altura entre líneas del mismo tetragrama, pues estas varían unos 8 milímetros. En el caso de que hubieran sido impresos de manera tipográfica, las medidas entre líneas y entre fragmentos serían regulares. También, por la impresión de los tetragramas de manera xilográfica, varía la distancia entre tetragrama y tetragrama, con predominancia de 13 milímetros entre los siete tetragramas que conforman una columna completa.

Por otra parte, cada tetragrama ha sido impreso en su totalidad mediante un taco xilográfico individual entero, y no por fragmentos, de diferentes anchuras para poderse ajustar de una manera cómoda a cualquier tipo de texto litúrgico y en cualquier formato. Cabe resaltar que, si analizamos algunos pasajes musicales, como el aparecido en el folio XCIII recto representado en la figura 41, se puede llegar a pensar que Juan Rosenbach contaba con un solo taco xilográfico en formato folio para la impresión a una vez de todos los tetragramas, tras poder observar un fallo de cálculo a la hora de la impresión de la notación musical xilográfica. Al analizar este fallo de cálculo, nos hace plantearnos la siguiente reflexión: Si se hubiera realizado la impresión mediante tacos xilográficos individuales, el impresor hubiera dejando en blanco, o hubiera incorporado el texto litúrgico de las páginas posteriores, donde han quedado impresos seis tetragramas xilográficos sin notación musical impresa en la columna de la derecha.



Fig. 41. Pasajes musicales pertenecientes a los folios XCI vuelto y XCII recto del Missale Gerundense, impreso en Barcelona por Juan Rosenbach en 1493, donde se puede observar tetragramas sin notación musical impresa por fallo de cálculo. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de Gerona.

Sin embargo, a lo largo de las partes musicales del misal podemos encontrar tacos xilográficos de diferentes medidas y en diferentes disposiciones, que hacen concluir que Juan Rosenbach utilizó, para la impresión de los sistemas, cuatro tacos xilográficos individuales, todos ellos con una altura de 20 milímetros:

- 20 mm de anchura y 20 mm de altura

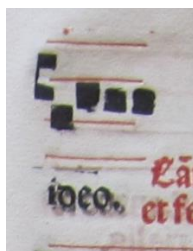


Fig. 42. Detalle del primer tetragrama de la columna de la izquierda del folio CLXXXVI recto del Missale Gerundense, impreso en Barcelona por Juan Rosenbach en 1493. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de Gerona.

- 30 mm de anchura y 20 mm de altura

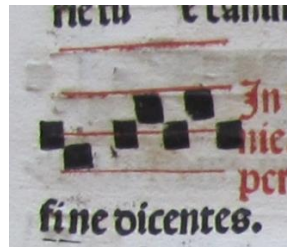


Fig. 43. Detalle del primer tetragrama de la columna de la izquierda del folio CLXXXII recto del Missale Gerundense, impreso en Barcelona por Juan Rosenbach en 1493. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de Gerona.

- 40 mm de anchura y 20 mm de altura



Fig. 44. Detalle del tercer tetragrama de la columna de la izquierda del folio CLXXXII recto del Missale Gerundense, impreso en Barcelona por Juan Rosenbach en 1493. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de Gerona.

- 70 mm de anchura y 20 mm de altura

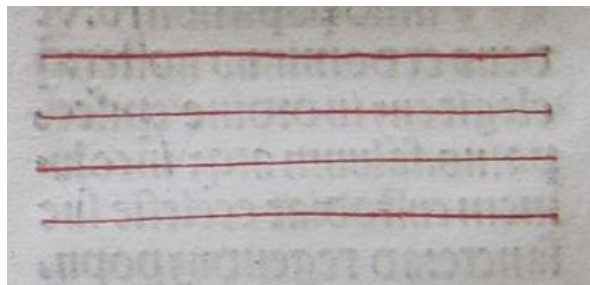


Fig. 45. Detalle del tercer tetragrama de la columna de la derecha del folio XCIII recto del Missale Gerundense, impreso en Barcelona por Juan Rosenbach en 1493. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de Gerona.

Esto quiere decir que, según las indicaciones textuales litúrgicas necesarias para la celebración del rito, Juan Rosenbach incorporaba tetragramas de mayor o menor longitud, repitiéndose algunos tetragramas entre folios, es decir, cada tetragrama se ha impreso mediante tacos xilográficos individuales, siendo impreso cada columna. Por lo tanto, debido a la identificación de cuatro tipos de tetragramas con diferentes medidas e irregularidades, la teoría de un taco xilográfico entero para la impresión de los catorce tetragramas, distribuidos siete en cada columna, de una sola vez queda descartada. En cuanto a la localización de los pasajes musicales, estos se encuentran en las siguientes partes litúrgicas: *In die veneris sancta*, en los folios XCII vuelto a XCIII recto, *Regule generales* en los folios CLXXX vuelto a CLXXXVIII vuelto, *In sexto purificationis marie*, en la que, aparte de no estar foliada, únicamente están incorporados los tetragramas.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cuatro líneas. Al igual que sucede en los casos xilográficos de los sistemas, las grafías de la notación musical cuadrada romana son muy irregulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso. En comparación con otros impresores, a simple vista se puede caer en la teoría errónea de que las grafías de las notas musicales se han realizado de manera manuscrita. Pero, si comparamos el *ductus* de las grafías de la notación musical, se pueden ver irregularidades que no son propias, sino infrecuentes, en una impresión tipográfica, pero se pueden encontrar a través del misal de la diócesis de Gerona ciertos patrones que son propios de la técnica xilográfica, como los que se van a exponer a continuación.

En primer lugar, en el *Missale Gerundense* se pueden encontrar numerosos casos de irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos. Varios de estos casos se pueden observar en la figura 46 y localizado en el folio X vuelto, donde se localizan cuatro ejemplos. El primero de todos se encuentra en la primera parte del primer tetragrama de la columna de la derecha, donde podemos ver un grupo de dos *punctums* con valor de SI consecutivos y desiguales, tanto por su grafía como por su posición. En segundo lugar, lo encontramos en la segunda parte del primer tetragrama de la columna de la derecha, donde encontramos un grupo de cuatro *punctums* individuales con valor de DO consecutivos y, también, desiguales, tanto por su grafía como por su posición entre sí. En tercer y cuarto lugar, los dos siguientes casos los encontramos en el segundo

tetragrama de la columna de la derecha, donde aparecen dos agrupaciones de dos *punctums* simples con valor de SI, también desiguales tanto por su grafía como por su posición entre sí. Si la notación musical hubiera sido impresa mediante la técnica tipográfica, al ser las mismas, hubieran sido impresas por el mismo tipo, y no hubiera podido haber existido la posibilidad de movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las grafías.



Fig. 46. Detalle de los segundos y terceros tetragramas de ambas columnas del folio X vuelto del Missale Gerundense, impreso en Barcelona por Juan Rosenbach en 1493, donde se puede ver las irregularidades de notas en casos consecutivos. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitulare de Gerona.

De una manera menos notable que los casos anteriormente expuestos, encontramos irregularidades en las claves de DO, enmarcadas en los dos óvalos en posición vertical del margen izquierdo de la figura 47. En el caso de que los pasajes musicales hubieran sido impresos mediante impresión tipográfica, no habría posibilidad de modificación de grafía musical de las claves, salvo por levantamiento de tintas. En el caso señalado, se puede ver como la grafía de la clave de DO en segunda posición cambia ligeramente desde el punto de vista de la grafía o *ductus*, puesto que la parte superior de la clave del primer tetragrama de la figura está ligeramente cuadrada, al contrario que la inferior. También, encontramos diferencias notables entre sí, si comparamos los ductus de los *custos* finales de cada tetragrama. Si la notación musical hubiera sido impresa mediante la técnica tipográfica, al ser las mismas, hubieran sido impresas por el mismo tipo, y no hubiera podido haber existido la posibilidad de movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las grafías.

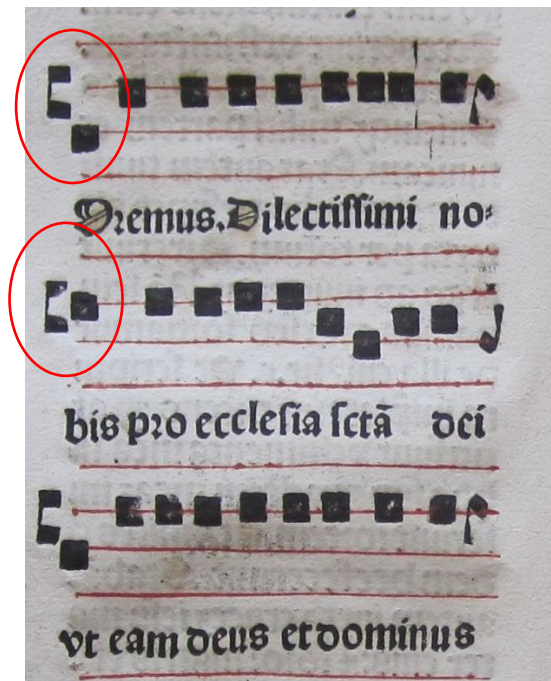





Fig. 47. Detalle de tres primeros tetragramas de la columna de la izquierda del folio XCII vuelto del Missale Gerundense, donde se pueden ver irregularidades en las claves de DO, impreso en Barcelona por Juan Rosenbach en 1493. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitulada de Gerona.

También, podemos observar algunos casos en los que las notas entran en “campos tipográfico obligatorio”, es decir, que aparecen superposiciones de notas. Estos casos son habituales en la utilización de la técnica de impresión “kerning”, donde el espacio que hay entre dos letras impresas es suprimido para evitar huecos entre las letras. Cada letra sigue “encerrada” en el tipo, es decir en una caja invisible, pero los tipógrafos les cortaban volados a los tipos de madera para reducir el espacio entre las letras y posicionarlas de forma más estética. En el caso de la técnica de impresión musical es más complejo de aplicar y, dada la técnica primitiva de Juan Rosenbach ejecutada en este misal no hay indicios de su utilización, pues se trata de un tipo de impresión demasiado complejo para la destreza demostrada por el impresor en la impresión musical de este misal. Un caso de superposición en “campos tipográfico obligatorio” se puede ver en el recto del folio XCII, concretamente en el quinto tetragrama de la columna de la izquierda, donde se puede observar como un *punctums* simple aparece impreso superpuesto a la clave de DO.



Fig. 48. Detalle del quinto tetragrama de la columna de la izquierda del folio XCII recto del *Missale Gerundense*, impreso en Barcelona por Juan Rosenbach en 1493, donde se puede observar como un *punctums simple* aparece impreso superpuesto a la clave de DO. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de Gerona.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas, ya que, aun así, se puede observar una medida estándar y aproximada. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de DO		6-7 mm de alto y 3-4 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		3-4 mm de alto y 3-4 mm de ancho.
<i>Custos</i> único (sin diferenciación de para notas agudas y graves)		5-6 de alto y 2-3 mm de ancho.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Missale Gerundense*, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical. Desde el punto de vista de la impresión xilográfica de la notación musical, todo parece indicar que la impresión de la notación musical xilográfica se ha realizado mediante tacos xilográficos individuales por cada tetragrama, pues algunos pasajes se presentan con un movimiento ascendente, incluso encima del texto litúrgico superior del tetragrama anterior, no compartido por el resto de los pasajes en el mismo folio.

El 16 de junio de 1496, Rosenbach imprime su segundo libro litúrgico musical, junto con la ayuda del impresor Juan Luschner, y el primer misal impreso de la diócesis de Vic: el *Missale Vicense*. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo y en tetragramas xilográficos a dos columnas con nueve tetragramas por columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. La impresión de los tetragramas con técnica xilográfica queda justificada ante las líneas irregulares, finales desajustados y curvas a lo largo del recorrido de las líneas, variando la altura entre líneas del mismo tetragrama, pues estas varían unos 5 milímetros entre una línea y otra. En el caso de que hubieran sido impresos de manera tipográfica, las medidas entre líneas y entre fragmentos serían regulares. También, por la impresión de los tetragramas de manera xilográfica, varía la distancia entre tetragrama y tetragrama, con predominancia de 8 milímetros entre los nueve tetragramas que conforman una columna completa. Desde el punto de vista de la impresión de las columnas de tetragramas, todo parece indicar que el impresor contaba con tacos xilográficos individuales, todos ellos con una medida de 70 milímetros de anchura y 15 milímetros de altura, dispuestos en dos columnas. Si comparamos la técnica de impresión de los sistemas musicales del *Missale Gerundense* con la técnica del *Missale Vicense*, apreciamos como, en un transcurso de tres o cuatro años, el impresor ha utilizado la misma técnica de impresión musical, pero con tacos xilográficos más pequeños y regulares. De esta manera, adaptó las nuevas herramientas para imprimir el *Missale Vicense*, en parte por la disposición del texto litúrgico, pero incorporando únicamente entre algunos tetragramas títulos litúrgicos y jugando con el espacio entre un tetragrama y otro, no con las medidas del taco xilográfico.

En cuanto a la localización de los pasajes musicales, estos se encuentran en las siguientes partes litúrgicas: *Prephationes dominicalis et festiualis*, en los folios z1^r - z8^r y *In sexto purificationis beate Marie*, en los folios B5^v - B7^v (*ff. XIII a XV*).



Fig. 49. Fotografía general de la notación musical aparecida en el folio CLXXV recto del *Missale Vicense*, impreso por Juan Rosenbach en 1496. Fotografía realizada con el consentimiento del responsable de la Biblioteca Capitular de Vic.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cuatro líneas. Al igual que sucede en los casos xilográficos de los sistemas, las grafías de las notas no son regulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso. Pero, cabe mencionar, que el estilo de la impresión xilográfica de la notación musical en el *Missale Vicense* es mucho más refinada y limpia. En comparación con el misal de la diócesis de Gerona, a simple vista se puede observar que el *ductus* de las grafías de las notas musicales no es tan grueso o “primitivo” y que el impresor utiliza una notación musical mucho más elaborada, con las agrupaciones típicas











de la notación musical de la época. Desde el punto de vista de las irregularidades encontradas en la impresión de la notación musical, y que no son propias de la impresión musical tipográfica, en algunos casos es complejo distinguir si esta se ha realizado mediante tipografía o xilografía. Sin embargo, aunque el *ductus* de las grafías de las notas musicales en este misal no es tan “primitivo” como el anterior, sí que comparten las mismas irregularidades xilográficas encontradas en el *Missale Gerundense*: irregularidades de la posición de la misma nota, en casos consecutivos, irregularidades en las grafías de las claves y superposición entre notas, entrando en “campos tipográficos obligatorios”, tal y como se puede observar en la figura 50. En primer lugar, en el tercer tetragrama de la misma figura se puede observar dos grupos de *punctums* simples consecutivos con valor de la nota SI, los cuales, si los comparamos, no están a la misma altura ni tiene la misma medida el cuerpo de la nota. Por otra parte, a pesar de que a simple vista se pueda observar que las claves de FA en tercera posición comparten las medidas y altura, la apertura de la clave de FA, es decir la parte interior de la clave, varía entre 2 milímetros y 2.5 milímetros durante los pasajes musicales del misal. Y, por último, también en el doble grupo de *punctums* simples, se puede observar cómo los propios “cuadrados” no respetan el espacio tipográfico. Si se hubieran impreso de manera tipográfica, la distancia entre *punctums* y *punctums* sería la misma.





Fig. 50. Detalle del cuarto, quinto y sexto tetragrama de la columna de la izquierda, del folio CLXXV recto, del *Missale Vicense*, impreso por Juan Rosenbach en 1496 y donde se pueden ver las mismas irregularidades de la notación musical xilográficas aparecidas en el *Missale Gerundense*.

Fotografía realizada con el consentimiento del responsable de la Biblioteca Capitulat de Vic.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas, ya que, aun así, se puede observar una medida estándar y aproximada. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		6 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		2 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Virga</i>		4 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Virga larga</i>		6-7 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Clivis ascendente</i>		6-7 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Clivis descendente</i>		6-7 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		4-5 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Climacus de dos semibrevis</i>		6 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Climacus de tres semibrevis</i>		8 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Climacus de cuatro semibrevis</i>		10 mm de alto y 8 mm de ancho.

<i>Scandicus</i>		6-7 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Custos</i> único (sin diferenciación de para notas agudas y graves)		4 mm de alto y 2 mm de ancho.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Missale Vicense*, todo indica que Juan Rosenbach también imprimió los pasajes musicales mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical. Desde el punto de vista de la impresión xilográfica de la notación musical, ante la limpieza de la técnica ejecutada, es difícil determinar si la impresión de la notación musical xilográfica se ejecutó mediante un taco xilográfico único o individual. Aun así, todo parece indicar que la impresión de la notación musical xilográfica se ha realizado mediante tacos xilográficos individuales por cada tetragrama, pues algunos pasajes se presentan con un movimiento ligero ascendente, no compartido por el resto de los pasajes en el mismo folio.

El impresor deja la ciudad condal en 1498 y establece su negocio en Tarragona hasta 1500, donde inicia la segunda etapa. En esta etapa en Tarragona, Rosenbach imprime el 26 de junio de 1499 el único libro litúrgico que se conoce de la diócesis de esta ciudad, el cual contiene música impresa: el *Missale Tarraconense*. La impresión musical de este misal es un auténtico enigma, pues los pasajes musicales de este misal aparecen sin la notación musical impresa, cuando el impresor, en su anterior etapa en la ciudad de Barcelona, la había utilizado. De lo que no cabe duda es que la notación musical no quedó impresa en el misal, no por la falta de técnica del impresor, sino por la falta de financiación o de materiales. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo y en tetragramas xilográficos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. La impresión de los tetragramas con técnica xilográfica queda justificada ante las líneas irregulares, finales desajustados y excesivas curvas a lo largo del recorrido de las líneas, variando la altura entre líneas del mismo

tetragrama, pues estas varían entre 6 milímetros entre una línea y otra. También, por la impresión de los tetragramas de manera xilográfica, varía la distancia entre tetragrama y tetragrama, entre los ocho tetragramas que conforman una columna completa. En este caso, Juan Rosenbach ha utilizado los mismos tetragramas que empleó en el *Missale Vicense*, para la impresión de los sistemas en el *Missale Tarraconense*, puesto que se tratan de materiales “neutros” que no conllevan ningún aspecto musical o ritual específico de la edición. Es decir, un taco xilográfico con notación musical no puede ser reutilizado en otro libro litúrgico de una diócesis distinta, al tener un rito litúrgico diferente. En cambio, los tetragramas o pentagramas son universales, y, por tanto, compartidos en cualquier rito. En cuanto a la localización de los pasajes musicales, estos se encuentran en las siguientes partes litúrgicas: *Dominica in ramis palmarum*, en los folios LXVII recto a LXX vuelto, *Feria VI. In paresceue*, en el folio LXXXVI vuelto, *Feria VI. In paresceue* (fragmentos con notas musicales manuscritas), en los folios LXXXIX recto a XCIII recto, *Sabbato sancto*, en los folios XCIII vuelto a XCIX recto, *Sabbato sancto*, en el folio CVI recto, *In die sancto pasche*, en el folio CVII recto, *Sabbato vigilia pentecostés*, en el folio CXXVI recto, aaa^{3v} – bbb^{4r} con fragmentos con notas musicales manuscritas, bbb^{6v} – bbb^{7v} también con fragmentos con notas musicales manuscritas, bbb^{8v}, al igual que los anteriores, con fragmentos con notas musicales manuscritas y *Februarius. De purification beate Marie*, en los folios XI vuelto a XII vuelto, y, también, con fragmentos con notas musicales manuscritas. Desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales de *Missale Tarraconense*, todo indica que se imprimieron mediante dos golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color y en el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro.



Fig. 51. Fotografía general de los sistemas impresos aparecida en el folio LXIX recto del *Missale Tarraconense*, impreso por Juan Rosenbach en 1499. Fotografía realizada con el consentimiento del responsable de la Biblioteca Capitular de Tarragona.

Un año más tarde, Juan Rosenbach se trasladó a Perpignan⁵¹⁰, donde estuvo trabajando hasta 1503. En esta tercera etapa, y concretamente un año antes de dejar la ciudad, sale de los tórculos del impresor su cuarto libro litúrgico musical: el *Ordinarium Gerundense*, impreso en 1502. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo y en tetragramas tipográficos a una columna de cinco tetragramas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Para la impresión de los tetragramas tipográficos a una columna se han empleado, siete tipos tipográficos

⁵¹⁰ Vial, J. (1956) Jean Rosembach prototypographe de Perpignan... *Op. cit.* 163-168.

metálicos de 10 milímetros cada uno de ancho y 16 milímetros de alto (ROS 21:4/16:10⁵¹¹), junto con tres tipos tipográficos de 8 milímetros (ROS 21:4/16:8), siendo combinados entre sí y dando una anchura total de tetragrama a columna completa de 97-98 milímetros. La utilización de tacos metálicos pequeños permite al impresor poder intercalar los pasajes musicales impresos y las letras capitales de una forma cómoda y estándar en todo el folio completo con cinco tetragramas tipográficos, además de permitir una precisión, a la hora de ajustarse al texto litúrgico impreso intercalado entre los mismos. En cuanto a la localización de los pasajes musicales, estos se encuentran en las siguientes partes litúrgicas: *Sepultura*, en los folios I recto a III vuelto, *Sepultura*, en los folios V vuelto a VI recto, *Sepultura*, en los folios VII recto a X recto, *Sepultura*, en los folios XI vuelto a XII vuelto, *Sepultura*, en los folios XIII vuelto a XIII recto, *Sepultura*, en los folios XVIII vuelto a XX vuelto, *Sepultura*, en los folios XXI vuelto a XXIII vuelto, *Absolution generalis*, en el folio XXXII recto y vuelto, *In crastinum dim sanctorum*, en los folios XXXV recto a XXXVI recto, y *In crastinum dim sanctorum*, en los folios XXXVII vuelto a XXXVIII recto.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cuatro líneas. Al igual que sucede en los casos xilográficos del *Missale Gerundense* y del *Missale Vicense*, las grafías de la notación musical cuadrada romana no son regulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso. Pero, cabe mencionar, que el estilo de la impresión xilográfica de la notación musical en el *Ordinarium Gerundense*, impreso en 1502, tiene un estilo de impresión xilográfica diferente a las anteriores, aunque utilice las agrupaciones típicas de la notación musical de la época, como sucedía en el *Missale Vicense*. En cuanto a las irregularidades encontradas en la impresión de la notación musical, y que no son propias de la impresión musical tipográfica, también en algunos casos es complejo distinguir si esta se ha realizado mediante tipografía o xilografía. Pero, al igual que en los anteriores, comparten las mismas irregularidades: irregularidades de la posición de la misma nota, en casos

⁵¹¹ Para la descripción de los tipos metálicos utilizados para la impresión de los sistemas se ha utilizado el sistema de descripción para estos en esta tesis doctoral, en el que se especifica la distancia entre el descendente de la línea de texto superior al tetragrama y al ascendente de la línea inferior del tetragrama, seguido de dos puntos el número de líneas del sistema. A continuación, tras una barra oblicua, se indica en milímetros el alto de la grafía del tetragrama, seguido de dos puntos y la medida el ancho de la grafía del tetragrama.

consecutivos, irregularidades en las grafías de las claves y superposición entre notas, entrando en “campos tipográficos obligatorios”. En cuanto a los materiales utilizados, se ha de resaltar que para la impresión de este *Ordinarium* se han utilizado los mismos materiales que en el *Ordinarium Vicense*, impreso seis años después. Por lo tanto, y ante la falta de digitalizaciones del *Ordinarium* de la diócesis de Gerona y la imposibilidad de realizar fotografías en las instituciones donde se conservan los ejemplares, se expondrán estos materiales en el *Ordinarium Vicense*.

No se tienen noticias del impresor entre 1504 y 1505, hasta 1506, cuando se vuelve a afincar en Barcelona⁵¹² hasta su muerte en 1530⁵¹³. En esta cuarta, última, etapa como impresor, Juan Rosenbach imprime cerca de 1508 su último libro litúrgico musical: el *Ordinarium Vicense*. El impresor utilizó los mismos materiales de impresión musical que en el *Ordinarium* de la diócesis de Gerona. Por lo tanto, la impresión de los sistemas en este *Ordinarium* se ha realizado de color rojo y en tetragramas tipográficos a una columna de cinco tetragramas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Para la impresión de los tetragramas tipográficos a una columna se han empleado, siete tipos tipográficos metálicos de 10 milímetros cada uno de ancho y 16 milímetros de alto (ROS 21:4/16:10), junto con tres tipos tipográficos de 8 milímetros (ROS 21:4/16:8), siendo combinados entre sí y dando una anchura total de tetragrama a columna completa de 97-98 milímetros. La utilización de tacos metálicos pequeños permite al impresor poder intercalar los pasajes musicales impresos y las letras capitales de una forma cómoda y estándar en todo el folio completo con cinco tetragramas tipográficos, además de permitir una precisión, a la hora de ajustarse al texto litúrgico impreso intercalado entre los mismos. En cuanto a la localización de los pasajes musicales, estos se encuentran en las siguientes partes litúrgicas: *Sepulture*, en los folios LXIII recto a LVIII vuelto, *Sepulture*, en los folios LXV vuelto a LXIII recto, y *Benedictio panis caritatis*, en el folio LXXXVII recto y vuelto.

⁵¹² Millares Carlo, A. (1981) Introducción al estudio de la historia y bibliografía de la imprenta en Barcelona en el siglo XVI: Los impresores del periodo renacentista... *Op. cit.* 9-120.

⁵¹³ Millares Carlo, A. (1982) La imprenta en Barcelona en el siglo XVI... *Op. cit.* 491- 643.

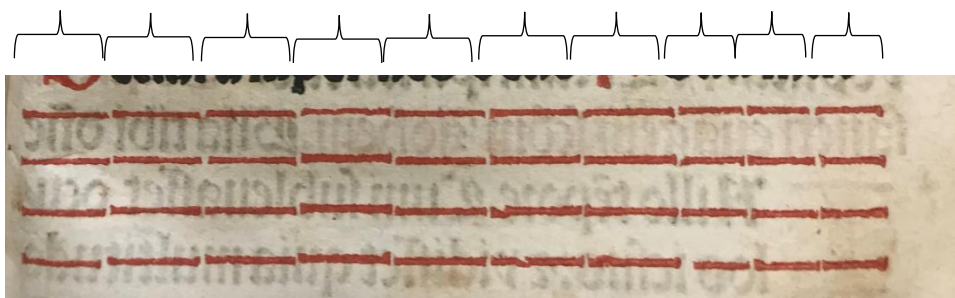


Fig 52. Fotografía detalle de uno de los sistemas impresos aparecida en el folio LXXXVII recto del *Ordinarium Vicense*, impreso supuestamente por Juan Rosenbach en Barcelona cerca de 1508, donde se pueden ver los diez tipos utilizados para formar la línea de un tetragrama. Fotografía realizada con el consentimiento del responsable de la Biblioteca Capitular de Vic.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cuatro líneas. La impresión de la notación musical en este *Ordinarium* es un tanto compleja, pues, a simple vista, puede interpretarse como impresión tipográfica, ante las grafías regulares de algunas notas, como los *punctums* que no dejan de ser un cuadrado. Sin embargo, si realizamos un análisis preciso de las medidas entre grafías y grafías y analizamos el *ductus* preciso del diseño, se pueden ver algunas irregularidades que no son propias, sino infrecuentes, en una impresión tipográfica, como las que se van a exponer en el desglose de los siguientes puntos:

1. Irregularidades de la posición de la misma nota, en casos consecutivos.
2. Irregularidades en la grafía de las claves.
3. Superposición entre notas, entrando en “campos tipográfico obligatorio”.

En primer lugar, aparecen ligeras irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos. En el caso de que fuera impresión tipográfica, al encontrarse los tipos posicionados en la forma a la misma altura y formar parte del mismo juego, las grafías musicales comparten las mismas distancias y medidas. Uno de los casos se puede observar en la figura 53, fotografía detalle del último tetragrama de la columna del folio LXIII recto del *Ordinarium Vicense*, donde se pueden observar un grupo de siete *punctums* consecutivos con valor de LA con grafías irregulares entre ellas y con un ligero movimiento de altura entre ellos. Además, al igual que sucede en los casos xilográficos del *Missale Gerundense*, del *Missale Vicense*, y del *Ordinarium Gerundense* las grafías de la notación musical cuadrada romana son irregulares, al haberse realizado la talla de

las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso, aunque en esta ocasión se hayan hecho más refinadas al haber avanzado la técnica del impresor.



Fig. 53. Detalle de la notación musical del último tetragrama del folio LXIII recto del Ordinarium Vicense, impreso supuestamente por Juan Rosenbach en Barcelona cerca de 1508, donde se pueden ver las grafías irregulares de siete punctums consecutivos. Fotografía realizada con el consentimiento del responsable de la Biblioteca Capitular de Vic.

En cuanto al segundo punto, se puede observar una ligera irregularidad entre claves si comparamos los *ductus*. En el caso de que los pasajes musicales hubieran sido impresos mediante impresión tipográfica, no habría posibilidad de modificación de grafía musical de las claves, salvo por levantamiento de tintas. En cambio, como podemos ver en la figura 54, las dos claves de FA en tercera posición tienen diferentes *ductus* entre sí. Si hacemos un análisis detallado del *ductus* de la clave de FA de los tres primeros tetragramas del folio LXIII recto, llegamos a la conclusión que la cabeza de la clave del tetragrama inferior tiene una grafía más inclinada que las cabezas de la clave de los tetragramas superiores. Además, las caudas de las claves de FA están a una distancia diferente, y tienen una medida e inclinación diferente del cuerpo de la clave musical.










Fig. 54. Detalle de las claves de FA en tercera posición aparecida en los tres primeros tetragramas del folio LXIII recto del *Ordinarium Vicense*, impreso supuestamente por Juan Rosenbach en Barcelona cerca de 1508, donde se observa la desigualdad de las mismas. Fotografía realizada con el consentimiento del responsable de la Biblioteca Capitulare de Vic.

Entrando en “campos tipográfico obligatorio”, se pueden ver numerosos casos de superposición entre notas a lo largo del *Ordinarium* de la ciudad de Vic, casi de manera consecutiva, y en dos casos representativos. El primero de todos, y situado en el óvalo de la izquierda de la figura 55, aparece una figura de musical entrecortada en contraposición con el DO final del *scandicus* y la primera nota de una *clivis* descendente con valor de SI. Si hubiera sido impreso mediante técnica tipográfica el tipo con la grafía del silencio no podría ir encajado en ese espacio por falta de este. Por otra parte, el segundo caso representativo está situado en el segundo tetragrama, donde dos *punctums* consecutivos con valor de DO se superponen uno con otro. Como se ha comentado en otros impresores, esta casuística se podría dar si el impresor hubiera utilizado la técnica de impresión “kerning”, pero, en este caso, y ante la irregularidad de las grafías, esta teoría también queda descartada.



Fig. 55. Detalle de la notación musical correspondientes al folio LVII vuelto del Ordinarium Vicense, impreso supuestamente por Juan Rosenbach en Barcelona cerca de 1508, donde se pueden ver casos de superposición de notas. Fotografía realizada con el consentimiento del responsable de la Biblioteca Capitular de Vic.

Como sucede en el *Ordinarium Gerundense* de 1502, el estilo de la impresión xilográfica de la notación musical contiene las agrupaciones típicas de la notación musical de la época.

Clave de FA		13 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		4 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		6 mm de alto y 12 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i>		6 mm de alto y 8 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		9 mm de alto y 12 mm de ancho.
<i>Scandicus</i>		10 mm de alto y 12 mm de ancho.
<i>Custos</i> único (sin diferenciación de para notas agudas y graves)		10-11 mm de alto y 1-2 mm de ancho.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Ordinarium Vicense*, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical xilográfica. Desde el punto de vista de la impresión xilográfica de la notación musical, ante la falta de pruebas certeras por la profesionalidad y limpieza de la técnica de Juan Rosenbach, no se ha podido determinar con certeza que el impresor realizará la impresión de la notación musical xilográfica mediante un taco xilográfico único o individual, por cada tetragrama, pues la aparición de rastro de los tipos xilográficos que han quedado impreso en forma de manchas, no ayudan a determinar y justificar este aspecto de la técnica de impresión del impresor. Sin embargo, ante el movimiento ligero ascendentes que presentan algunos pasajes, y no de manera uniforme a lo largo del folio, todo parece indicar que la impresión de la notación musical xilográfica se ha realizado mediante tacos xilográficos individuales por cada tetragrama.

En líneas generales, Juan Rosenbach presenta una gran evolución técnica en los dieciséis años de diferencia que separan su primera edición litúrgica musical impresa y la última, salvo la impresión inacabada del *Missale Tarraconense* de 1499 y donde únicamente imprimió los sistemas. A pesar de este último caso citado, el impresor se convirtió en uno de los impresores más importantes que trabajaron en la etapa incunable y post-incunable de la impresión musical para diócesis catalanas y del extranjero, convirtiéndose en un referente a nivel nacional.

<u>Fecha</u>	<u>Título, formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Tipo de impresión musical</u>
Junio 1492- junio 1493	<i>Missale Gerundense</i>	Barcelona	Xilografía, tanto sistemas como notación musical
16 VI 1496	<i>Missale Vicense</i> (con Johannes Luschner)	Barcelona	Xilografía, tanto sistemas como notación musical
26 VI 1499	<i>Missale Tarraconense</i>	Tarragona	Xilografía, aunque solo los sistemas
1502	<i>Ordinarium Gerundense</i>	Perpiñán	Sistemas tipográficos y notación musical xilográfica
c. 1508	<i>Ordinarium Vicense</i>	Barcelona	Sistemas tipográficos y notación musical xilográfica

Tabla 9. Libros musicales impresos por Juan Rosenbach. Tabla de elaboración propia.

4.6. MEINARDO UNGUT y ESTANISLAO POLONO (Alemania, en el siglo XV sin datación - ¿Sevilla?, 24 XI, 1499-12 XI 1499).

(Polonia, en el siglo XV sin datación - ¿Sevilla?, 14 IV 1514).

Avanzado el año 1490 y en pleno auge de la actividad impresora, llegaron a Sevilla el alemán Meinardo Ungut y el polaco Estanislao Polono, para trabajar de manera conjunta en una compañía. Gracias a una Cédula Real, fechada en Sevilla el 14 de marzo de 1491, tenemos constancia de la intervención de los Reyes Católicos de manera particular en la llegada de estos impresores a la ciudad⁵¹⁴. A pesar de no contar con una universidad permanente, la vida intelectual de Sevilla durante la Edad Media es floreciente, pues contaba con un importante comercio del libro, con escribanos, iluminadores y encuadernadores de libros comerciales manuscritos, gracias al clero culto que conformaba la diócesis sevillana. Alrededor de 1470, Sevilla fue considerada como la principal suministradora castellana de libro manuscrito, destacando sobre todo por su producción de libros de coro⁵¹⁵.

Ante la desaparición de la industria tipográfica de impresores afincados en la ciudad en la década de 1480, como Antonio Martínez, Alfonso del Puerto y Bartolomé Segura.⁵¹⁶, los Reyes Católicos, conscientes del potencial mercado relacionado con el nuevo invento, favorecieron la llegada de dos compañías de impresores extranjeros a la ciudad andaluza⁵¹⁷. La primera compañía, llamada Compañeros Alemanes, llegó a Sevilla en 1490. Estaba compuesta por Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer, Magno Herbst y Tomás Glockner, los cuales procedían de Venecia. Tal y como se expone en su capítulo de esta tesis, esta sociedad no tiene mucho recorrido profesional, pues se mantiene hasta 1492, dejando Pablo de Colonia la compañía en 1493, Tomás de Glockner en 1499 y Magno

⁵¹⁴ Martín Abad, J., Moyano Andrés, I. (2002) *Estanislao Polono*. Salamanca: Universidad de Alcalá, Centro Internacional de Estudios Históricos Cisneros, 20.

⁵¹⁵ Griffin, C. (1991) *The Cromberger. La historia de una imprenta en Sevilla y Méjico.... Op. cit.* 42; Sánchez Herrero, J. (1984) Centros de enseñanza y estudiantes de Sevilla durante los siglos XIII al XV. En: *Estudios dedicados al profesor D. Ángel Ferraro Núñez*. Ed. por Ladero Quesada, M.A. Madrid, II, 875-879.

⁵¹⁶ Martín Abad, J., Moyano Andrés, I. (2002) *Estanislao Polono... Op. cit.* 20. Los impresores probablemente recibieron una invitación real por parte del consejo de Fray Hernando de Talavera, tal y como se indica en Romero de Lecea, C. (1973) Hernando de Talavera y el tránsito en España del manuscrito al impreso... *Op. cit.* 356.

⁵¹⁷ Existe constancia documental que pone de manifiesto cómo ambas compañías habían llegado a la ciudad llamadas por real orden.

Herbst en 1503. A partir de esta fecha, Juan Pegnitzer comienza a trabajar en solitario. La otra sociedad establecida en Sevilla, llamada para trabajar por los reyes Fernando e Isabel, fue la de Meinardo Ungut y Estanislao Polono. En este caso sabemos que procedían de Nápoles y tanto sus tipos, como una simple referencia documental, indican una clara relación con el conocido impresor Mathias Moravus⁵¹⁸. Se ha señalado que el diseño de las letrerías utilizadas por Ungut y Polono podrían tener procedencia napolitana de este taller, y concretamente los utilizados por Moravus durante el decenio anterior.

La marcha de Estanislao Polono y Meinardo Ungut del taller napolitano repercutió de manera directa en la producción y en la técnica ofrecida en los años posteriores en el taller de Moravus. Aunque es una hipótesis que no se ha constatado mediante documentación, la parte técnica del nuevo taller hispalense siempre se ha relacionado con la figura del impresor polaco, Estanislao Polono, y la parte administrativa con el impresor alemán, Meinardo Ungut. Esta teoría se ha intentado validar mediante dos perspectivas de investigación: en primer lugar, se ha realizado un análisis tipográfico de la producción de Estanislao Polono después del fallecimiento de Meinardo Ungut, el cual seguirá ofreciendo unas impresiones de la misma calidad o superior. Sin embargo, esta mejora de calidad se podría relacionar con el avance del tiempo y con la mejora técnica de los materiales de impresión en años próximos a 1500. En segundo lugar, se ha realizado un análisis de la aparición en solitario del nombre de Ungut en documentos relacionados con pagos y cobros. La omisión del nombre de Estanislao Polono podría corresponder a una diferenciación de las funciones entre ambos impresores en el taller común. Tal realidad puede deducirse por el hecho de que, fallecido Ungut entre el 24 de octubre y el 12 de noviembre de 1499, el taller a nombre ya solo de Estanislao, seguirá ofreciendo unas impresiones de la misma calidad, aunque no hay que olvidar que el tiempo había avanzado y la técnica de impresión con él, pues se acercaba el año 1500.

Cuando se asentaron, por un lado, Compañeros Alemanes, y, por otro lado, Meinardo y Estanislao, en Sevilla, esta era la ciudad más importante de la Corona de Castilla por sus grandes comunicaciones con las rutas marítimas del Mediterráneo y el Atlántico, y, por tanto, para favorecer el desarrollo de la actividad impresora, los Reyes Católicos les otorgaron una serie de ventajas fiscales o privilegios.

⁵¹⁸ Martín Abad, J., Moyano Andrés, I. (2002) *Estanislao Polono... Op. cit.* 21.

El primer colofón con sus nombres está datado el 4 de febrero de 1491 y corresponde a la obra del dominico Diego de Deza, *Defensiones Sancti Thomae ab impugnationibus Nicolai de Lyra magistrique Mathiae Doering propugnatoris sui*, fechada a principios de 1491⁵¹⁹. Setenta ediciones, en su mayoría con indicaciones tipográficas, representan hoy día la producción conocida del taller común. Lógicamente, algunas ediciones *sine notis*, o, en otras palabras, en las que no declaran su nombre ni la fecha del final de la impresión, especialmente las de fecha más tardía, han de situarse en un arco cronológico en el que no podemos asegurar plenamente la intervención conjunta. Aun así, el taller de esta compañía de impresores se convirtió en una de las imprentas más prolíficas de España durante el siglo XV, y mantendrá su reputación cuando Jacobo Cromberger se hace cargo de la gestión del taller en el siglo XVI⁵²⁰. Desde los comienzos de la imprenta de Meinardo Ungut y Estanislao Polono en Sevilla, tuvieron una rivalidad con la compañía de impresores Compañeros Alemanes. Por ello, en este mismo año, ambas compañías realizaron la impresión en sus respectivas imprentas del libro *Siete partidas* de Alfonso X el Sabio. Sin embargo, estas asperezas se solucionaron unos años más tarde, ante la instalación de la imprenta en Granada, por parte del arzobispo, confesor y consejero de la Reina, Hernando de Talavera⁵²¹.

En cuanto a la impresión de libros litúrgicos, Ungut y Polono imprimen cinco libros litúrgicos, de los cuales dos tienen música impresa.

⁵¹⁹ Haebler, K. (1903) *Bibliografía Ibérica del siglo XV: enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500/con notas críticas por Conrad Haebler...* Op. cit. n. 203.

⁵²⁰ Sheppard, L.A, Painter G.D. (1971) Introduction to the presses. En: *British Museum Catalogue, Part X*, lix.

⁵²¹ Vílchez Díaz, A. (1997) Primeros pasos. El siglo XVI. En: *La imprenta en Granada*. Ed. por Cordon García, J.A., Delgado López Cózar, E., Izquierdo, F., López Huertas Pérez, M.J., Manjón-Cabeza Sánchez, A., Martín Abad, J., Moreno Garrido, A., Moreno Trujillo, M.A., de la Obra Sierra, J.M., Osorio Pérez, J.M., Vílchez Díaz, A., Viñes Millet, C. Granada: Monográfica Arte y Arqueología, 24.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música</u>
28 II 1493	<i>Breviarium Toletanum</i>	Sevilla	N.S.C.E.
6 XI 1493	<i>Breviarium Segobianum</i>	Sevilla	N.S.C.E.
15 III 1494	<i>Manuale Hispalense</i>	Sevilla	No
3 IV 1494	<i>Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum</i>	Sevilla	Sí
22 VII 1497	<i>Missale Dominicanum seu Ordinis Praedicatorum.</i>	Sevilla	Sí

Tabla 10. Libros litúrgicos impresos por Meinardo Ungut y Estanislao Polono. Tabla de elaboración propia.

El 28 de febrero de 1493, salió de la prensa hispalense de Meinardo y Estanislao el *Breviarium Toletanum* y el 6 de noviembre del mismo año un breviarium para la diócesis segoviana. Ambos no contienen música, al igual que el *Manuale Hispalense*, impreso el 15 de abril de 1494. Como hemos visto en apartados anteriores, los libros litúrgicos que son manuales, frecuentemente incorporan música, pero, es una realidad que el *Manuale* impreso por Ungut y Polono para la diócesis hispalense no la contiene. ¿Debería de haber llevado el *Manuale Hispalense* música? Esta pregunta es una reflexión que merece la pena proponer, pues es un hecho que el 50% de los manuales impresos en el periodo estudiado contienen música impresa. Por ello, a pesar de que la diócesis hispalense no encargó en fechas posteriores una edición impresa de este, podría no haberse podido incorporar la música por estar embarcados en la impresión de uno de los libros litúrgicos que marcó la historia de la impresión musical en España un mes después: el *Liber Processionarium secundum ordinem Fratrum Predicatorum*, el primer procesionario impreso en España y el primer libro litúrgico impreso entero tipográficamente.

El mismo, como procesionario, es un libro de canto litúrgico de uso monacal que alberga los cantos y oraciones para ser rezados durante las procesiones anteriores a la misa. Los procesionarios en general son libros muy voluminosos, ya que siempre cuentan con más de doscientas hojas y pueden alcanzar las seiscientas, por lo que en ocasiones se editan en dos volúmenes. Sin embargo, su formato es menor que el de otros libros litúrgicos utilizados en la misa, dado que se utiliza para ser portado en procesión. Por esta razón, se imprimen en 4° u 8° y contienen notación musical en su interior al ser libros de canto. Está impreso en letra gótica con letras capitales iniciales xilografiadas al comienzo y con huecos para esas letras capitales iniciales que se quedaron sin imprimir, en formato cuarto, en papel, con 114 hojas aproximadamente sin foliar, a doble tinta y a una columna de treinta y dos líneas. Con el claro propósito de proteger el comienzo del texto, al igual que otros impresores de Alemania e Italia, Ungut y Polono dejaron completamente en blanco la primera hoja del primer cuadernillo y estamparon su marca de impresores al final del colofón. En los ejemplares impresos en 1491 y 1498, Meinardo Ungut y Estanislao Polono estamparon una marca tipográfica que presenta las iniciales M y S sobre dos escudetes que aparecen colgados de dos brotes de un árbol, cuyo ramaje y raíces destacan sobre fondo negro, todo dentro de un marco de doble filete, de 58 y 43 milímetros. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora seis tetragramas impresos xilográficamente a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, durante todo el libro. Se conservan aproximadamente cuarenta y nueve ejemplares de esta edición, sin duda la edición de libro litúrgico musical con más ejemplares conservados. De estos cuarenta y nueve ejemplares conservados, dos de ellos se encuentran en manos privadas, habiendo sido uno de ellos subastado en *El Remate*⁵²² en diciembre de 2018. N° 164 del catálogo de la subasta. Presentaba algunas manchas de agua, corto de márgenes sin afectar al texto y contenía mínimas galerías de polilla. El segundo ejemplar en manos privadas, se vio por última vez en la librería Bardón, donde estaba puesto a la venta.

⁵²² Sala de Subastas de libros antiguos, localizada en Madrid.

El 22 de julio de 1497, esta compañía de impresores imprime el siguiente libro litúrgico, que, además, también incorpora música impresa: el *Missale dominicanum seu ordinis praedicatorum*. Está impreso en letra gótica, en formato folio, en papel, con 256 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de cuarenta líneas. También, aparecen errores de foliación en las hojas CCXXIX y CCXXXI. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora ocho tetragramas impresos xilográficos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conserva un ejemplar único custodiado en la Biblioteca Capitular de la Catedral de Burgos, el cual procede del antiguo convento de San Pablo de Burgos, tal y como se indica en una anotación manuscrita en la portada del ejemplar. En este ejemplar, aparte de tener la parte musical impresa en las *antiphonas* y *salmos*, tiene un añadido de cuadernillo de seis en vitela, con foliación numérica en número arábigos en la parte superior derecha. Como dato a reseñar, Ungut y Polono fueron tan activos que, al parecer, tuvieron su propio taller de grabado en madera donde se hicieron los numerosos bloques que, con un estilo marcadamente sevillano, ilustran sus libros⁵²³.

<u>Fecha</u>	<u>Título, formato</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Tipo de impresión musical</u>
3 IIII 1494	<i>Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum</i>	4°	Sevilla	Impresión de los tetragramas de manera xilográfica y notación musical de manera tipográfica.
22 VII 1497	<i>Missale Dominicanum seu Ordinis Praedicatorum.</i>	2°	Sevilla	Impresión de los tetragramas de manera xilográfica y notación musical de manera tipográfica.

Tabla 11. Libros litúrgicos musicales impresos por Meinardo Ungut y Estanislao Polono. Tabla de elaboración propia.

⁵²³ Hazañas y la Rúa, J. (1945) *La imprenta en Sevilla*. Sevilla: Gráficas Sevillanas, n.35.

Meinardo Ungut fallece entre el 24 de octubre y el 12 de noviembre de 1499. Su testamento se leyó el 20 de diciembre de 1500, donde, ante el notario Juan Bautista Mirón, nombraba como herederos de sus bienes a su viuda, Comincia o Comisa de Blanques, y a su hijo Tomás. Como albacea en dicho testamento nombra a su compañero de compañía de impresores Estanislao Polono.

El 28 de agosto de 1499, a dos meses del fallecimiento de Ungut, sale de las prensas de la compañía, un misal para la diócesis de Jaén con música impresa. No se puede asegurar la participación de Meinardo Ungut en esta edición, atribuyendo en la mayoría de los estudios su impresión a Estanislao Polono en solitario. Está impreso en letra gótica, en formato folio, en papel, con 270 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y seis líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora nueve tetragramas impresos xilográficos a dos columnas con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conservan dos ejemplares de esta edición, uno de ellos en la Huntington Library de San Marino (California) y, el segundo, en la Biblioteca Capitulare de Jaén⁵²⁴.

Aproximadamente un total de veintinueve ediciones pueden relacionarse con la etapa de Estanislao Polono como impresor en solitario, antes de compartir taller con el impresor Jacobo Cromberger. Entre estas veintinueve ediciones, y sin contar el *Missale Giennense*, no se imprime con el nombre de este impresor ningún libro litúrgico musical con música impresa, tal y como se presenta en la siguiente tabla:

28 VIII 1499	<i>Missale Giennense</i>	Sevilla	Sí
1502	<i>Psalterium secundum morem et consuetudinem romanae curie</i>	Sevilla	No
ca. 1500-1502	<i>Breviarium Hispalense</i>	Sevilla	No

Tabla 12. Libros litúrgicos impresos por Estanislao Polono en solitario. Tabla de elaboración propia.

⁵²⁴ Con signatura Inc.1. Este ejemplar está incompleto.

En 1502 imprime en Sevilla el *Psalterium secundum morem et consuetudinem romanae curie*, y entre 1500 y 1502, un breviario para la diócesis sevillana.

Estanislao Polono y Jacobo Cromberger se hacen socios y empiezan a compartir taller, coincidiendo con la etapa de Polono en su taller en Alcalá de Henares. Se conocen seis ediciones del taller común, ninguna con impresión musical incorporada y todas impresas entre el 14 de marzo y el 21 de octubre de 1503⁵²⁵. La actividad de la compañía finalizó en 1503, ya que, a partir de ese año, no aparecen sus nombres en ningún colofón. Esta fecha coincide con el matrimonio de Jacobo Cromberger con la viuda de Meinardo Ungut, celebrado el 16 de febrero de 1503.

La etapa de Estanislao Polono en Alcalá de Henares se puede relacionar con una invitación directa del Cardenal Cisneros para abandonar la ciudad de Sevilla, y afincar su vida laboral y profesional en la próspera ciudad de Alcalá de Henares⁵²⁶. No era la primera invitación a trabajar en esta ciudad que Francisco Jiménez de Cisneros hacía a un impresor con gran producción en la Península. Esta propuesta también se la hizo al impresor toledano Pedro Hagenbach, cuyos encargos estuvieron financiados por el mercader Melchor Gorrício de Navarra.

Cuando Estanislao Polono se instaló en Alcalá de Henares, apenas se había empezado a edificar el Colegio de San Ildefonso, mandado construir por el Cardenal Cisneros y que fue origen de la Universidad de Alcalá histórica. En los meses de verano de 1502, el Cardenal Cisneros convocó al primer equipo de eruditos para la impresión de la *Biblia Políglota*, entre los que se cree que estuvieron: Antonio de Nebrija, Diego López de Zuñiga, Hernán Núñez de Guzmán, Alfonso de Alcalá, Pablo Coronel, Alfonso de Zamora, y Juan de Vergara, uno de los estudiantes de la nueva universidad de Alcalá. Sin embargo, a la llegada de Polono a la ciudad complutense, Cisneros le tenía encomendada otro trabajo de impresión⁵²⁷. Durante los dos años que estuvo afincado en la ciudad de Alcalá, y que se tenga constancia, no tuvo ninguna repercusión a nivel de la impresión

⁵²⁵ Martín Abad, J., Moyano Andrés, I. (2002) *Estanislao Polono... Op. cit.* 25.

⁵²⁶ Martín Abad y Moyano Andrés remarcan en su libro (página 25 y 26) que el 22 de noviembre de 1502, “*por industria e arte del muy ingenioso e honrrado Stanislao de Polonia varón precipuo del arte impressoria*”, finaliza la impresión del primer volumen de la *Vita Cristi cartuxano romançada por fray Ambrosio* en la villa de Alcalá de Henares.

⁵²⁷ Gonzalo Sánchez-Molero, J. L. (2014) Los precedentes de la Políglota Complutense: un suelo científico de tres siglos. En: *V Centenario de la Biblia Políglota Complutense. La Universidad del Renacimiento. El Renacimiento de la Universidad*. Ed. por Gonzalo Sánchez-Molero, J.L. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 201.

musical en las nueve ediciones que imprimió en la ciudad, pero fue el encargado de la impresión del manuscrito de Montesino de la *Vita Christi*. Aunque la impresión de este trabajo no se tratara en realidad de una traducción al castellano de la Biblia, o una participación activa en la impresión de la *Biblia Políglota Complutense*, sí que fue, como expone Gonzalo Sánchez-Molero, de una tarea necesaria para solventar algunos problemas exegéticos y filológicos que los eruditos cisnerianos deberían resolver al editar el monumento tipográfico que culmina un largo proyecto de publicación de textos por parte del cardenal Cisneros en su diócesis⁵²⁸.

Durante los años 1504 a 1525⁵²⁹, Jacobo Cromberger será el dueño absoluto del taller de Meinardo Ungut y Estanislao Polono, coincidiendo la muerte de este último el 14 de abril de 1515 con una intensa etapa de impresión en el taller sevillano. Tres años después del cierre del taller, Jacobo Cromberger fallece en Lisboa, siendo uno de los impresores más relevantes de la historia de la imprenta ibérica, tal y como se reseña en el capítulo dedicado al impresor⁵³⁰.

La técnica de impresión musical de Meinardo Ungut y Estanislao Polono

La compañía de impresores de Meinardo Ungut y Estanislao Polono marcaron un antes y un después en la historia de la técnica de impresión musical incunable en España, convirtiéndose en los impresores pioneros de la impresión de la notación musical de manera tipográfica. Esta técnica la utilizaron en su primer libro litúrgico impreso, el cual fue el primer procesionario impreso en España: *Processionarium secundum ordinem Fratrum Praedicatorum*, terminado de imprimir el 3 de abril de 1494 en Sevilla. La impresión de los sistemas en este procesionario se ha realizado de color rojo y en tetragramas xilográficos a una columna de seis tetragramas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. La impresión de los tetragramas con técnica xilográfica queda justificada ante las líneas irregulares, finales desajustados y excesivos

⁵²⁸ Gonzalo Sánchez-Molero, J. L. (2014) La imprenta en Alcalá de Henares entre 1502 y 1517: Estanislao Polono y Arano Guillén de Brocar. En: *V Centenario de la Biblia Políglota Complutense. La Universidad del Renacimiento. El Renacimiento de la Universidad*. Ed. por Gonzalo Sánchez-Molero, J.L. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 300.

⁵²⁹ A partir de 1525 traspasa a su hijo Juan el taller, con ciertas reservas a su favor.

⁵³⁰ Griffin, C. (1991) *The Cromberger. La historia de una imprenta en Sevilla y Méjico... Op. cit.* 36.

curvas a lo largo del recorrido de las líneas, variando la altura entre líneas del mismo tetragrama unos 5 milímetros. En el caso de que hubieran sido impresos de manera tipográfica, las medidas entre líneas y entre fragmentos serían regulares. También, por la impresión de los tetragramas de manera xilográfica, varía la distancia entre tetragrama y tetragrama, con predominancia de 19-20 milímetros entre los seis tetragramas que conforman una columna completa.

Para poderse ajustar de una manera cómoda a cualquier tipo de texto litúrgico y en cualquier formato, Meinardo Ungut y Estanislao Polono contaban con tacos individuales xilográficos con grafías de tetragramas de diferentes anchuras. Se han identificado diez tacos de diferentes medidas para los tetragramas individuales, y, a pesar de que predominen los tacos xilográficos de 100-102 milímetros de ancho y 14 milímetros de alto, se relacionan los siguientes:

- 24- 25 mm de ancho y 14 mm de alto.



Fig. 56. Detalle del segundo tetragrama de la derecha localizado en el folio I vuelto del Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum, impreso por Meinardo Ungut y Estanislao Polono el 3 de abril de 1494. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 33 mm de ancho y 14 mm de alto.



Fig. 57. Detalle del segundo tetragrama de la derecha localizado en el folio VI vuelto del Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum, impreso por Meinardo Ungut y Estanislao Polono el 3 de abril de 1494. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 40 mm de ancho y 14 mm de alto.



Fig. 58. Detalle del tercer tetragrama de la derecha localizado en el folio XII vuelto del Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum, impreso por Meinardo Ungut y Estanislao Polono el 3 de abril de 1494. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 48 mm de ancho y 14 mm de alto.

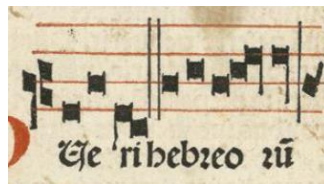


Fig. 59. Detalle del cuarto tetragrama de la izquierda localizado en el folio VI recto del Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum, impreso por Meinardo Ungut y Estanislao Polono el 3 de abril de 1494. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 50 mm de ancho y 14 mm de alto.



Fig. 60. Detalle del quinto tetragrama de la izquierda localizado en el folio IIII recto del Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum, impreso por Meinardo Ungut y Estanislao Polono el 3 de abril de 1494. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 52 mm de ancho y 14 mm de alto.

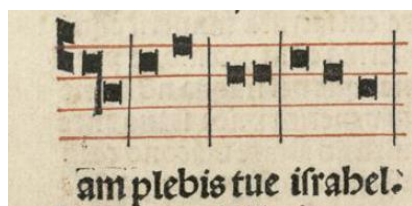


Fig. 61. Detalle del segundo tetragrama de la izquierda localizado en el folio I vuelto del Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum, impreso por Meinardo Ungut y Estanislao Polono el 3 de abril de 1494. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 62 mm de ancho y 14 mm de alto.



Fig. 62. Detalle del tercer tetragrama de la izquierda localizado en el folio VI recto del Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum, impreso por Meinardo Ungut y Estanislao Polono el 3 de abril de 1494. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 80 mm de ancho y 14 mm de alto.



Fig. 63. Detalle del primer tetragrama localizado en el folio I vuelto del Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum, impreso por Meinardo Ungut y Estanislao Polono el 3 de abril de 1494. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 85 mm de ancho y 14 mm de alto.



Fig. 64. Detalle del primer tetragrama localizado en el folio III vuelto del Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum, impreso por Meinardo Ungut y Estanislao Polono el 3 de abril de 1494. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 100-102 mm de ancho y 14 mm de alto.



Fig. 65. Detalle del tercer tetragrama localizado en el folio I vuelto del Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum, impreso por Meinardo Ungut y Estanislao Polono el 3 de abril de 1494. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

Por lo tanto, debido a la identificación de diez tacos xilográficos de tetragramas con diferentes medidas e irregularidades, la teoría de un taco xilográfico entero para la impresión de los seis tetragramas a la vez queda descartada. Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana, esta se ha impreso mediante tipografía. Un gran número de estudios sobre la lettería empleada por Meinardo Ungut y Estanislao Polono en los productos de su taller declaran que son de procedencia napolitana⁵³¹. Desde un punto de vista puramente musical, esta teoría queda bastante en duda, pues los tipos

⁵³¹ Ungut y Polono utilizan una tipografía de texto 93 (-95) G. Este tipo lo utilizaron en las impresiones realizadas en Sevilla, entre 1492 y 1494 para conseguir textos que requerían letras de tamaño medio. El tipo presenta mayúsculas sencillas y la M de Haebler, con una forma más ancha, que incluye un corto trazo horizontal en la segunda mitad de la letra. Los trazos verticales de la letra A mantienen una curva paralela; la letra D muestra una perla pequeña en la parte exterior del trazo vertical; la V tiene forma rectangular y el rabo cae por debajo del trazo horizontal inferior de la letra. Se supone que deriva del tipo 94 G del mismo taller napolitano de Moravus, del que se diferencia por el empleo de una letra M más estrecha, una d redondeada y un doble guion empinado.

musicales utilizados en este *Processionarium* no están emparentados con el taller de Mathias Moravus, ya que este último dejó en blanco la parte musical de todos los misales que imprimió, y no imprimió ningún texto con música impresa en toda su producción. Por este motivo, se descarta que los tipos musicales tengan relación con dicho taller pues, si lo tuviera, los hubieran empleado en sus ejemplares.

Ungut y Polono adquieren, al contrario que con los sistemas, un juego tipográfico de notación musical mediano, para la impresión del misal en formato folio, con una medida de 22 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama. Los impresores, gracias a la gran inversión económica que hizo la Corona para la impresión de este *Processionarium*, optaron por conseguir los juegos tipográficos de la notación musical, en vez de materiales tipográficos para la impresión de los sistemas musicales, por una cuestión práctica. Todo parece indicar que Meinardo Ungut y Estanislao Polono optaron por conseguir los materiales tipográficos de la notación musical por dos motivos. En primer lugar, adquiriendo la notación musical de manera tipográfica, se evitarían el arduo trabajo de grabado de tacos xilográficos con notación musical. Una notación que, como se ha comentado en anteriores capítulos, era diferente entre diócesis y órdenes religiosas. Por lo tanto, dichos tacos xilográficos con la notación musical no se podrían reutilizar, ante los cambios entre tetragramas y pentagramas; y, en segundo lugar, adquiriendo los juegos tipográficos musicales, los impresores podrían imprimir una notación musical “estándar”, utilizable para todo tipo de ediciones litúrgicas musicales y con un diseño característico de ellos, pues será el único juego tipográfico musical utilizado en España con este diseño. A pesar de que la teoría de que los tipos móviles musicales fueran de procedencia napolitana del taller de Mathias Moravus, haya quedado automáticamente descartada, no se descarta que Ungut y Polono hubieran podido obtener dichos tipos en territorio italiano, como por ejemplo en Roma, pues, a priori, el impresor Johann Hamman utiliza unos tipos bastante parecidos, concretamente los tipos R9, R10, R11 Y R12.

El *Processionarium secundum ordinem Fratrum Praedicatorum* tiene una gran repercusión en la historia de los incunables al tratarse del primer libro litúrgico musical impreso de manera tipográfica en todo el libro, pero, dada su importancia, esta edición ha sido objeto de numerosas hipótesis. En algunas de estas teorías se han puesto en duda la utilización de esta técnica para la impresión musical de esta edición, ante las pequeñas irregularidades que presentan algunas grafías musicales y pequeños “solapamientos en campo tipográfico”, como los que se pueden observar en la figura 66. Desde el punto de vista de las mínimas irregularidades que presentan algunas grafías musicales, como las cabezas de los *punctums*, puede deberse a que se trata de tipos móviles metálicos “primitivos” y, por lo tanto, no contaban con la perfección y precisión que presentan los tipos móviles metálicos del siglo XVI, cuya técnica está más desarrollada. Además, también en la figura 66, se puede observar un pequeño “solapamiento”. La explicación a este fenómeno puede estar en la práctica habitual, mencionada por Mary Kay Duggan en su estudio *Italian Music Incunula*⁵³², en la que, por motivos de espacio y estética, los tipos móviles musicales tipográficos eran recortados. Esta teoría podría aplicarse al caso del *Processionarium*, pues no se presentan casos significativos de solapamiento en el mismo ni de manera frecuente.

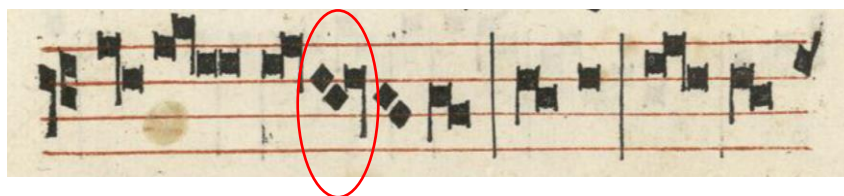


Fig. 66. Detalle del segundo pentagrama del folio aII vuelto del *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*, impreso por Meinardo Ungut y Estanislao Polono el 3 de abril de 1494, donde se puede observar como la cabeza de un climacus descendente se “solapa” mínimamente con el campo tipográfico de la virga con valor de FA. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.











⁵³² Duggan, M. K. (1992) *Italian Music Incunabula: Printers and Type... Op. cit.* 113.





Por otra parte, se puede justificar que se trata de impresión tipográfica musical mediante la no variación de las medidas de las grafías, independientemente de su posición, conjuntamente con la conservación de claros rastros/manchas de los tipos musicales utilizados.



Fig. 67. Detalle del segundo pentagrama del folio al vuelto del Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum, impreso por Meinardo Ungut y Estanislaw Polono el 3 de abril de 1494, donde se puede observar rastros/manchas de los tipos musicales utilizados en la impresión del Processionarium. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

A continuación, se adjunta catálogo con una representación de los diferentes tipos metálicos que forman parte del juego, junto con las medidas de las grafías musicales tipográficas. Para la descripción de los tipos metálicos musicales se ha utilizado el sistema propuesto en esta tesis doctoral, en el que se especifica la distancia entre el descendente de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama. A continuación, seguido de dos puntos, se indica la medida en milímetros del alto de la grafía de la nota, o grupo musical, continuado de una barra oblicua y la medida del ancho de la misma. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical tiene, en las grafías de *punctums*, *virgas*, *clivis*, *torculus*, y *scandicus*, adornos en las esquinas en forma de líneas de un milímetro, aproximadamente, en la parte superior e inferior de la cabeza de las notas (UNG-POL 21:12/5).

Clave de FA		21:12/5
Clave de DO		21:8/2
<i>Punctums</i>		21:3/3
<i>Virga</i>		21:10/3
<i>Clivis ascendente</i>		21:8/5
<i>Clivis descendente</i>		21:8/5
<i>Torculus</i>		21:8/6
<i>Clivis con salto de tres distancias</i>		21:9/5
<i>Clivis con salto de cinco distancias</i>		21:13/5
<i>Clivis ligada</i>		21:9/7

<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i>		21:7/5
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i> con separación		21:9/6
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		21:10/8
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i> con separación		21:12/10
<i>Scandicus</i>		21:8/8
<i>Scandicus</i> cuatro <i>semibrevis</i>		21:9/11
<i>Custos</i> únicos (usado independiente para notas agudas y graves)		21:6/4

Por otra parte, la ejecución de la impresión de los pasajes musicales del *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*, se realizó mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante material tipográfico, y en una forma diferente, la notación musical.

El 22 de julio de 1497, es decir tres años después de la impresión del *Proceſſionarium ſecundum ordinem Fratrum Praedicatorum*, Meinardo Ungut y Eſtanislao Polono imprimen un miſal para la orden de los Dominicos: el *Missale Dominicanum ſeu Ordinis Praedicatorum*. La impresión de los ſistemas en eſte miſal ſe ha realizado de color rojo y en tetragramas xilográficos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. La impresión de los tetragramas con técnica xilográfica queda justificada ante las líneas irregulares, finales desajustados y excesivos curvas a lo largo del recorrido de las líneas, variando la altura entre líneas del mismo tetragrama unos 4 o 5 milímetros. En el caſo de que hubieran ſido impresos de manera tipográfica, las medidas entre líneas y entre fragmentos ſerían regulares. También, por la impresión de los tetragramas de manera xilográfica, varía la diſtancia entre tetragrama y tetragrama, con predominancia de 13-14 milímetros entre los ocho tetragramas, aproximadamente, que conforman una columna completa. Para la impresión de los ſistemas, los impresores contaban con taco xilográficos de tetragramas de una misma medida, de 65-66 milímetros de ancho y 13-14 milímetros de alto, para la incorporación práctica de los paſajes musicales con el texto litúrgico.

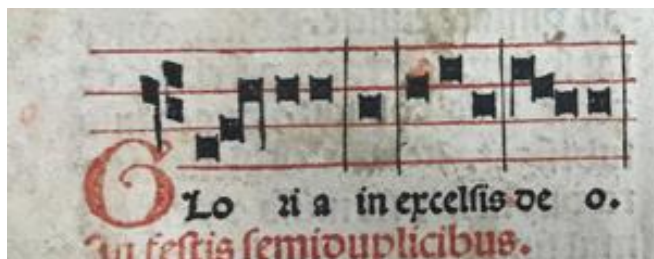


Fig. 68. Detalle del primer tetragrama localizado en la columna de la izquierda en el folio LXXVIII vuelto, donde se puede observar un fragmento musical del *Missale Dominicanum ſeu Ordinis Praedicatorum*, impreso por Meinardo Ungut y Eſtanislao Polo el 22 de julio de 1497. Fotografía realizada con el permiso del archivero de la Biblioteca Capitular de la Catedral de Burgos.

Desde el punto de vista de la impresión de la notación musical, los impresores utilizaron de nuevo los tipos móviles metálicos musicales utilizados en el *Proceſſionarium ſecundum ordinem Fratrum Praedicatorum* (UNG-POL 21:12/5), en las siguientes partes litúrgicas: *Aenantibus...* (*Antiphona*), en el folio LXIII vuelto, *Eccelignum... ſuper omnia...* (*Antiphona*), en el folio LXXII recto y vuelto y en

Uespereaute sabbati... gloria in excelsis deo... (salmos), en el folio LXXVIII recto y vuelto. Por otra parte, cabe mencionar que el ejemplar único de la Biblioteca Capitular de la Catedral de Burgos, tiene un añadido en forma de cuadernillo musical de seis en vitela con foliación numérica en números arábigos en la parte superior derecha, del número 93 al 96 recto, y corresponden a la parte litúrgica del *Per Omnia Secula*. La ejecución de la impresión de los pasajes musicales del *Missale Dominicanum seu Ordinis Praedicatorum*, se realizó mediante la misma técnica que la compañía de impresores utilizó en el *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Es decir, mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante material tipográfico, y en una forma diferente, la notación musical.

El 28 de agosto de 1499, a dos meses del fallecimiento de Ungut, sale de las prensas de la compañía, un misal encargado por la diócesis de Jaén: el *Missale Giennense*. No se puede asegurar la participación de Meinardo Ungut en esta edición, pues los materiales utilizados para la impresión de los pasajes musicales fueron los mismos que los utilizados en 1494 en la impresión del *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sin embargo, la mayoría de los estudios consideran el *Missale Giennense* como la primera impresión de Estanislao Polono en solitario. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo y en tetragramas xilográficos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Para la impresión de los sistemas, Estanislao Polono utilizó solamente un mismo tipo de medida de tacos xilográficos, que fueron utilizados en la impresión del *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*, concretamente los tacos xilográficos de 80 milímetros de anchura y 14 milímetros de altura aproximadamente, variando la altura entre líneas del mismo tetragrama unos 5 milímetros. También, por la impresión de los tetragramas de manera xilográfica, varía la distancia entre tetragrama y tetragrama, con predominancia de 14 milímetros entre los nueve tetragramas, aproximadamente, que conforman una columna completa.

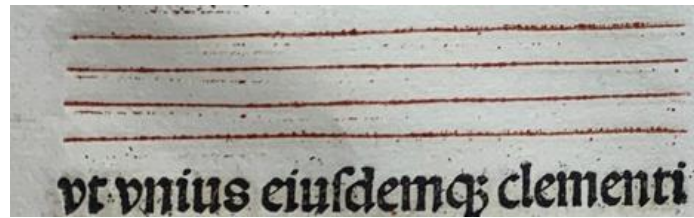


Fig. 69. Detalle del sexto tetragrama localizado en la columna de la izquierda en el folio XC vuelto del Missale Giennense, impreso en Sevilla por Meinardo Ungut y Estanislao Polono el 28 de agosto de 1499, donde se puede observar un fragmento sin impresión de las notas. Digitalización facilitada por el responsable de la Biblioteca Capitular de Jaén.

Desde el punto de vista de la impresión de la notación musical, los impresores utilizaron de nuevo los tipos móviles metálicos musicales utilizados en el *Processionarium secundum ordinem Fratrum Praedicatorum* y en el *Missale Dominicanum seu Ordinis Praedicatorum* (UNG-POL 21:12/5), en las siguientes partes litúrgicas: *In Sabbato Sancto* (solo con la pauta impresa), en los folios LXXXIX recto a XCIII vuelto, y en los folios XCIC recto a CIII vuelto y XCIC recto a CX vuelto, ambos sin indicación litúrgica. Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Missale Giennense*, todo indica que se imprimieron mediante la misma técnica que la compañía de impresores utilizó en el *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Es decir, mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante material tipográfico, y en una forma diferente, la notación musical.

<u>Fecha</u>	<u>Título, formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Tipos utilizados en la impresión musical</u>
3 III 1494	<i>Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum</i>	Sevilla	UNG-POL 21:12/5
22 VII 1497	<i>Missale Dominicanum seu Ordinis Praedicatorum.</i>	Sevilla	UNG-POL 21:12/5
28 VIII 1499	<i>Missale Giennense</i>	Sevilla	UNG-POL 21:12/5

Tabla 13. Tabla con la serie de tipos utilizados en la trayectoria del taller de Meinardo Ungut y Estanislao Polono. Tabla de elaboración propia.

Estanislao Polono traslada su taller a Alcalá de Henares, donde no realizó la impresión de ningún libro litúrgico, ni con impresión musical ni sin ella. Sin embargo, este periodo productivo va ser relevante para el desarrollo de la imprenta musical en España, pues Estanislao Polono y Jacobo Cromberger se hacen socios y empiezan a compartir taller. A pesar de que no realizan técnica de impresión musical en su etapa conjunta, Jacobo Cromberger heredó los materiales de la imprenta, gracias al matrimonio de este con la viuda de Meinardo Ungut, Comincia de Blanquis, celebrado el 16 de febrero de 1503, siendo utilizados activamente en su primera etapa como impresor en Sevilla hasta 1519, fecha en la que el impresor adquiere un nuevo juego de materiales de impresión musical.

4.7. JUAN LUSCHNER

(Lichtenberg, Sajonia (Alemania), c. 1470 – Barcelona, 1512).

El impresor alemán Juan Luschner, originario de Luchtenberck o Lichtenberg y también conocido como Johannes Luschner⁵³³, se afincó en España desde 1494⁵³⁴, pues, a pesar de que se conocen pocos datos sobre su vida, se tiene constancia de que trabajó conjuntamente en Barcelona junto al impresor Peral Preus, Rosenbach y Rosenhayer en los años 1495 y 1496.

La primera obra que imprime Luschner, junto a Preus, en Barcelona en 1495 es una edición de la *Grammatica de Mates* y el *Doctrinale* de Villa Dei, imprimiendo un año después, junto a Rosenbach, el *Modus epistolandi* de Francisco Niger⁵³⁵. Cabe resaltar que Juan Luschner tuvo una gran importancia en la producción de Juan Rosenbach, pues, cuando la imprenta de este último se declaró en crisis, un grupo de impresores⁵³⁶, entre ellos Luschner, compró el material de imprenta embargado a Juan Rosenbach para devolvérselo de forma inmediata y que pudiera continuar con su producción editorial. Como se ha comentado en el apartado de Juan Rosenbach, Luschner imprime el 16 de junio de 1496 junto a este, el *Missale Vicense*. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 312 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y cuatro líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora nueve tetragramas impresos xilográficos a trozos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conservan cinco ejemplares de esta edición, cuatro ejemplares en la Biblioteca Pública

⁵³³ Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)*... *Op. cit.* 402. Se presenta siempre en los colofones como alemán, excepto en 1502, en que afirma que procedía de Lichtenberg.

⁵³⁴ Madurell i Marimón, J.M., Rubió, J. (1955) *Documentos para la Historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*. Recogidos y transcritos por José María Madurell Marimón; anotados por Jorge Rubió y Balaguer... *Op. cit.*

⁵³⁵ Madurell i Marimón, J.M. (1962) Juan Luschner y la edición de la gramática de Nebrija. *Gutenberg-Jahrbuch*, 205-207.

⁵³⁶ Madurell i Marimón, J.M. (1970) Antiguos fundidores de letras en Barcelona. *Gutenberg-Jahrbuch*, 289-297. De este grupo formaban parte, además de Luschner, Peral Preuss, Wendelin Rosenhayer y Rosenbach. Este círculo de impresores alemanes tuvo una relación excelente y solían intercambiarse los materiales tipográficos entre imprentas.

Episcopal de Vic, con signatura Inc. 156 y dos de ellos incompletos, y 16 hojas recuperadas de una encuadernación en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat.

Años después, concretamente en 1498 y tras separarse de su socio, empieza su andadura como impresor en solitario en la misma ciudad, imprimiendo obras de gran relevancia como *Quaestio de sudore sanguinis Christi* de Guillelmus Petrus Comas, *De divinus laudibus* de Johannes Jovianus Pontanus, *De regimine principum* de Egidio Romano y *Horae secundum ordinem santi Benedicti*⁵³⁷, siendo este uno de los trabajos de Juan Luschner que más se ha distinguido por su calidad técnica⁵³⁸. De esta etapa también destaca la impresión de bulas de indulgencias para el monasterio de Montserrat, y cuya relación con el clero determinó sus futuros años laborales. A finales de ese mismo año, Luschner traslada su taller de imprenta a la Abadía de Montserrat⁵³⁹, dando inicio al periodo más importante y productivo de su carrera enmarcado entre 1499 y 1500. Se tiene constancia que el impresor imprimió, para el abad del Monasterio, unas quince obras litúrgicas y de devoción, de diferentes tamaños y más de 180.000 ejemplares de bulas de indulgencias. Esta etapa la inició imprimiendo el *Liber meditationum vitae D.N. Iesuchrist* de San Buenaventura, un *Missale Benedictinum* (1499), la *Regula* (1499) de San Benito, un *Breviarium Benedictinum* (1500), un *processionarium* (1500), además de, entre otras obras, varias *Bulas* a favor del Monasterio⁵⁴⁰.

⁵³⁷ Albareda, A. M. (1947) Un incunabulo sconosciuto dello stampatore J. Luschner (Horae secundum Ord. S. Benedicti). En: *Miscellanea bibliográfica in Memoria di Don Tommaso Accurti*. Ed. por Lamberto, D. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 29-37; Escobedo, J. (1992) *Un incunable català retrobat* [“Horae secundum ordinem sancti Benedicti”]. Barchinone. *Johannes Luschner, 1498* [(¿)]. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.

⁵³⁸ Sanpere i Miquel, S. (1909) *De la introducción y establecimiento de la imprenta en las Coronas de Aragón y Castilla y de los impresores de los incunables catalanes...* *Op. cit.* Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)...* *Op. cit.* 402.

⁵³⁹ Gutiérrez del Caño, M. (1899) Ensayo de un catálogo de impresores españoles desde la introducción de la imprenta hasta fines del siglo XVIII... *Op. cit.* 662-671, IV (1900), 77-85, 267-272, 667-678 y 736-739.

⁵⁴⁰ Albareda, A. M. (1918) La imprenta de Montserrat (segles XVè- XVIè)... *Op. cit.* 11-166. Albareda doscientos mil ejemplares de las indulgencias especiales otorgadas al monasterio.

En cuanto a la impresión de libros litúrgicos, es en la etapa de trabajo en la Abadía de Montserrat donde se concentra casi toda su producción, conteniendo más de la mitad notación musical impresa, tal y como se representa en la siguiente tabla.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música</u>
1499	<i>Missale Benedictinum. Valladolid</i>	Montserrat	Sí
26 VIII 1500	<i>Processionarium secundum consuetudinem Monachorum congregationis sancti Benedicti de Valladolid.</i>	Montserrat	Sí
1500	<i>Hymni: Hymnorum intonationes</i>	Montserrat	Sí
1500	<i>Responsoria officii defunctorum</i>	Montserrat	Sí
1500	<i>Directorium Benedictinum</i>	Montserrat	No
18 III 1500	<i>Breviarium secundum consuetudinem manachorum congregationis sancti benedicti de Valladolid</i>	Montserrat	No
16 III 1507	<i>Missale etc. (con Carlos Amorós)</i>	Barcelona	¿?

Tabla 14. Producción de libros incunables y post-incunables impresos por Johannes Luschner en solitario en España para diócesis españolas, entre 1499 y 1507. Tabla de elaboración propia.

El primer libro litúrgico que imprime en la Abadía de Montserrat es el *Missale Benedictinum de Valladolid*, impreso en 1499. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 347 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y cuatro líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora nueve tetragramas impresos xilográficos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conservan tres ejemplares de esta edición, en la Real Academia de la Historia de Madrid, con signatura Inc.93, en la Biblioteca del Monasterio de Montserrat, donde se conservan fragmentos que no

contienen notación musical, y en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, con signatura n. 65152.

Un año más tarde, concretamente el 26 de agosto de 1500, imprime el siguiente libro litúrgico, el *Processionarium Ordinis S. Benedicti*. Está impreso en letra gótica, en formato cuarto, con 114 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de veinticuatro líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora nueve tetragramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Se conservan diez ejemplares de esta edición, en la Biblioteca Universitaria de Barcelona, con signatura Inc. 540, en la Biblioteca Pública del Estado en Burgos, con signatura INC.8, en la Biblioteca del Monasterio de Santo Domingo de Silos en Burgos, con signatura M3-d31, en la Biblioteca del Monasterio de San Pedro de Cardeña en Burgos, en la University Library de Cambridge, en la Biblioteca Vaticana de la Ciudad del Vaticano, con signatura Stamp.Ross.2243, en la British Library de Londres, con signatura IA.54315, en la Hispanic Society de Nueva York, en la Biblioteca del Monasterio de Montserrat, con signatura INC. 8º 105, y, por último, en la Biblioteca privada Font de Rubinat en Reus. Cabe destacar que el ejemplar de la Biblioteca del Monasterio de Montserrat contiene un añadido manuscrito musical al final del libro.

En ese mismo año, el impresor estampa también el *Hymnorum intonationes*. Está impreso en letra gótica, en formato octavo, con cuarenta y ocho hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de trece líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora tres tetragramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conservan dos ejemplares de esta edición, en la Biblioteca del Monasterio de Montserrat, con signatura INC. 12º 33, y en la Biblioteca privada Font de Rubinat en Reus. También en ese mismo año, y demostrando su dominio con la técnica de impresión musical, sale de sus tórculos el *Responsoria officii defunctorum. Antiphonarium*. Está impreso en letra gótica, en formato octavo, con veinticuatro hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de doce líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora tres tetragramas impresos tipográficos

a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Se conserva un ejemplar único de esta edición. Se localiza en la biblioteca de la British Library de Londres, con signatura IA.54323, y contiene añadidos manuscritos, en dos hojas de papel, que contienen las antífonas para la procesión del Domingo de Ramos.

A finales de 1500, Juan Luschner regresa a Barcelona para volverse a afincar en la ciudad condal gozando de una reputación extraordinaria. Durante los cinco años que duró esta etapa, y según Juan Delgado Casado, Juan Luschner empleó con gran habilidad un material algo escaso procedente de sus operaciones en Montserrat. Se han asignado a la producción editorial del impresor unas quince obras, de las que una gran parte están impresas en catalán⁵⁴¹ y por encargo. La primera obra que sale de sus tórculos en esta segunda etapa es *Scala Dei* de Francesch Eimimensis, terminada en 1501, imprimiendo en años posteriores, entre otras obras, *Opus Aristotelis de moribus de Leonardo Aretino* (1502) junto con Spindeler, el *Directorium Inquisitorum* (1503) de Nicolás Eymerich impreso para Diego de Deza, la *Grammatica* (1505) de Nebrija y, su última impresión, *Commentaria...super usaticis barchinone* (1505) de Jaime de Marquilles, financiadas la mayoría por otros⁵⁴².

A pesar de que se conoce la impresión de un *Missale* impreso en 1507, junto a Carlos Amorós⁵⁴³, quien era empleado suyo hacia 1505, no se conocen demasiadas noticias de cómo continuó su carrera profesional, pero, por lo que se deduce, terminó de forma desafortunada. El *Missale secundum consuetudinem fratrum beate Marie de merce Redemptionis captiuorum cum omnibus additionibus tam ad consuetudinem quam ad priuatam missam perinentibus* está impreso en letra gótica, en formato folio, con 260

⁵⁴¹ Aguiló y Fuster, M. (1923) *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860...* *Op. cit.*; Miquel I Planas, R. (1911-1920) *Bibliofília: Recull d' Estudis, Observacions, Comentaris y Noticies sobre Llibres en general y sobre qüestions de Llengua y Literatura catalanes en particular*. Barcelona: Wentworth.

⁵⁴² Millares Carlo, A. (1981) Introducción al estudio de la historia y bibliografía de la imprenta en Barcelona en el siglo XVI: Los impresores del periodo renacentista... *Op. cit.* pp. 9-120. Millares Carlo, A. (1982) La imprenta en Barcelona en el siglo XVI... *Op. cit.* 91-643.

⁵⁴³ Madurell i Marimón, J. M., Rubió, J. (1955) *Documentos para la Historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553). Recogidos y transcritos por José María Madurell Marimón; anotados por Jorge Rubió y Balaguer...* *Op. cit.* Está documentado, siguiendo a Madurell y Rubió, en 1495- contrato con Rosenbach para impresión del "Misal" de Vic-, 1498, 1501, 1502, 1503- contrato para la impresión del Directorium de Eymerich-, 1504, 1505, 1506- contrato con Carlos Amorós y otros para imprimir misales mercedarios- y 1507.

hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de treinta y seis líneas. Se conserva un único ejemplar en la Médiathèque Louis Aragon de Le Mans (Francia)⁵⁴⁴, con signatura RIC090, olim Th F1807, y, aunque se deduce que la incorpora, no se ha podido constatar si contiene notación musical impresa.

Por último, se tiene constancia de que Juan Luschner falleció poco antes del mes de junio de 1512, después de la impresión de una gran cantidad ejemplares en toda su carrera profesional, pues se conserva una reclamación del hijo del impresor en fechas próximas a la indicada, en la que solicita ayuda a Juan Rosenbach para entrar en posesión de los bienes embargados a su padre. También, todo parece indicar que Carlos Amorós adquirió material de imprenta de Luschner, que estaba embargado.⁵⁴⁵

La técnica de impresión musical de Juan Luschner

El impresor encargado de introducir la técnica de impresión musical por primera vez en la abadía benedictina del Monasterio de Santa María de Montserrat, fue Juan Luschner en 1499. Antes de esa fecha, y desde 1495, estuvo imprimiendo en la ciudad de Barcelona, donde patentó por primera vez la técnica de impresión musical, junto con Juan Rosenbach, en la impresión del *Missale Vicense* de 1496. No se puede descartar que el impresor procedente de la ciudad alemana de Heidelberg, no tomase la figura de maestro en esta compleja técnica en la vida profesional de Juan Luschner, aunque, cabe mencionar que, los materiales utilizados en la impresión xilográfica del *Missale Gerundense*, el primer libro litúrgico impreso por Juan Rosenbach, son completamente diferentes a los utilizados en el misal de la diócesis de Vic. Este hecho tampoco nos permite concluir la propiedad de los materiales de impresión musicales utilizados en el *Missale Vicense*, pero sí que se puede confirmar la importante relación profesional con Juan Rosenbach, acentuada en la crisis que sufrió este último impresor en su taller. Esta estrecha relación se corroboró cuando Juan Luschner, junto con un grupo de impresores⁵⁴⁶, compró el

⁵⁴⁴ Bibliothèque Nationale (Paris) (1991) *Répertoire d'imprimeurs/libraires XVe- XVIIIe siècle: État au 31 décembre 1990 (2000 notices)*. Document établi par Madeleine Orioux Jean- Dominique Mellot, sous la direction d' Odile Gantier. Paris: Bibliothèque Nationale (Études Guides et Inventaires, 9).

⁵⁴⁵ Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)*... *Op. cit.* 402-403.

⁵⁴⁶ Madurell i Marimón, J.M. (1970) Antiguos fundidores de letras en Barcelona... *Op. cit.* 289-297. De este grupo formaban parte, además de Luschner, Peral Preuss, Wendelin Rosenhayer y Rosenbach. Este

material de imprenta embargado a Juan Rosenbach para devolvérselo de forma inmediata y que pudiera continuar con su producción editorial. Pero, a pesar de esta compra de los materiales embargados a Rosenbach, Luschner utilizó unos materiales completamente diferentes en su producción musical en el monasterio de Montserrat entre 1499 y 1500, como se puede ver en la figura 60, lo que nos hace deducir que los materiales comprados fueron íntegramente devueltos al impresor original.



Fig. 70. Comparación de la notación musical aparecida en el *Missale Vicense* impreso en 1496 por Juan Rosenbach y Juan Luschner (a la izquierda) y el *Responsoria officii defunctorum. Antiphonarium* impreso por Luschner en solitario (a la derecha) en 1500, donde se puede ver la diferencia entre ambos. Digitalización del *Missale Benedictinum* facilitada por la Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

A partir de 1499, Juan Luschner instala su taller en la Abadía de Montserrat. El primer libro litúrgico que imprime en esta nueva etapa es el *Missale Benedictinum Valladolid*, impreso en 1499. En este misal, el impresor no refleja la destreza en la impresión musical demostrada en sus producciones musicales de 1500, y que se van a pasar a detallar a continuación, sino que optó por la impresión xilográfica de los sistemas

círculo de impresores alemanes tuvo una relación excelente y solían intercambiarse los materiales tipográficos entre imprentas.

musicales sobre los que podía añadirse a mano la música. La impresión de los tetragramas con técnica xilográfica queda justificada ante las líneas irregulares, finales desajustados y excesivas curvas a lo largo del recorrido de las líneas, variando entre una y otra línea la medida de altura. Los sistemas musicales del *Missale Benedictinum Valladolid* están impresos en rojo, en forma de tetragramas, y se encuentran centrados en las siguientes partes litúrgicas: *In die veneris sancta* (solo tetragramas impresos), en el folio LXXXVIII recto, *In die veneris sancta*, entre los folios LXXXVII vuelto a XC recto, *In die veneris sancta, Sabbato Sancto*, entre los folios XCI recto a XCV vuelto, *Sabbato Sancto* (solo tetragramas impresos), entre los folios XCVIII vuelto a XCIX vuelto, *Prephatio Serialis*, entre los folios CLXII vuelto a CLXXVIII recto, *In purificatione virginis Maria* (solo tetragramas impresos), entre los folios CCXIII vuelto a CCXIII vuelto.

Los tetragramas xilográficos se incorporan en estos folios en dos columnas, conformando la columna nueve tetragramas con una línea de texto debajo de cada uno de ellos en negro. Cada tetragrama ha sido impreso en su totalidad mediante un taco xilográfico, y no por fragmentos. El impresor contaba con varios tacos xilográficos de tetragramas individuales de diferentes medidas, que fue utilizando según la disposición del texto litúrgico. Esto quiere decir que, según las indicaciones textuales litúrgicas necesarias para la celebración del rito y teniendo en cuenta el espacio dejado para la impresión de las letras capitales, el impresor incorporaba tetragramas de color rojo de mayor o menor longitud, repitiéndose algunos tetragramas entre folios. Para poder adaptarse de una manera cómoda a cualquier tipo de texto litúrgico, Juan Luschner contaba con tetragramas de diferentes anchuras, aunque con una medida de altura constante de 19-20 milímetros de altura. Las diferentes medidas de tetragramas individuales que se han identificado son las siguientes:

- 10 mm de ancho y 19/20 mm de alto.



Fig. 71. Detalle del tetragrama de 10 mm de ancho y 19/20 de alto del folio LXXXVIII vuelto del *Missale Benedictinum Valladolid*, impreso por Juan Luschner en 1499. Digitalización facilitada por la Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

- 60 mm de ancho y 19/20 mm de alto.



Fig. 72. Detalle del tetragrama de 60 mm de ancho y 19/20 de alto del folio LXXXVIII vuelto del *Missale Benedictinum Valladolid*, impreso por Juan Luschner en 1499. Digitalización facilitada por la Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

- 70 mm de ancho y 19/20 mm de alto

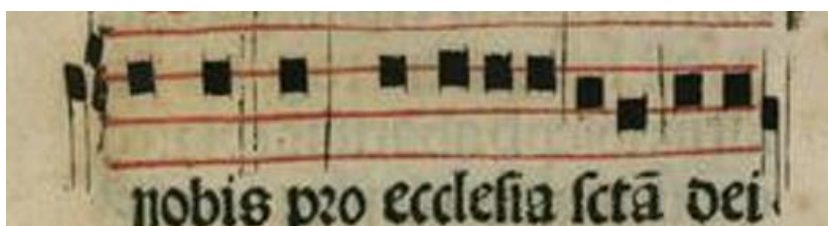


Fig. 73. Detalle del tetragrama de 70 mm de ancho y 19/20 mm de alto del folio LXXXVIII vuelto del *Missale Benedictinum Valladolid*, impreso por Juan Luschner en 1499. Digitalización facilitada por la Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

Por lo tanto, debido a la identificación de doce tipos de tetragramas con diferentes medidas e irregularidades, la teoría de un taco xilográfico entero para la impresión de los nueve tetragramas a la vez queda descartada. Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana, esta no se ha introducido de manera impresa, sino de manera manuscrita. A esta conclusión se ha llegado gracias a los *ductus* tan irregulares entre las

claves, más de lo habitual y visto anteriormente con técnica xilográfica, y las terminaciones de las figuras más complejas, como los *custos* finales y las claves musicales, los cuales terminan con gotas de tinta en sus caudas. Además, esta teoría se ve apoyada por el uso de tinta ferrogálica, la cual está elaborada a partir de sales de hierro y ácidos tánicos de origen vegetal que se hacen transparentar en el soporte donde se usa, agujereando en algunas ocasiones la vitela.



Fig. 74. Detalle de la incorporación de la notación musical de manera manuscrita con las notas transparentadas por la tinta ferrogálica, localizado en el *Missale Benedictinum Valladolid*, impreso por Juan Luschner en 1499, en el folio CLXIII recto. Digitalización facilitada por la Biblioteca de la Real Academia de la Historia.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los fragmentos musicales, todo indica a que el *Missale Benedictinum Valladolid* se imprimió en dos golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas musicales de diferentes medidas y en el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro, añadiendo la notación musical de manera manuscrita.

Un año más tarde, Juan Luschner imprime tres libros litúrgicos musicales consecutivos: el *Processionarium Ordinis S. Benedicti*, un *Hymnorum intonationes*, y el *Responsoria officii defunctorum. Antiphonarium*, estos dos últimos sin datación precisa al no conservarse el colofón, todos impresos con la misma técnica de impresión musical y con los mismos materiales. La impresión de los sistemas de los tres libros litúrgicos musicales se ha impreso de color rojo, al igual que los libros litúrgicos musicales anteriores, y en tetragramas tipográficos a una columna, intercalados entre el texto litúrgico, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Para la impresión de los tetragramas tipográficos a una columna se han empleado, en el caso del *Processionarium Ordinis S. Benedicti*, ocho tacos tipográficos metálicos de 12 milímetros de ancho cada uno y 16-17 milímetros de alto (dando una anchura de tetragrama a columna completa de 93 milímetros) y, para la impresión del *Hymnorum intonationes*, y el *Responsoria officii defunctorum. Antiphonarium*, seis tacos tipográficos de 10 milímetros cada uno (dando una anchura de tetragrama a columna completa de 70 milímetros) y 16-17 milímetros de alto.



Fig. 75. Detalle de la disposición de los tacos tipográficos metálicos LUS 23:4/16:12 en el *Processionarium Ordinis S. Benedicti*, impreso por Juan Luschner en 1500, conformantes de cada uno de los tetragramas. Digitalización facilitada por la British Library.

La utilización de tacos metálicos pequeños, permite al impresor poder incorporar los pasajes musicales impresos de una forma cómoda y estándar en todo el folio, ya que puede imprimir tetragramas tipográficos ajustándose al texto litúrgico impreso intercalado entre los mismos con gran precisión. Incorpora cinco en el *Processionarium Ordinis S. Benedicti*, y tres, en el caso del *Hymnorum intonationes* y el *Responsoria officii defunctorum. Antiphonarium*. Un ejemplo de ello es en estos dos últimos, cuando se incorpora una letra capitular xilografiada al inicio del tetragrama, la letra capital mide 20 milímetros y se incorporan cuatro tipos metálicos completos de 10 milímetros. La utilización de la técnica tipográfica en la impresión de los sistemas queda reflejada, tal como se puede ver en la figura 76, por la regularidad de las líneas del tetragrama, tanto en su final ajustado, coincidiendo siempre 13-14 milímetros entre tetragrama y tetragrama y 5-6 milímetros entre una línea y otra. Esta modalidad de técnica de impresión de los sistemas permite al impresor poder imprimir los sistemas, a parte de una manera cómoda, en cualquier tipo de formatos. Por otra parte, en las tres ediciones, los pasajes musicales se encuentran incorporados en todo el libro.



Fig. 76. Detalle de la disposición de los tacos tipográficos metálicos LUS 23:4/16:10 del *Hymnorum intonationes*, impreso por Juan Luschnner en 1500, conformantes de cada uno de los tetragramas.
Digitalización facilitada por la Biblioteca Capítular de la Abadía de Montserrat.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cuatro líneas. Al igual que sucede en los casos xilográficos de los sistemas, las grafías de la notación musical cuadrada romana no son regulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso. Debido a la profesionalidad del impresor, la impresión de la notación musical realizada por Luschner es un tanto compleja a la hora del análisis, pues, a simple vista, puede interpretarse como impresión tipográfica, ante las grafías regulares de algunas notas. Sin embargo, si realizamos un análisis preciso de las medidas entre grafía y grafía y analizamos el *ductus* preciso del diseño, se pueden ver algunas irregularidades que no son propias, sino infrecuentes, en una impresión tipográfica, como las que se van a exponer a continuación en los siguientes puntos:

- Irregularidades de la posición de la misma nota, en casos consecutivos.
- Irregularidades en la grafía de las claves.
- Superposición entre notas, entrando en “campos tipográfico obligatorio”.

A lo largo de las ediciones de libros litúrgicos impresos por Juan Luschner con notación musical xilográfica, se pueden encontrar numerosos casos de las irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos. Uno de los casos se puede observar en la figura 77, localizado en el folio V del *Processionarium secundum Benedicti de Valladolid*, y donde aparecen dos grupos de *clivis* ascendentes sin cauda con un *ductus* irregular entre sí con valor de DO y RE. Si la notación musical hubiera sido impresa mediante la técnica tipográfica, al ser las mismas, hubieran sido impresas por el mismo tipo, y no hubiera podido haber existido la posibilidad de movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las grafías.



Fig. 77. Detalle de la irregularidad entre sí de dos *clivis* sin cauda con valor de DO y RE ascendente, localizados en el folio V recto del *Processionarium secundum Benedicti de Valladolid*, impreso por Juan Luschner en 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Apostólica Vaticana.

La irregularidad en las claves las podemos ver en las claves enmarcadas en los dos óvalos en posición vertical del margen izquierdo de la figura 78. En el caso de que los pasajes musicales hubieran sido impresos mediante impresión tipográfica, no habría posibilidad de modificación de grafía musical de las claves, salvo por levantamiento de tintas. En el caso señalado del folio V recto del *Processionarium secundum Benedicti de Valladolid* en 1500, se puede ver como la grafía de la clave de FA en segunda posición cambia ligeramente desde el punto de vista de la grafía o *ductus*, puesto que la parte superior de la clave del primer tetragrama de la figura está ligeramente redondeada, al contrario que la inferior.



Fig. 78. Detalle de la irregularidad presentada en el clave de FA en segunda posición, localizada en el folio V recto del *Processionarium secundum Benedicti de Valladolid*, impreso por Juan Luschner en 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Apostólica Vaticana.

Entrando en “campos tipográfico obligatorio”, se pueden ver tres casos de superposición entre notas, casi de manera consecutiva, en el folio a5^r, concretamente en los dos últimos tetragramas de la hoja. En la figura 79, se puede ver como tres agrupaciones de dos y tres *semibrevis* descendentes, formantes de un *climacus*, LA, SI y DO en el primer tetragrama y SOL y LA en el segundo tetragrama, entran completamente en el espacio del tipo de la nota que les acompaña a continuación de manera individual. Esta casuística se podría dar si el impresor hubiera utilizado la técnica de impresión “kerning”, pero, en este caso, no hay indicios de su utilización, pues se trata de un tipo de

impresión demasiado complejo para la destreza demostrada por el impresor en la impresión musical de sus ediciones. Otro ejemplo también se puede observar en la figura 80, donde la clave de FA en segunda posición se solapa en el espacio de la ligadura que le precede a continuación.




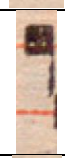
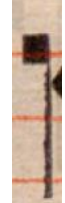













Fig. 79. Detalle de la superposición de los climacus formados por semibrevis descendentes, localizados en los dos últimos tetragramas del folio a5 recto del Antiphonarium impreso por Juan Luschner en 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitulare de la Abadía de Montserrat.



Fig. 80. Detalle de la superposición de la clave de FA en segunda posición con la ligadura que le precede, localizada en el folio V vuelto del Processionarium secundum Benedicti de Valladolid por Juan Luschner en 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Apostólica Vaticana.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas, ya que, aun así, se puede observar una medida estándar y aproximada. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		10 mm de alto y 5 mm de ancho.
Clave de DO		7-8 mm de alto y 3-4 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		2 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Virga corta</i>		6 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Virga larga</i>		10 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Clivis corta ascendente</i>		6 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Clivis larga ascendente</i>		10 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Clivis corta descendente</i>		6 mm de alto y 4 mm de ancho.

<i>Clivis</i> larga descendente		10 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		6 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Clivis</i> ligada corta		6 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Clivis</i> ligada larga		10 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i>		8 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		9 mm de alto y 8-9 mm de ancho.
<i>Scandicus</i>		10 mm de alto y 8-9 mm de ancho.
<i>Custos</i> únicos (usado independiente para notas agudas y graves)		2-3 de alto y 2 mm de ancho.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales de Juan Luschner, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical xilográfica, como se puede demostrar en la figura 81. Desde el punto de vista de la impresión xilográfica de la

notación musical, ante la falta de pruebas certeras por la profesionalidad y limpieza de la técnica de Juan Luschner, no se ha podido determinar que el impresor realizará la impresión de la notación musical xilográfica mediante un taco xilográfico único o individual, por cada tetragrama, pues la aparición de rastro de los tipos xilográficos que han quedado impreso en forma de manchas, no ayudan a determinar y justificar este aspecto de la técnica de impresión del impresor.



Fig. 81. Detalle de la imposibilidad de impresión de la notación musical en la misma forma que el texto litúrgico impreso en negro, en la que la clave de FA en primera posición se solapa con la letra G. Localizado en el folio V recto del Processionarium secundum Benedicti de Valladolid impreso por Juan Luschner en 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Apostólica Vaticana.

A modo general, Juan Luschner no presenta una gran evolución técnica, salvo el paso de impresión de los sistemas de forma xilográfica, empleada en el *Missale Benedictinum Valladolid*, a tipográfica, como se ha visto en los casos del *Processionarium Ordinis S. Benedicti*, *Hymnorum intonationes* y el *Responsoria officii defunctorum. Antiphonarium*.

<u>Fecha</u>	<u>Título, formato</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Tipo de impresión musical</u>
16 VI 1496 (con el impresor Juan Rosenbach)	<i>Missale Vicense</i>	2°	Barcelona	Xilografía, tanto sistemas como notación musical
1499	<i>Missale Benedictinum. Valladolid</i>	2°	Montserrat	Xilografía de los sistemas y música manuscrita
1500	<i>Hymni: Hymnorum intonationes</i>	8°	Montserrat	Impresión tipográfica de los sistemas, impresión xilográfica de la notación musical LUS 23:4/16:10
26 VIII 1500	<i>Processionarium secundum consuetudinem Monachorum congregationis sancti Benedicti de Valladolid.</i>	4°	Montserrat	Impresión tipográfica de los sistemas, impresión xilográfica de la notación musical LUS 23:4/16:12
1500	<i>Responsoria officii defunctorum</i>	8°	Montserrat	Impresión tipográfica de los sistemas, impresión xilográfica de la notación musical LUS 23:4/16:10
16 III 1507 (con el impresor Carlos Amorós)	<i>Missale secundum consuetudinem fratrum beate Marie de merce Redemptionis captiuorum cum omnibus additionibus tam ad consuetudinem quam ad priuatam missam perinentibus</i>	2°	Barcelona	¿?

Tabla 15. Libros musicales impresos por Johannes Luschner. Tabla de elaboración propia.

Dado que la impresión de estas tres últimas ediciones se concentró en menos de un año, fue técnicamente imposible presentar algún tipo de avance de esta técnica. Como se puede observar en la tabla quince, Juan Luschner, en compañía de Carlos Amorós, realizó el 16 de marzo de 1507 la impresión en Barcelona del *Missale secundum consuetudinem fratrum beate Marie de merce Redemptionis captiuorum cum omnibus additionibus tam ad consuetudinem quam ad priuatam missam perinentibus* con notación musical. No se ha podido estudiar la técnica de impresión musical ejecutada⁵⁴⁷. Aun así, se tiene constancia de que los pasajes musicales se imprimieron en tetragramas, posiblemente utilizando los mismos tacos tipográficos metálicos para la impresión de los sistemas. En cuanto a la impresión de la notación musical, es probable que Juan Luschner, ante las ricas conexiones profesionales que mantenía, ya contase con materiales meramente tipográficos.

4.8. DIEGO DE GUMIEL

(¿Gumiel de Izán (Burgos)?, en el siglo XV sin datación – ¿Valencia?, c. 1518).

Procedente de una pequeña localidad de la provincia de Burgos llamada Gumiel de Izán⁵⁴⁸ e hijo de Alonso González⁵⁴⁹, Diego de Gumiel inicia su carrera como impresor y grabador en la ciudad de Barcelona, donde trabajó entre 1494 y 1500, a pesar de realizar dos impresiones en Gerona en 1495⁵⁵⁰. Pedro M. Cátedra señala en “Diego Gumiel i la imprenta incunable a Girona” que todo parece indicar que el impresor aprendió el oficio de impresor en la ciudad de Burgos, aunque no se sabe nada de la actividad de Diego de Gumiel antes de su estancia en Barcelona en los años reseñados. Sin embargo, Pedro

⁵⁴⁷ Lamentablemente, ante la falta de respuesta a mi solicitud de información de la Médiathèque Louis Aragon, biblioteca localizada en la ciudad francesa de Le Mans, no se ha podido estudiar la técnica de impresión musical ejecutada.

⁵⁴⁸ Ciudad cercana a Aranda de Duero.

⁵⁴⁹ Este dato, según Juan Delgado Casado, se indica en el testamento, otorgado el 28 de marzo de 1501, en el que firma algunos impresos con el nombre de Jacobo Gumiel. Esto ha llevado a Barrantes a suponer que existían dos impresores Gumiel.

⁵⁵⁰ Cátedra, P. M. (1986) Diego Gumiel i la imprenta incunable a Girona. En: *Història de París i Viana. Edició facsímil de la primera impressió catalana (Girona, 1495)*. Estudi literari i tipogràfic de Pedro M. Cátedra. Estudi lingüístic de Modest Prats, Girona, Diputació, 59-85.

Ontoria Oquillas en “El impresor Diego de Gumiel”⁵⁵¹ sugiere que su formación como impresor pudo haber sido en el Monasterio del Prado de Valladolid.

La primera etapa como impresor de Diego de Gumiel se encuadra en la ciudad de Barcelona. Esta actividad inicial destaca por la dedicación del impresor en la elaboración de matrices que vendía a otros impresores, hecho que explica la similitud de tipos en varios tipógrafos⁵⁵². La primera obra impresa por Gumiel en la ciudad de Barcelona es *Scala Dei* de Eiximensis, impresa en 1494. Un año después⁵⁵³, imprime también en la capital catalana, *Flors de virtuts e de costums* de Simón de Casia, *Usatges de Barcelona e Constitucions de Cathalunya*, con Pere Miquel, además de imprimir, con ayuda de sus nuevos empleados, Mateo Bonet y Sebastián de Escocia, *De ordinatione animae* de Isaac y *el Tirant lo Blanch* de la novela de Joan Martorell⁵⁵⁴. Sin dejar la ciudad Condal, Diego de Gumiel imprime dos obras en la ciudad de Gerona: *Psalteri deotísim* de Francesc Eiximensis, impreso en el año 1495 y *Paris e Viana*, impresa en junio de 1495⁵⁵⁵. Enrique Mirambell Belloc en “Nuevos datos sobre los impresores de incunables de Gerona”⁵⁵⁶ da a conocer un documento de febrero de 1495 por el que se asocian en Gerona, Gumiel y Juan de Valdés, corroborando la unión de ambos impresores junto con Joan Pla para la impresión de obras. Esta colaboración confirmará la aportación de los tres, de materiales en la impresión de productos editoriales⁵⁵⁷.

En 1498, Diego de Gumiel imprime el *Missale Barcinonense*⁵⁵⁸, el primer libro litúrgico que estampa el impresor y que constituye una de sus impresiones más importantes al llevar música impresa incorporada⁵⁵⁹. Está impreso el 28 de marzo de 1498 en letra gótica, en formato folio, con 322 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y cinco líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos

⁵⁵¹ Ontoria Oquillas, P. (1991) El impresor Diego de Gumiel. En: *Biblioteca: estudio e investigación*, 6, 91-142.

⁵⁵² Catedra, P. M. (1986) Diego Gumiel i la imprenta incunable a Girona... *Op. cit.* 59-85.

⁵⁵³ En 1495 es cuando tiene lugar su matrimonio con Micaela.

⁵⁵⁴ Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)*... *Op. cit.* 309.

⁵⁵⁵ Aparece sin firma del impresor. Puede atribuirse- así lo hace Catedra- a la sociedad recién formada, aunque también se ha dado como impresión de Gumiel.

⁵⁵⁶ Mirambell Belloc, E. (1970) Nuevos datos sobre los impresores de incunables de Gerona... *Op. cit.* 51-53.

⁵⁵⁷ Bühler, C. F. (1952) A Gerona incunabulum and the press of Diego de Gumiel. *Gutenberg- Jahrbuch*, 64-66.

⁵⁵⁸ También conocido como *Missale secundum consuetudinem almae sedis sancte Crucis Barcinone*.

⁵⁵⁹ Escobedo, J. (1985) Un nuevo incunable catalán en la Biblioteca de Catalunya. *Gutenberg-Jahrbuch*, 143-144.

planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora siete tetragramas impresos xilográficamente a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conservan tres ejemplares de esta edición, en la Biblioteca de Catalunya de Barcelona, con signatura 1-VI-35, en la Biblioteca del Monasterio de Montserrat, con signatura INC. 4º 129, y en la Biblioteca Episcopal de Vic, con signatura INC. 164. Todos los ejemplares se encuentran incompletos. Dos años después de la impresión del misal para la diócesis de Barcelona, Diego de Gumiel hace su última impresión en esta ciudad, con la que cierra su etapa profesional en Barcelona, *Ars minor “Rudimenta grammatices”* de Elio Donato⁵⁶⁰.

En 1501 deja la ciudad de Barcelona⁵⁶¹ para trasladarse a Valladolid, no sin antes nombrar un año antes como procurador a Jorge Costilla, entonces empleado suyo⁵⁶². Algunos autores, como Frederick John Norton, indican que es posible que en el viaje desde Barcelona camino de Valladolid adquiriera material que había sido utilizado por Álvaro de Castro. En la realización de esta tesis no se ha podido constatar o desmentir esta teoría, aunque se haya podido confirmar que, desde el punto de vista de la impresión musical, no adquirió material alguno, pues Álvaro de Castro no realizó técnica de impresión musical. Por otra parte, a pesar de que Ontoria hace una reflexión sobre esta etapa, definiéndola como una etapa de declive en los negocios de Diego de Gumiel, Frederick John Norton alude a la perspectiva de un trabajo importante como impresor de “Bulas” de Cruzada en el Monasterio de Nuestra Señora del Prado⁵⁶³.

Su etapa como impresor en Valladolid empieza en el año 1501, coincidiendo con el fallecimiento de Juan de Burgos. Su estancia como impresor en la ciudad vallisoletana alcanza hasta 1513, imprimiendo indulgencias en el Monasterio de Nuestra Señora de Prado en 1505. Imprime, entre otras, obras de relevancia como: *De singulari puritate et prerogativa conceptionis salvatoris nostri Iesu Christi* (1502), de Vicentius Vandellus; *De los remedios contra próspera y adversa fortuna* (1510), de Petrarca; *Tirante el blanco* (1511), traducción al castellano del texto de Martorell; *Mar de ysto rias* (1512), de Giovanni della Colonna, en traducción de Fernán Pérez de

⁵⁶⁰ Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)*... *Op. cit.* 309.

⁵⁶¹ No se sabe con seguridad la causa de su marcha de Barcelona.

⁵⁶² Ontoria Oquillas, P. (1991) *El impresor Diego de Gumiel*... *Op. cit.* 91-142.

⁵⁶³ Norton, F. J. (1963) *Printing in Spain. 1501-1520*... *Op. cit.* 48.

Guzmán, y *El recibimiento que se hizo al rey don Fernando en la villa de Valladolid* (1513), de Luis de Soto⁵⁶⁴. En estos años, Diego de Gumiel no realizó la impresión de libros litúrgicos.

Después de su periodo como impresor en Valladolid, se traslada a Valencia en 1513⁵⁶⁵. Un año después de su llegada a la ciudad del Turia, Diego de Gumiel imprime el siguiente libro litúrgico de su producción: el *Manuale Tirasonensis*, impreso el 8 de febrero de 1514 y con técnica de impresión musical ejecutada. Está impreso en letra gótica, en formato cuarto, con 118 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de veintitrés líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora cinco pentagramas impresos xilográficamente a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Se conservan cinco ejemplares de esta edición: en la Biblioteca Pública del Estado en Huesca, con signatura B-77-11590, en la Biblioteca del Monasterio de Aranzazu, con signatura 00-1-5-19, en la Biblioteca Capitular de Tarazona y en la Biblioteca Capitular de Toledo, con signatura 73-37. En los catálogos de referencia también indican la existencia de un ejemplar en Valencia, concretamente en la librería anticuaria *Solaz*, el cual no se ha podido encontrar ni definir. Todos los ejemplares se conservan incompletos.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música</u>
28 III 1498	<i>Missale Barcinonense</i>	2°	Barcelona	Sí
8 II 1514	<i>Manuale Tirasonensis</i>	4°	Valencia	Sí
1517	<i>Breviarium Valentinum</i>	8°	Valencia	N.S.C.E.

Tabla 16. Producción de libros incunables y post-incunables impresos por Diego Gumiel en España para diócesis españolas. Tabla de elaboración propia.

⁵⁶⁴Alcocer y Martínez, M. (1926) *Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid, 1481-1800*. Valladolid: Imprenta de la Casa Social Católica.

⁵⁶⁵No se sabe con seguridad la causa de su marcha de Valladolid a Valencia.

Desde su llegada, se mantiene activo hasta 1517, imprimiendo un total de quince obras. Entre estas, a parte del *Manuale Tirasonensis* anteriormente mencionado, imprime un *Breviarium* para la diócesis valenciana, del cual no se conserva ningún ejemplar de la edición. Sin embargo, de sus impresiones valencianas, podemos destacar *Alcaçar imperial de la fama del Gran Capitán* (1514) de Alonso Gómez de Gigueroa, *Ars inventiva veritatis* (1515) de Ramón Llull, *Floriseo* (1516) de Hernando Bernal y *Verger de la Verge Maria* (1517) de Miguel Pérez⁵⁶⁶.

<u>Fecha</u>	<u>Título, formato</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Tipo de impresión musical</u>
28 III 1498	<i>Missale Barcinonense</i>	2°	Barcelona	Xilográficamente tanto sistemas como notación musical
8 II 1514	<i>Manuale Tirasonensis</i>	4°	Valencia	Xilográficamente tanto sistemas como notación musical

Tabla 17. Libros musicales impresos por Diego Gumiel. Tabla de elaboración propia.

Comenzado el año 1517, no se tiene constancia de ninguna información del impresor, por lo que algunos autores fechan su fallecimiento en este año, después de una producción total de 60 ediciones⁵⁶⁷. Serrano Morales⁵⁶⁸ supone que falleció hacia 1518 aunque no ofrece documentación que avale esta hipótesis. Tampoco se conoce con certeza el destino del material usado por Gumiel en Valencia.

⁵⁶⁶ Bosch Cantalops, M. (1989) *Contribución al estudio de la imprenta en Valencia en el siglo XVI*. Madrid: Universidad Complutense, 20.

⁵⁶⁷ Norton, F. J. (1978) *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520... Op. cit.*

⁵⁶⁸ Serrano y Sanz, M. (1987) *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia*. Valencia: Imprenta de F. Domenech, 1898-1899, XXVIII. Ed. Facsímil: Valencia, Librerías Paris- Valencia.

La técnica de impresión musical de Diego de Gumiel

Diego de Gumiel fue el impresor encargado de introducir la técnica de impresión musical por primera vez en la ciudad de Valencia en 1514, pero este ya había utilizado materiales xilográficos musicales para la impresión de música en su primera etapa como impresor afincado en la ciudad de Barcelona en la estampación del *Missale Barcinonense* en 1498. Desde el punto de vista de la impresión de libros litúrgicos cabe destacar, que su producción litúrgica se centró casi en exclusiva en la impresión de ediciones litúrgicas musicales, pues de tres libros litúrgicos encargados a Diego de Gumiel, dos de ellos contienen pasajes musicales impresos, tal y como se expone a continuación.

Realizando su primera impresión musical cuatro años después de afincarse en la ciudad catalana, sale de sus tórculos el mencionado misal de la diócesis barcelonesa en 1498. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo y en tetragramas xilográficos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. La impresión de los tetragramas con técnica xilográfica queda justificada ante las líneas irregulares, finales desajustados y excesivas curvas a lo largo del recorrido de las líneas, variando la altura entre líneas del mismo tetragrama, pues estas varían entre 6 milímetros entre una línea y otra. En el caso de que hubieran sido impresos de manera tipográfica, las medidas entre líneas y entre fragmentos serían regulares. También, por la impresión de los tetragramas de manera xilográfica, varía la distancia entre tetragrama y tetragrama, con predominancia de 14 milímetros entre los siete tetragramas que conforman una columna completa. Por otra parte, cada tetragrama ha sido impreso en su totalidad mediante un taco xilográfico, y no por fragmentos. El impresor contaba con varios tacos xilográficos de tetragramas individuales de diferentes medidas, que fue utilizando según la disposición del texto litúrgico. Para poder adaptarse de una manera cómoda a cualquier tipo de texto litúrgico, Diego de Gumiel contaba con tetragramas de diferentes anchuras, aunque con una medida constante de 20 milímetros de altura. Las diferentes medidas de tetragramas individuales que se han identificado, a pesar de que predominen los tacos xilográficos de 73 milímetros de ancho y 20 milímetros de alto, han sido las siguientes:

- 15 milímetros de ancho y 20 milímetros de alto.



Fig. 82. Detalle del cuarto tetragrama de la columna de la izquierda del folio CLXVIII vuelto del Missale Barcinonense, impreso Diego de Gumiel en Barcelona el 28 de marzo de 1498. Fotografía realizada en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat con autorización de la archivera.

- 25 milímetros de ancho y 20 milímetros de alto.



Fig. 83. Detalle del cuarto tetragrama de la columna de la izquierda del folio CLXVIII vuelto del Missale Barcinonense, impreso Diego de Gumiel en Barcelona el 28 de marzo de 1498. Fotografía realizada en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat con autorización de la archivera.

- 40 milímetros de ancho y 20 milímetros de alto.

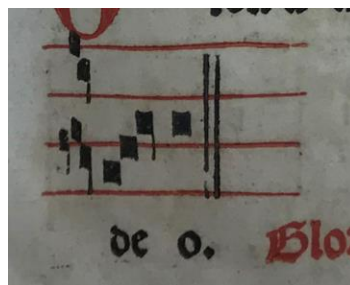


Fig. 84. Detalle del segundo tetragrama de la columna de la izquierda del folio CLXIII recto del Missale Barcinonense, impreso Diego de Gumiel en Barcelona el 28 de marzo de 1498. Fotografía realizada en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat con autorización de la archivera.

- 53 milímetros de ancho y 20 milímetros de alto.



Fig. 85. Detalle del primer tetragrama de la columna de la izquierda del folio CLXIII recto del *Missale Barcinonense*, impreso Diego de Gumiel en Barcelona el 28 de marzo de 1498. Fotografías realizadas en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat con autorización de la archivera.

- 73 milímetros de ancho y 20 milímetros de alto.



Fig. 86. Detalle del tercer tetragrama de la columna de la izquierda del folio CLXXI vuelto del *Missale Barcinonense*, impreso Diego de Gumiel en Barcelona el 28 de marzo de 1498. Fotografía realizada en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat con autorización de la archivera.

Esto quiere decir que, entre las indicaciones textuales litúrgicas necesarias para la celebración del rito, usualmente impresas en color rojo, y el espacio de las letras capitales, incorporaba tetragramas de mayor o menor longitud, repitiéndose algunos tetragramas entre folios, es decir, cada tetragrama se ha impreso mediante tacos xilográficos individuales. Por lo tanto, debido a la identificación de cinco tipos de tetragramas con diferentes medidas e irregularidades, la teoría de un taco xilográfico entero para la impresión de los siete tetragramas a la vez queda descartada. En cuanto a la localización de los pasajes musicales, estos se encuentran en las siguientes partes litúrgicas: *In sestis duplicibus*, *Gloria*, en los folios CLXIII recto a CLXVIII recto, *In sestis duplicibus*, *Gloria* en los folios CLXVIII recto a CLXVIII recto, *Prephones* en los folios CLVII recto a CLXXII vuelto y en el folio CLXXIII tanto en el recto como en el vuelto.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cuatro líneas. Al igual que sucede en los casos xilográficos de los sistemas, las grafías de la notación musical cuadrada romana no son regulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso. En comparación con otros impresores, a simple vista se puede observar que las grafías de las notas musicales son xilográficas, ya que, si comparamos el *ductus* de las grafías de la notación musical, se pueden ver irregularidades que no son propias, sino infrecuentes, en una impresión tipográfica. Estas irregularidades, al igual que en otros impresores expuestos anteriormente, se pueden ver en los siguientes tres puntos:

- Irregularidades de la posición de la misma nota, en casos consecutivos.
- Irregularidades en la grafía de las claves.
- Superposición entre notas, entrando en “campos tipográfico obligatorio”.

En primer lugar, aparecen ligeras irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos. En el caso de que fuera impresión tipográfica, al encontrarse los tipos posicionados en la forma a la misma altura y formar parte del mismo juego, las grafías musicales comparten las mismas distancias y medidas. Uno de los casos se puede observar en la figura 87, fotografía detalle del sexto tetragrama de la columna de la izquierda del folio CLXVI recto del *Missale Barcinonense*, donde se pueden observar dos *punctums* consecutivos con valor de MI con grafías irregulares entre ellas y con un ligero movimiento de altura del segundo *punctums*.

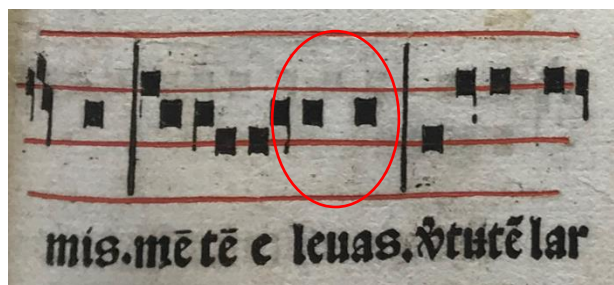


Fig. 87. Detalle del sexto tetragrama de la columna de la izquierda del folio CLXVI recto del *Missale Barcinonense*, impreso Diego de Gumiel en Barcelona el 28 de marzo de 1498. Fotografía realizada en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat con autorización de la archivera.

En cuanto al segundo punto, a parte de una superposición casi constante de la clave de FA y DO al inicio de los tetragramas, caso que se explicará más adelante, se puede ver la irregularidad entre claves si comparamos los *ductus*. En el caso de que los pasajes musicales hubieran sido impresos mediante impresión tipográfica, no habría posibilidad de modificación de grafía musical de las claves, salvo por levantamiento de tintas. En cambio, como podemos ver en la figura 88, las dos claves de DO situadas en la parte superior de la clave de FA tienen diferentes *ductus* entre sí. Si hacemos un análisis detallado del *ductus* de la clave de DO, llegamos a la conclusión que la cabeza de la clave del tetragrama inferior tiene una grafía más fina que la cabeza de la clave del tetragrama superior.

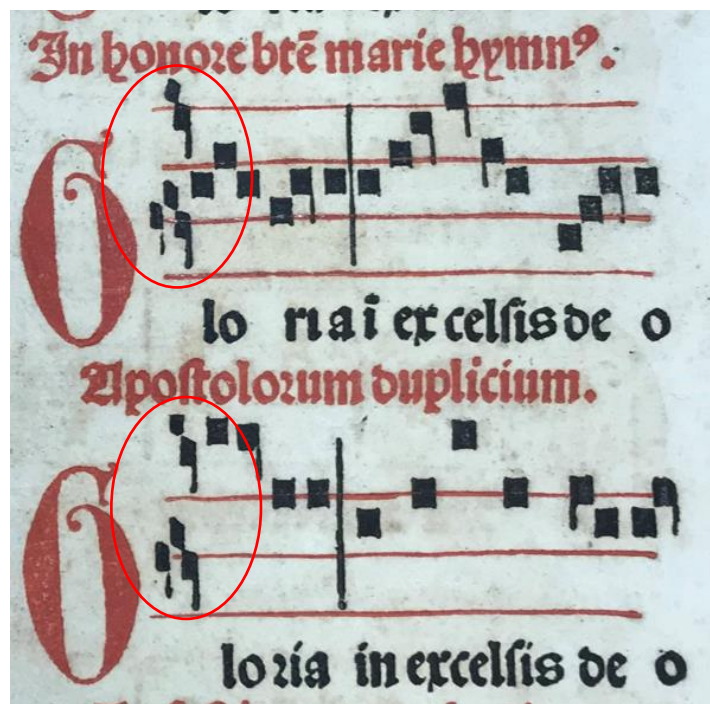


Fig. 88. Detalle del cuarto y quinto tetragrama de la columna de la derecha del folio CLXIII recto del *Missale Barcinonense*, impreso Diego de Gumiel en Barcelona el 28 de marzo de 1498. Fotografía realizada en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat con autorización de la archivera.

Entrando en “campos tipográfico obligatorio”, se pueden ver numerosos casos de superposición entre notas a lo largo del misal barcelonés, casi de manera consecutiva. En primer lugar, aparecen en los inicios de los tetragramas la clave de DO y de FA una encima de la otra, no respetando el espacio tipográfico de cada una de ellas. Cabría la posibilidad de que se tratase de un mismo tipo metálico en el que se incluyesen ambas

grafías (ver figura 88). Sin embargo, por las irregularidades de las grafías entre unas y otras esta teoría queda descartada. Por otra parte, a lo largo de los pasajes musicales del *Missale Barcinonense* de 1498 encontramos casos de superposición de notas en espacio tipográfico de la nota anterior o posterior a esta. Como se ha comentado en otros impresores, esta casuística se podría dar si el impresor hubiera utilizado la técnica de impresión “kerning”, pero, en este caso, y ante la irregularidad de las grafías, esta teoría también queda descartada. Un ejemplo de ello lo podemos ver en la figura 89, donde el primer *punctums* del *scandicus* que inicia el tetragrama entra en campo tipográfico de la clave de DO. También, un ejemplo de superposición de campo tipográfico aparece en las figuras 90 y 91, donde, además de ver la irregularidad entre sí del mismo grupo del *climacus* descendente compuesto por tres *semibrevis* a la misma altura, se puede observar cómo la primera o la última *semibrevis* se superponen en campo tipográfico de las *virgas* que las anteceden o le acompañan en la parte posterior del *climacus*.

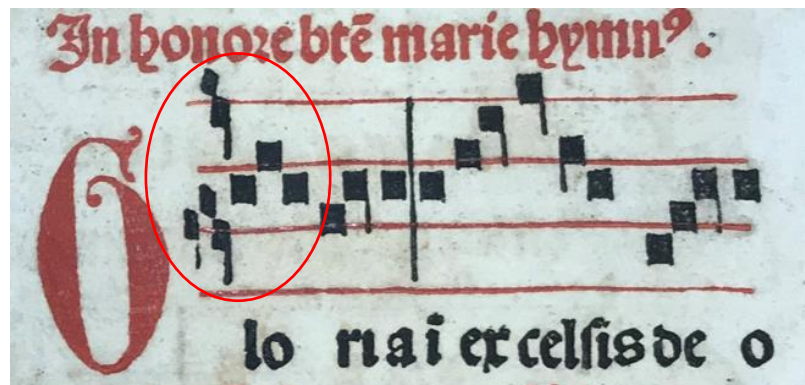


Fig. 89. Detalle del cuarto tetragrama de la columna de la derecha del folio CLXIII recto del *Missale Barcinonense*, impreso Diego de Gumiel en Barcelona el 28 de marzo de 1498, donde se señala la contraposición de las grafías. Fotografía realizada en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat con autorización de la archivera.

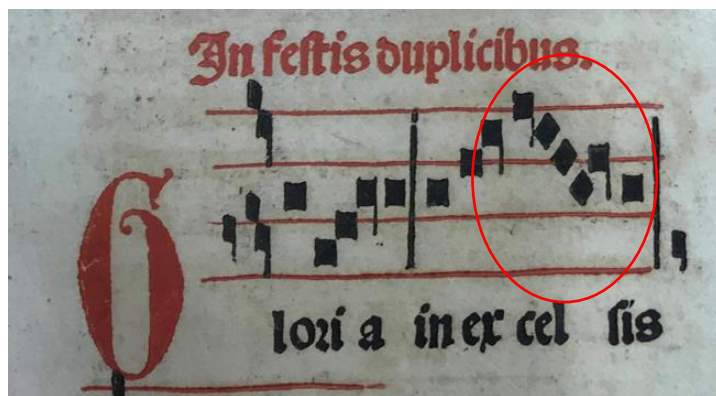














Fig. 90. Detalle del primer tetragrama de la columna de la derecha del folio CLXIII recto del *Missale Barcinonense*, impreso Diego de Gumiel en Barcelona el 28 de marzo de 1498, donde se señala la contraposición de las grafías. Fotografía realizada en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat con autorización de la archivera.



Fig. 91. Detalle del sexto tetragrama de la columna de la izquierda del folio CLXXIII vuelto del *Missale Barcinonense*, impreso Diego de Gumiel en Barcelona el 28 de marzo de 1498, donde se señala la irregularidad de las grafías. Fotografía realizada en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat con autorización de la archivera.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas, ya que, aun así, se puede observar una medida estándar y aproximada. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		13 mm de alto y 6 mm de ancho.
Clave de DO		12- 13 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		3 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Virga corta</i>		3 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Virga larga</i>		7-8 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Clivis corta ascendente</i>		7 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis corta descendente</i>		7 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		7- 8 mm de alto y 7-8 mm de ancho.
<i>Climacus de dos semibrevis</i>		7 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Climacus de tres semibrevis</i>		10 mm de alto y 9 mm de ancho.
<i>Scandicus</i>		7- 8 mm de alto y 7-8 mm de ancho.
<i>Custos únicos (usado independiente para notas agudas y graves)</i>		7 mm de alto y 2 mm de ancho.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales de Diego de Gumiel, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical. Desde el punto de vista de la impresión xilográfica de la notación musical, ante la limpieza de la técnica de Diego de Gumiel, es difícil determinar si la impresión de la notación musical xilográfica se ejecutó mediante un taco xilográfico único o individual. Aun así, todo parece indicar que fue mediante tacos xilográficos individuales, pues algunos pasajes se presentan con un movimiento descendente no compartido por el resto de los pasajes en el mismo folio.

En 1501, Gumiel deja su taller de Barcelona y se traslada a la ciudad de Valladolid, instaurándose allí hasta 1513. En esta etapa, el impresor no realiza ninguna impresión, que se tenga constancia, de ningún libro litúrgico, con o sin música impresa. Sin embargo, en 1513 traslada su taller a la ciudad de Valencia, donde introduce por primera vez la impresión de libros litúrgicos musicales de manera local. Un año después de instalarse, imprime el *Manuale Tirasonensis*, el primer libro litúrgico musical impreso en Valencia, pero con materiales diferentes a los utilizados por el impresor en 1498. La impresión de los sistemas en este *Manuale* se ha estampado de color rojo, al igual que el *Missale Barcinonense*, y en cinco pentagramas xilográficos a una columna por folio, intercalados entre el texto litúrgico, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Estos pasajes musicales están centrados en la parte litúrgica *Ordo ad sepeliendum defunctum*, entre los folios LXXI vuelto a LXVIII recto. La impresión de los pentagramas con técnica xilográfica queda también justificada ante las líneas irregulares, finales desajustados y excesivas curvas a lo largo del recorrido de las líneas, variando la altura entre líneas del mismo tetragrama, pues estas varían entre 5 y 6 milímetros entre una línea y otra y 8 y 9 milímetros entre pentagrama y pentagrama. Al igual que pasaba en la impresión musical del *Missale Barcinonense*, en el caso de que hubieran sido impresos de manera tipográfica, las medidas entre líneas y entre fragmentos serían regulares. La diferencia entre la impresión musical del misal de Barcelona y el Manual de la diócesis de Tarazona, es la manera de impresión de los sistemas, pues, aparte de que el misal está impreso en tetragramas y el manual en pentagramas, Diego de Gumiel imprime cada pentagrama mediante tacos xilográficos, generalmente, de una misma medida y por

fragmentos. Diego de Gumiel utiliza para la impresión de los sistemas de los pasajes musicales del manual, tres tipos de 35 milímetros para conformar un pentagrama a columna completa de 106 milímetros de ancho y 21 milímetros de altura, tal y como se muestra en la figura 92.



Fig. 92. Detalle del cuarto pentagrama de la columna del folio LXVIII recto del *Manuale Tirasonensis*, impreso en Valencia el 8 de febrero 1514, donde se señala la distribución de los tacos xilográficos. Fotografía realizada en la Biblioteca de la Catedral Primada de Toledo.

Sin embargo, para la impresión de algunos fragmentos con texto litúrgico intercalado entre los pasajes, Gumiel utiliza diferentes tacos xilográficos de pentagramas con diferentes anchuras de 25 milímetros y 45 milímetros de ancho y con una medida de altura constante de 21 milímetros de altura. La utilización de estos, permiten al impresor poder imprimir los sistemas, además de hacerlo de una manera cómoda, en cualquier tipo de textos litúrgicos y con cualquier tipo de letras capitales con diferentes medidas.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que se ha realizado de manera xilográfica en negro sobre cinco líneas. Al igual que sucede en el *Missale Barcinonense*, las grafías de la notación musical cuadrada romana no son regulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso y se pueden ver irregularidades en las grafías musicales que no son propias, sino infrecuentes, en una impresión tipográfica. En el caso de la notación musical del *Manuale Tirasonense*, aunque su impresión se realizase dieciséis años después de su primer libro litúrgico con música impresa, Diego Gumiel utiliza el mismo diseño y con casi las medidas aproximadas de las grafías xilográficas expuesta en la tabla anterior. También, como se puede ver en la figura 93, aparecen las

mismas irregularidades de la posición de la misma nota, en casos consecutivos (segundo pentagrama del folio LXVI vuelto. Señalado con el segundo óvalo de la izquierda), irregularidades en la grafía de las claves (primer y tercer pentagrama del folio LXVI vuelto, y, señalado con en el primer y tercer óvalo de la izquierda), superposiciones entre notas entrando en “campos tipográfico obligatorio” (óvalo del folio LXVII recto).

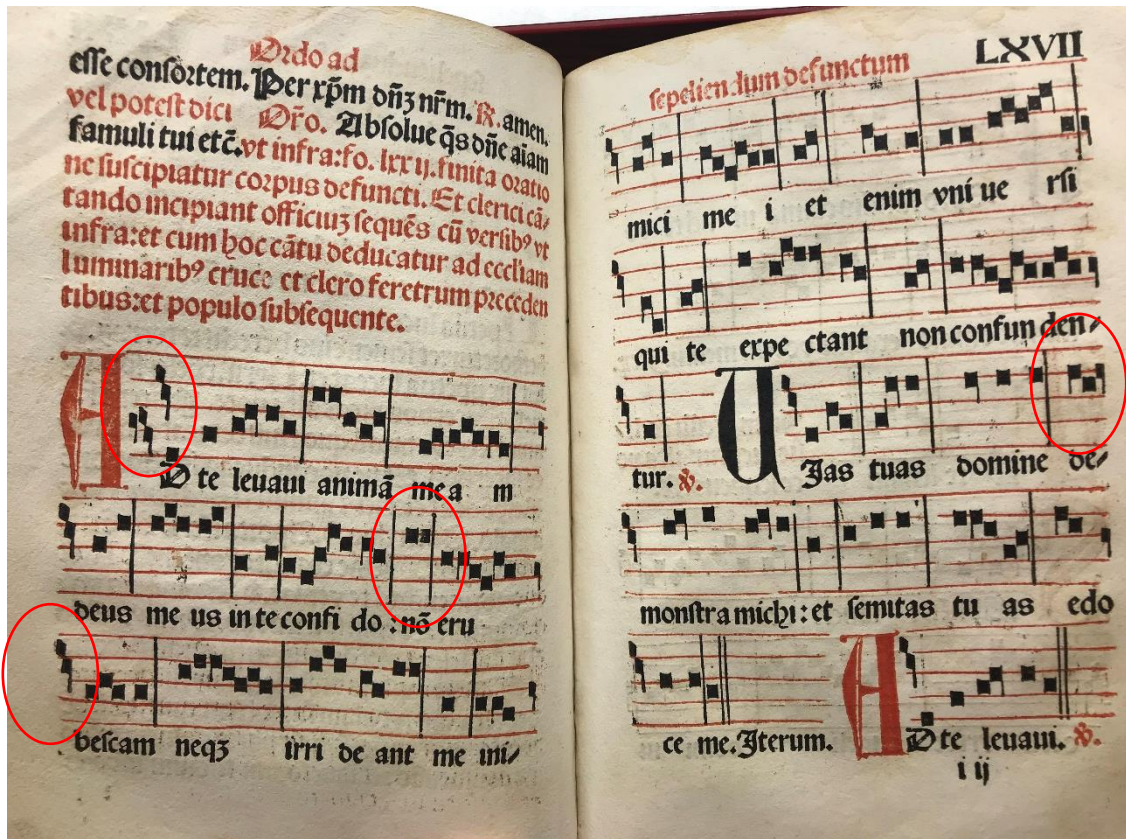


Fig. 93. Detalle del pasaje musical localizado en el folio LXVI vuelto y LXVII recto del *Manuale Tirasonensis*, impreso en Valencia el 8 de febrero 1514, donde se puede observar la similitud en el estilo en cuanto a la notación musical del *Missale Barcinonense* de 1498. Fotografía realizada en la Biblioteca de la Catedral Primada de Toledo, donde se pueden ver las irregularidades en las grafías.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales realizados por Diego de Gumiel en el *Manuale Tirasonensis*, y como sucede en el misal de la diócesis de Barcelona, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió

mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical xilográfica. Desde el punto de vista de la impresión xilográfica de la notación musical, también es difícil determinar si la impresión de la notación musical xilográfica fue mediante un taco xilográfico único o individual. Aun así, todo parece indicar que, mediante tacos xilográficos individuales, pues algunos pasajes se presentan con un movimiento descendente no compartido por el resto de los pasajes en el mismo folio.

En líneas generales, Diego de Gumiel no presenta una gran evolución técnica en los dieciséis años de diferencia que separan las ediciones musicales realizadas por él, salvo el paso de impresión de los tetragramas de forma xilográfica, empleada en el *Missale Barcinonense*, a pentagramas xilográficos por trozos, empleada en el *Manuale Tirasonensis*, manteniendo el mismo diseño y medidas de sus grafías musicales, a pesar de que ambas ediciones se hayan impreso en formatos diferentes. A pesar de estas diferencias, el impresor mantiene una misma técnica de impresión musical, la cual servirá de referencia en la ciudad de Valencia para su sucesor: Jorge Costilla.

4.9. PEDRO HAGENBACH (Alemania, en el siglo XV sin datación - ¿Toledo?, 1502).

La imprenta en Toledo comienza de forma atípica, sin llegar a esperarse la importancia política, eclesiástica, cultural y social que adquiere la Ciudad de las Tres Culturas, en palabras de Jaime Moll⁵⁶⁹. El impresor alemán Pedro Hagenbach logra un gran desarrollo de las posibilidades del nuevo invento y contribuye al auge de la ciudad, incorporándola a la producción y el comercio del libro manufacturado en serie a nivel nacional.

No existen testimonios documentales que confirmen la procedencia del impresor, pero recientes estudios indican que debió de ser nativo de una pequeña ciudad del estado de Renania-Palatinado. La doctora García Cervigón, quien dedicó su tesis doctoral a analizar el panorama editorial en la Ciudad imperial desde 1498 hasta mediados de la centuria siguiente, señala que quizá, por la proximidad de su lugar de residencia a Basilea, Hagenbach pudo tomar contacto con el arte de la impresión en las numerosas imprentas

⁵⁶⁹ Moll, J. (1999) La imprenta en Toledo. En: *Enciclopedia de Castilla- La Mancha*, Tomo VIII. Madrid: Edicsa 92, 104-120.

que surgieron en la localidad anteriormente citada, a partir de la segunda mitad del siglo XV y, unos años después y tal y como hicieron un gran número de impresores alemanes, se trasladó a la Península Ibérica a finales de los años setenta o en los inicios de la década siguiente⁵⁷⁰.

No se conoce la fecha exacta de la llegada de Pedro Hagenbach a la Península, ni concretamente a Valencia, ni tampoco se tiene constancia de si llegó solo o en compañía de Leonardo Hutz, impresor alemán con el que firma las dos únicas ediciones valencianas en las que aparecen conjuntamente como responsables de la impresión. Cabe destacar que, solo o en compañía de Hutz, Hagenbach no imprimió ninguna edición de ningún libro litúrgico, salvo el *Hores de la Semana sancta segons lo us de archibisbat de Valencia*, el cual no tiene impresión musical. Es cierto que, tal como dice la doctora García Cervigón, el corpus de obras impresas por Pedro Hagenbach en Valencia no está completamente definido⁵⁷¹, al existir ediciones que, por falta de la conservación del colofón o por no declararse literalmente el impresor responsable, han sido asignadas a más de un taller de impresión en los distintos repertorios especializados y en las bases de datos de incunables. Pero, gracias a su revisión y a la luz de este estudio, se puede corroborar que Pedro Hagenbach no realizó impresión de música litúrgica en Valencia.

En relación a la impresión musical en general del impresor, una de las dos únicas ediciones valencianas en el que figura el nombre de Pedro Hagenbach y de Hutz, es la importante obra para la historia de la música *Ars Musicorum* de Guillermo de Podio, considerado el primer tratado de teoría musical editado en España y donde se aborda la polifonía, el sistema hexacordal guidoniano, el uso de las líneas horizontales para la representación de la altura de los sonidos y, por último, las figuras utilizadas en el canto gregoriano. Esta edición, financiada por el comerciante valenciano Jaime de Villa, está íntegramente en latín y se emplean en ella tanto pentagramas y tetragramas xilográficos como, también, figuras musicales xilográficas y manuscritas del canto llano y del canto de órgano, también conocida como notación mensural. Se conservan diez ejemplares de

⁵⁷⁰ García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550)* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense, 7- 155.

⁵⁷¹ Serrano Morales, J. E. (1898-1899) *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico hasta el año 1868, con noticias bibliográficas de los principales impresores*. Valencia: Imp, de F. Domenech, 6-7. Este aspecto también lo señala Inmaculada García-Cervigón del Rey en su nota a pie de página número 210, localizada en la página 145.

este tratado en las siguientes instituciones: la Biblioteca de Cataluña (Barcelona), la Biblioteca del Conservatorio de Bolonia (Italia), la Biblioteca de la Universidad de Cambridge (Reino Unido), la Biblioteca Nacional de Lisboa (Portugal) la Biblioteca Nacional de España (Madrid), la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Madrid), la Biblioteca de la Fundación March de Palma de Mallorca, la Casa del Libro en San Juan (Puerto Rico), la Biblioteca Colombina de Sevilla y en la Biblioteca de Stuttgart (Alemania).

El empleo de materiales completamente diferentes en esta edición firmada por Hagenbach y Hutz, no ha permitido a García Cervigón establecer una línea de continuidad de los elementos impresorios utilizados en la sociedad de los dos alemanes, pues, además, los tipos móviles del *Ars Musicorum* fueron utilizados por el también alemán Lope de la Roca⁵⁷². En cuanto a la impresión de libros litúrgicos en el periodo estudiado, este último imprimió el *Officium Beate Marie Virginis*, editado en Valencia en el año 1486 y un *Himni*, impreso en Murcia aproximadamente en 1487. Ninguna de las dos ediciones contiene música impresa, por lo que es una labor realmente compleja establecer una relación de los materiales de impresión musicales entre esas ediciones. Por otra parte, tampoco sabemos el momento exacto ni aproximado de la desaparición de la compañía de Hagenbach y Hutz, y si se produjo después de la impresión del tratado musical anteriormente mencionado en abril de 1495.

La llegada de Pedro Hagenbach a Toledo tuvo lugar gracias al requerimiento que hizo Francisco Jiménez de Cisneros en los últimos años del siglo XV, coincidiendo con su nuevo cargo en la sede Primada.

Por decisión de la reina Isabel I, pues era su confesor, fue elegido fray Francisco Jiménez de Cisneros como arzobispo de Toledo el 20 de febrero de 1495, pero a efectos prácticos, no fue hasta el 22 de septiembre de 1497 cuando se organizó la primera visita del mismo como alto responsable de la sede toledana. A su llegada realizó un reconocimiento a las instalaciones de la catedral primada, en el que se le mostraron las dependencias de la Librería y donde se encontraban los valiosos códices “mozarabiscos”, utilizados para la celebración del rito litúrgico mozárabe. El rito mozárabe, o también conocido como liturgia hispánica, se afianzó en torno al siglo VI en la Península Ibérica,

⁵⁷² García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550)... Op. cit.* 145.

y concretamente en el Reino visigodo de Toledo. Este tipo de liturgia fue practicada en los territorios hispánicos hasta el siglo XI, tanto en áreas de dominio musulmán como cristiano. García Cervigón relata que, según su secretario Juan de Vallejo, “el Cardenal quedó tan maravillado con estos códices que tomó allí mismo la decisión de dar a conocer los primitivos textos del rito mozárabe por medio de la imprenta”. Un rasgo característico de la personalidad de Francisco Jiménez de Cisneros es su preocupación por los libros⁵⁷³, pues los considera un instrumento de primer orden para conseguir sus fines. Los concibió como la principal herramienta para asentar sus negocios y crear un proyecto ambicioso cultural y de gran impacto. Este interés empujó al Cardenal Cisneros a convertirse en un importante mecenas del nuevo invento, pues estaba interesado tanto en los ricos manuscritos realizados por los copistas más especializados como en los nuevos libros realizados mediante el arte tipográfico. En palabras de Aguadé Nieto:

“Las novedades que aporta Cisneros son dos. En primer lugar, una conciencia clarísima de lo que significa la imprenta, y de las posibilidades que abre con vistas a las puestas en práctica de sus proyectos culturales, conciencia que ha desarrollado en contacto con las personas mejor dispuesta en este mismo sentido dentro de la sociedad castellana de la segunda mitad del XV y primera del XVI, los humanistas. En segundo, una preocupación característica por utilizar la imprenta para ir más allá de los círculos eruditos, buscando la elevación moral de los individuos y la utilidad de la Res publica”⁵⁷⁴.

⁵⁷³ Aguadé Nieto, S. (2002) De la manuscrita a la imprenta: formación de la biblioteca del Colegio de San Ildefonso. *Civitas Librorum. La ciudad de los libros. Alcalá de Henares, 1502-2002*. Ed. por Cañete Ochoa, J. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 55-80. En una conferencia titulada *La cultura libraria de Cisneros*, la catedrática Elisa Ruiz García, pronunciada el 4 de mayo de 2017 en la Universidad Complutense de Madrid y concretamente en la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, hablaba dentro del ciclo “El cardenal Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517)”, junto con grandes especialistas como José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, Juan Carlos Asensio, Antonio Bonet, Javier Rivera Blanco, María Dolores Cabañas González, Ricardo García Cárcel y Santiago Aguadé Nieto, sobre la cultura libraria de Cisneros. Desde el 8 de noviembre de 2017 al 18 de febrero de 2018, tuvo lugar la exposición *Cisneros 1517-2017, Arquetipo de Virtudes, Espejo de Prelados*, en la Catedral Primada de Toledo. Con motivo de la exposición, se publicaron los siguientes estudios relevantes como: González Ruiz, R. (2017) Cuando Cisneros era un simple clérigo: Los primeros libros litúrgicos toledanos impresos (1472-1483). *Cisneros: arquetipo de virtudes, espejo de preladados*. Ed. por. Sánchez Gamero, J. P. Toledo: Cabildo Primado- Catedral de Toledo, Primatialis Ecclesiae Toletanae Memoria, 41.; Yeves Andrés, J. A. (2017) El libro español en la época de Cisneros. *Cisneros: arquetipo de virtudes, espejo de preladados*. Ed. por. Sánchez Gamero, J. P. Toledo: Cabildo Primado- Catedral de Toledo, Primatialis Ecclesiae Toletanae Memoria, 41.

⁵⁷⁴ *Ibidem*.

El Cardenal Cisneros mostró un gran interés en recuperar la liturgia mozárabe y, centró sus esfuerzos en renovar los libros impresos con los que se oficiaba el rito mozárabe y el rito romano.

La ciudad no contaba por aquel entonces con talleres de imprenta que ofrecieran un resultado de calidad y acorde a las necesidades que tenía la diócesis toledana por la trascendencia de sus textos. Por ello, para que los libros litúrgicos estuviesen realizados con una calidad óptima, se decidió, antes de la llegada del Cardenal Cisneros a la Catedral Primada, encargar la impresión de los mismos en letras de molde, fuera de las fronteras españolas. Sin embargo, esta decisión no evitó que muchos de los libros emblemáticos de la sede toledana estuvieran plagados de erratas, como por ejemplo el *Missale Toletanum*, impreso por Johannes Herbort de Seligenstadt entre 1483-1488.

En 1473, don Alfonso Carrillo de Acuña, arzobispo de Toledo, convocó el concilio provincial de Aranda de Duero, un año después de la entrada en vigor de las constituciones sinodales del obispo de Segovia, para elaborar unas normas legales comunes para la comunidad eclesiástica, concretamente sobre la reforma de costumbres, el culto divino y la salvación de las almas⁵⁷⁵. El arzobispo Carrillo, junto con los expertos que le asesoraban, consideró que, como manera efectiva para conseguir el asentamiento de las nuevas normas deliberadas en el concilio, debían de mandar imprimir un misal y un breviario toledanos: el *Missale Mixtum secundum ordinem et regulam sancte Ecclesie Toletane Hispaniarum Metropolitane* (sign. 80-1)⁵⁷⁶ y *Breviarium secundum morem ecclesie Toletane* (sign.74-35), ambos impresos en Venecia y por encargo del Cardenal Cisneros⁵⁷⁷. El *Missale Toletanum*⁵⁷⁸, impreso cerca de 1483⁵⁷⁹ por el alemán Johannes Herbort de Seligenstadt, a costa del empresario francés Antonio Penant, es un libro de uso común en formato folio, en papel, con 252 hojas aproximadamente, impreso a dos columnas de treinta y ocho líneas, en tinta negra y roja y con foliación moderna a lápiz,

⁵⁷⁵ Sánchez Herrero, J. (1976) *Concilios Provinciales y Sínodos Toledanos de los siglos XIV y XV. La religiosidad cristiana del clero y pueblo*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, 283-300.

⁵⁷⁶ Signatura de la Biblioteca Capitular de Toledo, al igual que la signatura del *Breviarium secundum morem ecclesie Toletane*: sign. 74-35.

⁵⁷⁷ Fernández Collado, A., Rodríguez González, A., Castañeda Tordera, I. (2012) *Los incunables de la Biblioteca Capitular de Toledo*. Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso, 19-22.

⁵⁷⁸ Para más información, consultar el *catálogo de libro litúrgicos musicales de diócesis españolas impresos en imprentas extranjeras*, localizado en el apartado de herramientas de consulta de esta tesis doctoral. Véase también López Carral, A. (2021) Libros litúrgicos incunables con música “transparente”: el caso del *Missale Toletanum* impreso por Johannes Herbort en Venecia entre 1483 y 1488... *Op. cit.* 163-175.

⁵⁷⁹ Martín Abad, J. (2007) *Los libros impresos antiguos...* *Op. cit.* 73.

combinada paralelamente con la foliación original manuscrita en números romanos. Se conservan dos ejemplares de esta edición, uno en la Biblioteca Capitular de la Catedral de Toledo con signatura *BCT, 80-1* y el otro ejemplar se conserva en la parroquia de las Santas Justa y Rufina, en Toledo⁵⁸⁰. El ejemplar de la Biblioteca Capitular está incompleto, con algunas hojas restauradas y con una encuadernación en piel con broches metálicos. Tanto el misal como el breviario han sido preparados por el mismo liturgista, el presbítero Juan de Biedma, el cual los hace iniciar con unas epístolas dirigidas al cardenal Mendoza, ya arzobispo de Toledo, en la hoja uno vuelto y donde hace mención a Johannes Herbort de Seligenstadt y a Antonio Penant.

El uso de textos bíblicos y literarios cantados en la celebración de la liturgia cristiana ha sido un recurso constante utilizado desde los inicios. La música, además de servir como realce y solemnidad a los oficios litúrgicos, aunque no sea esa su principal finalidad, se convirtió en uno de los principales vehículos de transmisión del mensaje litúrgico durante la celebración. A pesar de la gran cautela que tuvo Juan de Biedma a la hora de formular el nuevo misal toledano y de que sus responsables eligiesen realizar el encargo a una de las imprentas internacionales más acreditadas de Venecia, pues consideraron que las imprentas locales eran deficitarias en cuanto a recursos técnicos, la parte musical no fue incorporada en el misal, dejando numerosos espacios en blanco en su lugar y ninguna anotación manuscrita⁵⁸¹.

El Cardenal Cisneros, ante las numerosas erratas, encomendó la labor de revisión y afianzamiento del texto de los ritos romanos y del rito mozárabe para conseguir ediciones *sine macula* de los libros litúrgicos, y decidió que un taller impresor debía de establecerse en la Ciudad Imperial. Ante la incapacidad técnica de las prensas locales para realizar impresiones complejas, como lo son los libros litúrgicos, el Cardenal Cisneros, a través del mercader Melchor Gorrício⁵⁸², encomendó la importante labor a uno de los mejores impresores de la Península, afincado por esa época en Valencia, el maestro

⁵⁸⁰ Odriozola Pietas, A. (1996) *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI...* *Op. cit.* 133.

⁵⁸¹ López Carral, A. (2021) Libros litúrgicos incunables con música “transparente”: el caso del *Missale Toletanum* impreso por Johannes Herbort en Venecia entre 1483 y 1488... *Op. cit.* 163-175.

⁵⁸² Ruiz García, E., Carvajal González, H. (2011) *La Casa de Protesilao. Reconstrucción arqueológica del fondo cisneriano de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla” (1496-1509): manuscrito 20056/47 de la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Universidad Complutense Complutense de Madrid, Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”. En esta referencia se expone la figura de Melchor Gorrício y su papel de editor y librero en Toledo.

impresor Pedro Hagenbach. La confianza del Cardenal Cisneros en Hagenbach significó un profundo cambio en el mundo librario y editorial de la ciudad, que se mantendrá aunque con ciertas limitaciones durante el siglo XVI, la cual había permanecido, en palabras de Inmaculada García-Cervigón “férreamente anquilosada, volcada casi en exclusiva en la producción de buletas, con unas prensas con poca capacidad técnica y regentadas por unos maestros impresores ajenos por completo a las nuevas corrientes editoriales que buscaban confeccionar un producto más atractivo y atrayente para el público lector”⁵⁸³.

A pesar de que no se sabe la fecha con precisión, en 1498, Pedro Hagenbach se instala definitivamente en su nuevo destino, encargándose plenamente de la actividad impresora de la ciudad. A parte de ocuparse de los encargos editoriales referentes al cardenal Cisneros y del Cabildo Catedralicio, también realizó otras tareas de estampación, tanto relativas a la Corona, como textos legislativos, así como libros de diversos géneros (traducciones de clásicos, obras literarias en romance, tratados médicos, poemarios...). Según el completo estudio de García Cervigón, anteriormente mencionado, en los cuatro años que estuvo al frente de su taller, imprimió más de una treintena de ediciones de las que tenemos noticia, además de las buletas de Cruzada.

En cuanto a la impresión de libros litúrgicos, desde su llegada a Toledo, Pedro Hagenbach se hizo cargo de tres proyectos editoriales de libros litúrgicos, tal y como se representa en la siguiente tabla:

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música</u>
21 II 1494	<i>Hores de la Semana Sancta segons de us de archibisbat de Valencia</i>	4°	Valencia	No
1 VI 1499	<i>Missale Toletanum</i> (por Melchor Gorriicio)	2°	Toledo	Sí
9 I 1500	<i>Missale mixtum secundum regulam Beati Isidori, dictum Mozarabes</i>	2°	Toledo	Sí

⁵⁸³ *Ibid*, 7-124.

25 X 1502	<i>Breviarum secundum regulam beati Hysidori dictam mozarabes</i>	2°	Toledo	No
28 III 1503	<i>Manuale Toletanum</i>	4°	Toledo	Sí
14 IX 1508	<i>Breviarium Inmaculatae Conceptionis</i>	8°	Toledo	No

Tabla 18. Producción de libros incunables y post-incunables impresos por Pedro Hagenbach en España para diócesis españolas. Tabla de elaboración propia.

El *Missale Toletanum* de 1499 es el primero de los tres libros litúrgicos que imprime Hagenbach en Toledo con notación musical. Se imprimieron ejemplares en vitela y en papel, de ocho hojas más 312 folios y cuatro hojas, a dos columnas de treinta y tres líneas (excepto las ocho primeras hojas), utilizando tipográficamente una letra gótica libraria con cuatro tamaños, y en tinta roja y negra⁵⁸⁴. En el misal, el impresor demuestra un completo dominio de la técnica de impresión musical xilográfica y tipográfica, haciendo visible los pasajes musicales que se habían quedado en blanco en su misal predecesor, a doble tinta: las notas musicales y claves en negro y pentagramas en rojo. Se conservan diez ejemplares: ocho ejemplares (dos en vitela y seis en papel) en el Biblioteca Capítular de Toledo, un ejemplar incompleto (en vitela) en la Biblioteca Nacional de Madrid y un ejemplar incompleto (en vitela) en el Archivo Capítular de Cuenca⁵⁸⁵. Como misal “plenario”, reúne todas las indicaciones suficientes y elementos necesarios para que la celebración se pudiese llevar a cabo, con el orden adecuado para poder realizar el rito litúrgico con facilidad⁵⁸⁶. En el mismo, se incorporan íntegramente impresos los pasajes musicales, que en su predecesor aparecían en blanco, de manera tipográfica, en las siguientes partes: *Ramis Palmarium* (13^r - 16^v), *In Parasceue* (m2^r - m6^r), *Benedictio cerei paschalis* (n1^r - n8^v) y final del *Benedictio cerei paschalis* e inicio de *Sancto Pasche* (o3^v - p3^v). A parte de estos pasajes musicales, el *Missale Toletanum*

⁵⁸⁴ El texto del *Missale Toletanum*, impreso en 1499, fue impreso en rojo y negro, incluyendo los títulos, las rúbricas, portada, colofón, pentagramas y las letras capitales mayores en rojo. Los cuatro tamaños de letterías utilizados en el *Missale* son, en terminología de García Cervigón del Rey, G. 104 (102-6) G. 80 (722-81) G, 150 G y 220 G.

⁵⁸⁵ Odriozola Pietas, A. (1996) *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI ... Op. cit.* 135.

⁵⁸⁶ Folsom, C. (1999) I libri liturgici romani. En: *Scientia litúrgica T.I, Introduzione alla Liturgia*. Ed. por Chupungco, A.J. Casale Monferrato: Pontificio instituto liturgico Sant’ Anselmo, 285.

también incorpora otros pasajes musicales como *In Missa de Luce* en el folio b1^r, *In die Sancto Pentecostés* entre los folios u5^r – u6^r y *Benedictio Camdelarium Purificatio de Maria* entre los folios C6^r – C7^r, entre otros.

Dentro del gran proyecto del Cardenal Cisneros de dar a conocer los primitivos textos del rito mozárabe por medio de la imprenta, Pedro Hagenbach imprime el segundo libro litúrgico en 1500, y bajo la edición de Melchor Gorrício: *Missale mixtum secundum regulam Beati Isidori, dictum Mozarabes*⁵⁸⁷. Se imprimieron ejemplares en vitela y en papel, de ocho hojas más 469 folios y tres hojas, a dos columnas de treinta y dos líneas, utilizando tipográficamente una letra gótica libraria con cuatro tamaños, y en tinta roja y negra. En el misal, de nuevo, el impresor demuestra su dominio de la técnica de impresión musical, a doble tinta, mediante la impresión xilográfica de los pentagramas y, al contrario que en el *Missale Toletanum* de 1499, la notación musical es incorporada de manera manuscrita. Se conservan numerosos ejemplares de esta edición, todos ellos referenciados en el repertorio de este trabajo. Es un misal mozárabe, y como tal, reúne todas las indicaciones suficientes y elementos necesarios para que la celebración litúrgica hispánica se pudiese llevar a cabo, con el orden adecuado. En el mismo, se incorporan los pasajes musicales, en las siguientes partes: *Omnium offerentium* (E4^v – F5^r), *Omnium offerentium* (F6^v – F8^v), *Omnium offerentium* (G1^v) , y, *Februarii festamensis* (P5^r – P6^v).

El último libro litúrgico, y coincidiendo con ser su último trabajo con día y mes en el colofón, y donde figura su nombre, es el *Breviarium secundum regulam beati Hysidori*, terminado de imprimir el 25 de octubre de 1502⁵⁸⁸. Este no incorpora notación musical, ni manuscrita ni impresa.

⁵⁸⁷ El texto del *Missale mixtum secundum regulam Beati Isidori dictum Mozarabes*, impreso en 1500, fue impreso en rojo y negro, incluyendo los títulos, las rúbricas, portada, colofón, pentagramas y las letras capitales mayores en rojo. Los cuatro tamaños de letrerías utilizados en el *Missale* son, en terminología de García Cervigón del Rey, G. 104 (102-6) G. 80 (722-81) G, 150 G y 220 G, la misma que la utilizada en el *Missale Toletanum*. Para más información sobre esta edición, consultar el repertorio de libros litúrgicos musicales de diócesis españolas impresos en imprentas nacionales, entrada número 18. Este repertorio está incorporado en las herramientas de consultadas, localizadas en la última sección de la tesis doctoral.

⁵⁸⁸ García Cervigón dice textualmente, en su tesis doctoral, concretamente en la página 154, la siguiente afirmación: “Hagenbach debió de fallecer al poco tiempo de concluir el Breviario mozárabe según se deduce en una escritura otorgada en Valencia el 26 de enero de 1503 ante el notario Juan Casanova por la cual, Jacobo de Vila concede poder al honorable Stegano Escarella, mercader genovés, para reclamar y recibir de Melchor Gorrício, albacea del último testamento de Pedro Aguenbach (sic) alemán, los diez ducados que este le había legado” .

La actividad impresora en la ciudad de Toledo no se quedó parada tras la muerte de Pedro Hagenbach. Hasta los inicios de la segunda década del nuevo siglo, el taller sigue activo, utilizando los mismos materiales, pero omitiendo el nombre del encargado de la impresión. Se desconoce cualquier dato sobre la vida del nuevo regente del taller, desde el nombre hasta la relación que tuvo con Pedro Hagenbach. El primer, y único, libro litúrgico con música impresa que podemos asignar al sucesor de Hagenbach dentro del periodo estudiado, es el *Manuale seu baptisterium secundum vusu, alme ecclesie Toletane cum quibusdam missis votiuus nuper aditis*⁵⁸⁹, impreso en el año 1503. Esta edición, como el resto de libros litúrgicos de la sede toledana, tuvo que ser nuevamente editada por Melchor Gorricio. En comparación con las ediciones de Pedro Hagenbach, se trata de una impresión más sencilla, pero el resultado no es de tanta calidad. Se imprimieron ejemplares en vitela y en papel, de 102 folios, a una columna de veintiuna líneas, utilizando tipográficamente una letra gótica libraria con tres tamaños, y en tinta roja y negra. Se conservan dos ejemplares: uno en la Biblioteca de Harry Ransom Center, de la Universidad de Texas, y el segundo, en la Biblioteca de la Real Colegiata de San Isidoro de León. En el mismo, se incorporan íntegramente impresos los pasajes musicales, impresos con los mismos materiales de Pedro Hagenbach, en las siguientes partes: *Missa de trinitate* (c6^v – c8^v), *Missa de trinitate* (d3^v – d4^v), *Missa de trinitate* (d5^v – e2^r), *Missa pro sponso et sponsa* (e3^r), *Missa de requiem* (h5^r – h5^v), *Ad sepeliendum mortuos* (h7^r – h7^v) y *Ad sepeliendum mortuos* (i1 – i1^v).

En 1509, y desconociéndose los motivos de este hecho, al impresor sevillano Juan Varela de Salamanca le conceden el privilegio de estampación de la *Indulgencia de la Cruzada*, hecho que significó la decadencia del taller del sucesor de Hagenbach. A pesar de los intentos de modernización de los materiales de impresión, la decadencia de la imprenta derivó en el cierre de las prensas, quedándose Nicolás Gazini de Piemonte y Juan de Villaquirán algunas fundiciones y materiales xilográficos de Pedro Hagenbach⁵⁹⁰.

⁵⁸⁹ El texto del *Manuale Toletanum*, impreso en 1503, fue impreso en rojo y negro, incluyendo los títulos, las rúbricas, portada, colofón, pentagramas y las letras capitales mayores en rojo. Para más información sobre esta edición, consultar el repertorio de libros litúrgicos musicales de diócesis españolas impresos en imprentas nacionales, entrada número 28. Este repertorio está incorporado en las herramientas de consultadas, localizadas en la última sección de la tesis doctoral.

⁵⁹⁰ García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550)... Op. cit.* 154-155.

La técnica de impresión musical de Pedro Hagenbach

El Cardenal Cisneros, ante las numerosas erratas que tenía el *Missale Toletanum*, impreso cerca de 1483⁵⁹¹ en Venecia por el alemán Johannes Herbort de Seligenstadt y en el cual los impresores optaron por dejar el espacio destinado a la música en blanco, encomendó la labor de revisión y afianzamiento del texto del rito romano y del rito mozárabe para conseguir ediciones *sine macula* de los libros litúrgicos, y decidió que un taller impresor debía de establecerse en Toledo. Ante la incapacidad técnica de las prensas locales para realizar impresiones complejas, el Cardenal Cisneros encomendó a Pedro Hagenbach realizar la impresión de libros toledanos en la Ciudad Imperial. El impresor alemán Pedro Hagenbach no solamente logra un gran desarrollo en el arte de imprimir en la ciudad de Toledo, donde no solo introdujo esta compleja técnica a nivel local, sino que colocó a la Ciudad Imperial como referente a nivel nacional en la producción y el comercio del libro.

No era la primera vez que el impresor se enfrentaba a la impresión de un libro musical, pues se encargó de la impresión, junto con Leonhardt Hutz, del tratado *Ars Musicorum* de Guillermo de Podio en 1495⁵⁹², considerado el primer tratado de teoría musical editado en España y donde se aborda la polifonía, el sistema hexacordal guidoniano, el uso de las líneas horizontales para la representación de la altura de los sonidos y, por último, las figuras utilizadas en el canto gregoriano. En este tratado Pedro Hagenbach no demostró su destreza demostrada posteriormente en la ejecución de la técnica de impresión musical en el periodo incunable y post-incunable, ya que introdujo la música, tanto los sistemas como la notación musical, de manera manuscrita.

El primer libro con impresión musical y el primer libro litúrgico que realiza el impresor es el *Missale Toletanum* de 1499 impreso en Toledo, dado que en la primera etapa del impresor en Valencia no realizó la impresión de libros litúrgicos con notación musical impresa. Se desconoce si este hecho es debido a la falta de encargos por parte de las diócesis de este tipo de productos editoriales o por no contar con los materiales suficientes como para hacer frente a esta compleja técnica por la falta de financiación de la diócesis para adquirir este tipo de materiales de impresión. Los sistemas del *Missale*

⁵⁹¹ Martín Abad, J. (2007) *Los libros impresos antiguos... Op. cit.* 73.

⁵⁹² El tratado *Ars Musicorum* de Guillermo de Podio se imprimió en la ciudad de Valencia en 1495 en el taller de Pedro Hagenbach y Leonhardt Hutz y financiada por el comerciante valenciano Jaime de Villa.

Toletanum se han impreso de color rojo, en pentagramas tipográficos y a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. La impresión de los pentagramas con técnica tipográfica queda justificada ante las líneas regulares, finales ajustados e inexistencia de variación de la altura entre líneas del mismo pentagrama, pues respetando siempre la misma distancia entre línea y línea de 7 milímetros. Para la impresión de los pentagramas tipográficos a dos columnas, Pedro Hagenbach contaba con líneas individuales de diferentes anchuras para poder adaptarse de una manera cómoda a cualquier tipo de texto litúrgico. Hagenbach es el impresor que introduce este tipo de técnica de impresión de los sistemas en España, la cual, mediante la utilización de líneas individuales de diferentes medidas y puestas consecutivamente, componían un sistema a una o dos columnas completas. En este caso, el impresor utiliza dos tipos de líneas individuales: de 15 milímetros (HAG 35:5 (1) / 1:15), y de 12 milímetros (HAG 35:5 (1) / 1:12), siendo la disposición de cada línea del pentagrama de tres piezas de 15 milímetros y otras tres de 12 milímetros al final del pentagrama, dando una anchura de pentagrama de 80-81 milímetros y una altura de 30 milímetros.



Fig. 94. Detalle del segundo pentagrama de la columna de la izquierda, localizado en el folio XCII vuelto del Missale Toletanum, impreso en Toledo el 1 de junio de 1499, donde se puede observar los tipos de líneas individuales utilizados por Pedro Hagenbach a la hora de imprimir los sistemas.

Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cinco líneas. Al igual que sucede en los casos xilográficos de otros impresores, sobre todo en las claves de FA, las grafías de la notación musical cuadrada romana son muy irregulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso. En comparación con otros impresores, a simple vista se puede caer en la teoría errónea de que las grafías de las notas musicales se han realizado mediante impresión tipográfica, sobre todo en las notas musicales más simples como los *punctums*, las *virgas* o los *custos*. Sin embargo, si comparamos el *ductus* de algunas grafías musicales de la notación, sobre todo las claves de FA, se pueden ver irregularidades que no son propias, sino infrecuentes, en una impresión tipográfica.

En primer lugar, en el *Missale Toletanum* se pueden encontrar numerosos casos de irregularidades encontradas en las claves musicales, las cuales tienen un *ductus* complejo que permite reconocer cualquier mínima variante. En este misal han quedado reflejadas irregularidades en las claves FA en todas sus posiciones, las cuales tienen un diseño puntiagudo y poco uniforme y regular. En la figura 95 se puede observar que las claves de FA tienen unos finales irregulares en la parte superior e inferior de la grafía, siendo la cuarta clave de FA, más pequeña que las dos claves de FA del pentagrama superior e inferior. Por otra parte, las cabezas de las claves de FA cambian ligeramente desde el punto de vista de la grafía o *ductus*, puesto que la parte superior de la clave del tercer pentagrama, el primero respecto a la figura, es más ancha que las inferiores. Además, también encontramos diferencias notables en la separación de las caudas de las claves y su inclinación si comparamos estas tres claves de FA en segunda posición. Si la notación musical hubiera sido impresa mediante la técnica tipográfica, al ser las mismas, hubieran sido impresas por el mismo tipo, y no hubiera podido haber existido la posibilidad de movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las grafías.

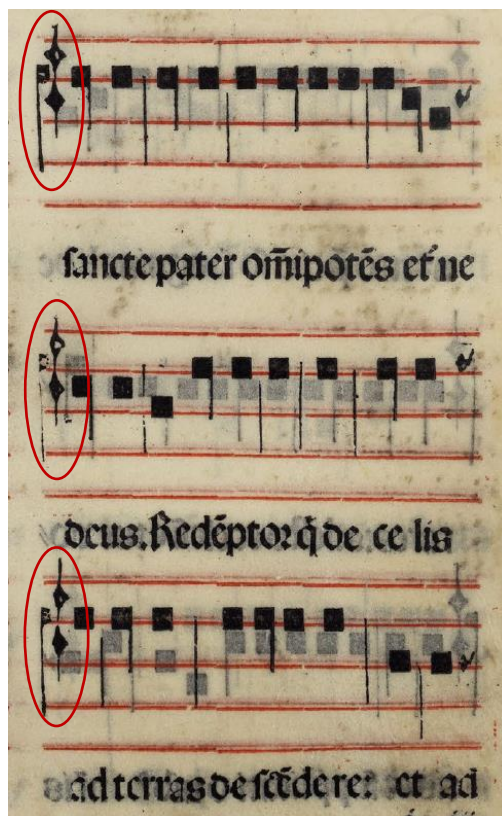


Fig. 95. Detalle de los tres últimos pentagramas de la columna de la derecha, localizado en el folio LXVII recto del Missale Mozárabe, impreso en Toledo por Pedro Hagenbach el 9 de enero de 1500, donde se puede observar la irregularidad de las claves de FA en el tercer, cuarto y quinto pentagrama de la columna. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

De una manera menos notable, pero concluyente, es el análisis de las irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos. Un ejemplo se puede observar en la figura 96 y localizado en el folio XCI recto, concretamente en el segundo pentagrama de la columna de la izquierda, donde podemos ver un grupo de ocho *punctums* con valor de LA, en la que aparece una *virga* intercalada cada dos y tres *punctums*. Si comparamos las *virgas*, a pesar de que parezcan tipográficas, son ligeramente irregulares, sobre todo si comparamos las cabezas de las *virgas* y la longitud de las caudas, la cabeza y posición de altura de los *punctums*. Si la notación musical hubiera sido impresa mediante la técnica tipográfica, al ser las mismas, hubieran sido impresas por el mismo tipo, y no hubiera podido haber existido la posibilidad de movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las grafías.

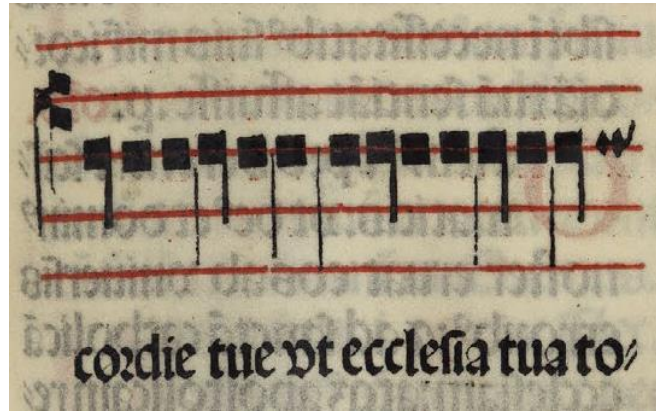


Fig. 96. Detalle del segundo pentagrama de la columna de la izquierda, localizado en el folio XCI recto del *Missale Toletanum*, impreso en Toledo por Pedro Hagenbach el 1 de junio de 1499, donde se puede observar la irregularidad de la posición de la misma nota en casos consecutivos. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

También, podemos observar algunos casos en los que las notas entran en “campos tipográfico obligatorio”, es decir, que aparecen superposiciones de notas. Estos casos son habituales en la utilización de la técnica de impresión “kerning”, donde el espacio que hay entre dos letras impresas es suprimido para evitar huecos entre las letras. Cada letra sigue “encerrada” en el tipo, es decir en una caja invisible, pero los tipógrafos les cortaban volados a los tipos de madera para reducir el espacio entre las letras y posicionarlas de forma más estética. En el caso de la técnica de impresión musical es más complejo de aplicar y, dada la técnica primitiva de Pedro Hagenbach ejecutada en este misal no hay indicios de su utilización, pues se trata de un tipo de impresión demasiado complejo para la destreza demostrada por el impresor en la impresión de la notación musical de este misal, generalmente impresa con una cierta separación. Un caso de superposición en “campos tipográfico obligatorio” se puede ver en la figura 97 y localizado en el recto del folio XCVIII, donde en la columna de la izquierda en el penúltimo pentagrama aparece una nota final *custos* encima de último *semibrevis* con valor de MI del *climacus* de cuatro *semibrevis*. También, aparece un caso similar en el último pentagrama de la columna de la derecha, donde también el último *semibrevis* con valor de MI del *climacus* de tres *semibrevis* entra en el campo tipográfico de la siguiente nota, una *virga* con valor de SOL.

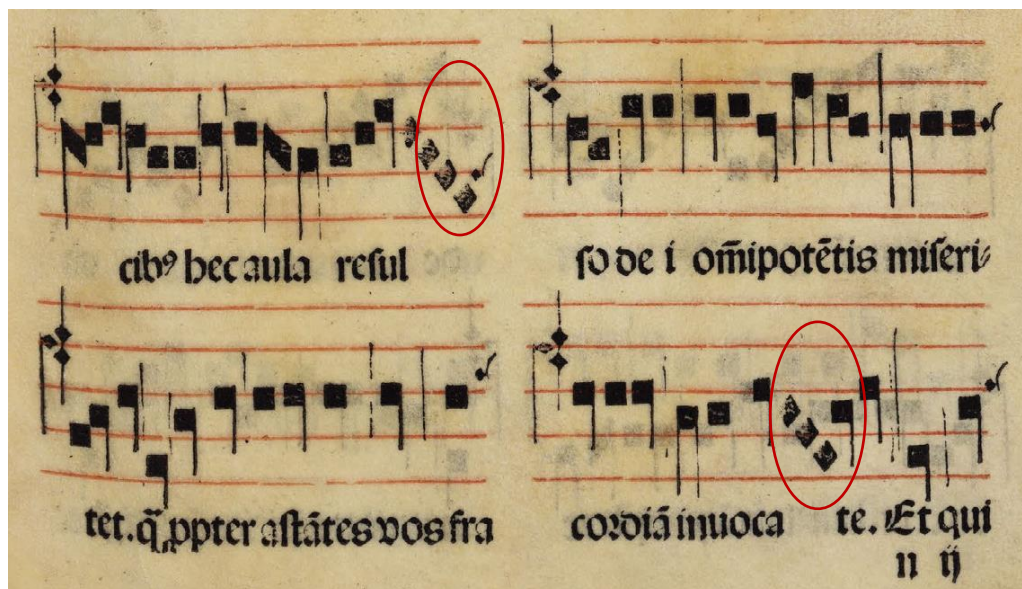

















Fig. 97. Detalle de los dos últimos pentagramas de ambas columnas, localizado en el folio XCVIII recto del Missale Toletanum, impreso en Toledo por Pedro Hagenbach el 1 de junio de 1499, donde se puede observar notas que entran en campos tipográficos obligatorios. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas, ya que, aun así, se puede observar una medida estándar y aproximada. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas, salvo las claves de FA, las cuales tienen unos característicos finales puntiagudos.

Clave de FA		26 mm de alto y 8 mm de ancho.
Clave de DO		9-10 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		5 mm de alto y 5 mm de ancho.

<i>Virga corta</i>		7-8 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Virga</i>		10-11 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis ascendente</i>		10-11 mm de alto y 10 mm de ancho.
<i>Clivis descendente</i>		10-11 mm de alto y 10 mm de ancho.
<i>Virga doble</i>		10-11 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		10 mm de alto y 15 mm de ancho.
<i>Clivis ligada corta</i>		20 mm de alto y 8-9 mm de ancho.
<i>Clivis ligada larga</i>		20 mm de alto y 10 mm de ancho.
<i>Climacus de dos semibrevis</i>		10 mm de alto y 8-9 mm de ancho.
<i>Climacus de tres semibrevis</i>		14-15 mm de alto y 12 mm de ancho.
<i>Scandicus</i>		10-11 mm de alto y 15 mm de ancho.
<i>Custos notas finales (en cualquier altura)</i>		7 mm de alto y 4 mm de ancho.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Missale Toletanum*, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical. No se ha podido determinar que el impresor realizara la impresión de la notación musical xilográfica mediante un taco único por cada folio o con un taco xilográfico único o individual por cada tetragrama, pues no se conservan rastros de los tipos xilográficos a lo largo de la música del manual dada la limpieza con la que el impresor ha realizado la impresión musical. En cuanto a la localización de los pasajes musicales, estos se encuentran en las siguientes partes litúrgicas: *in Missa de Luce*, en el folio XI recto, *Dominica in ramis palmarum*, en los folios LXVII recto a LXXI recto, *Quinta feria/ in cene domini*, en los folios LXXXIII vuelto a LXXXVIII recto, *Quinta feria/ in cene domini*, en el folio LXXXVI recto y vuelto, *Secundum ohannem / In paraceue*, en los folios XC recto al XCIII recto, *In paraceue*, en el folio XCV recto, *Benedicto cerei paschalis*, en los folios XCVII recto a CIII vuelto, *Sabbato sancto pasche*, en el folio CVII vuelto, *Sabbato sancto pasche.*, en los folios CVIII vuelto a CXVI vuelto, *Hymnus angelorum, Prefatio diebus sestiuus prefatio*, en los folios CXX vuelto a CXXXV recto, *Per omnia secula* (música manuscrita), sin foliar, *In die sancto penthecostes*, en los folios CLVII recto a CLVIII recto, y *Benedictio camdelarium purificatio de Maria*, en los folios CCVI recto a CCVIII recto.

En los años en los que el Cardenal Cisneros estuvo al frente de la diócesis de la Ciudad Imperial, este mostró un gran interés en recuperar la liturgia mozárabe y, centró sus esfuerzos en renovar los libros impresos con los que se oficiaba el rito mozárabe y el rito romano. Por ello, Pedro Hagenbach se encargó de la impresión del misal mozárabe: el *Missale Mozarabicum*, impreso el día 9 de enero de 1500 y editado por Melchor Gorrício, con una impresión musical diferente a la utilizada en el *Missale Toletanum*. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo y en pentagramas xilográficos a una y dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. La impresión de los pentagramas con técnica xilográfica queda justificada ante las líneas irregulares, finales desajustados y excesivos curvas a lo largo del recorrido de las líneas, variando la altura entre líneas del mismo tetragrama, pues estas varían unos 5-6 milímetros. En el caso de que hubieran sido impresos de manera

tipográfica, las medidas entre líneas y entre fragmentos serían regulares. También, por la impresión de los pentagramas de manera xilográfica, varía la distancia entre pentagrama y pentagrama, con predominancia de 19 milímetros entre los siete pentagramas que conforman una columna completa. En cuanto a la localización de los pasajes musicales, estos se encuentran en las siguientes partes litúrgicas: *Omnium offerentium*, en los folios CCXX vuelto a CCXXI recto, *Omnium offerentium* en los folios CCXXII recto y vuelto, *Omnium offerentium* en los folios CCXXIII vuelto a CCXXIX recto, *Omnium offerentium*, en los folios CCXXIII vuelto a CCXXIX recto, *Omnium offerentium*, en los folios CCXXVII vuelto a CCXXXII vuelto, *Omnium offerentium*, en el folio CCXXXIII vuelto, y en *Februarii festamensis*, en los folios CCCI recto a CCCII vuelto.

Como se ha comentado brevemente, cada pentagrama ha sido impreso en su totalidad mediante tacos individuales xilográficos, es decir por fragmentos de diferentes anchuras para poderse ajustar de una manera cómoda a cualquier tipo de texto litúrgico y en cualquier formato. Por ello, Pedro Hagenbach contaba con pentagramas de diferentes anchuras, concretamente catorce tacos xilográficos de pentagramas, aunque con una medida de altura constante de 27 milímetros de altura. Las diferentes medidas de pentagramas individuales que se han identificado, a pesar de que predominen los tacos xilográficos de 152 milímetros de ancho y 27 milímetros de alto, han sido las siguientes:

- 35 mm de ancho y 27 mm de alto.



Fig. 98. Detalle del segundo pentagrama localizado en el folio CCXXXV vuelto del *Missale Mozárabe*, impreso en Toledo por Pedro Hagenbach el 9 de enero de 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 40 mm de ancho y 27 mm de alto.



Fig. 99. Detalle del quinto pentagrama localizado en el folio CCXXVI recto del Missale Mozárabe, impreso en Toledo por Pedro Hagenbach el 9 de enero de 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 50 mm de ancho y 27 mm de alto.



Fig. 100. Detalle del segundo pentagrama localizado en el folio CCXXIII recto del Missale Mozárabe, impreso en Toledo por Pedro Hagenbach el 9 de enero de 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 55 mm de ancho y 27 mm de alto.



Fig. 101. Detalle del segundo pentagrama localizado en el folio CCXXVI vuelto del Missale Mozárabe, impreso en Toledo por Pedro Hagenbach el 9 de enero de 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 61 mm de ancho y 27 mm de alto.



Fig. 102. Detalle del último pentagrama localizado en el folio CCXXIII recto del Missale Mozárabe, impreso en Toledo por Pedro Hagenbach el 9 de enero de 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 70 mm de ancho y 27 mm de alto.

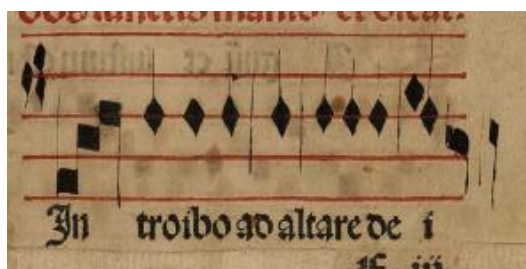


Fig. 103. Detalle del último pentagrama localizado en el folio CCXXVI vuelto del Missale Mozárabe, impreso en Toledo por Pedro Hagenbach el 9 de enero de 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 73 mm de ancho y 27 mm de alto.



Fig. 104. Detalle del primer pentagrama localizado en el folio CCXXII recto del Missale Mozárabe, impreso en Toledo por Pedro Hagenbach el 9 de enero de 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 77 de ancho y 27 mm de alto.



Fig. 105. Detalle del tercer pentagrama localizado en el folio CCXXV vuelto del Missale Mozárabe, impreso en Toledo por Pedro Hagenbach el 9 de enero de 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 90 mm de ancho y 27 mm de alto.



Fig. 106. Detalle del primer pentagrama localizado en el folio CCXXXII vuelto del Missale Mozárabe, impreso en Toledo por Pedro Hagenbach el 9 de enero de 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 95 mm de ancho y 27 mm de alto.



Fig. 107. Detalle del último pentagrama localizado en el folio CCXX vuelto del Missale Mozárabe, impreso en Toledo por Pedro Hagenbach el 9 de enero de 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 105 mm de ancho y 27 mm de alto.



Fig. 108. Detalle del sexto pentagrama localizado en el folio CCXXVI vuelto del Missale Mozárabe, impreso en Toledo por Pedro Hagenbach el 9 de enero de 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 110 mm de ancho y 27 mm de alto.



Fig. 109. Detalle del quinto pentagrama localizado en el folio CCXXVI vuelto del Missale Mozárabe, impreso en Toledo por Pedro Hagenbach el 9 de enero de 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 128 mm de ancho y 27 mm de alto.



Fig. 110. Detalle del segundo pentagrama localizado en el folio CCXXVI recto del Missale Mozárabe, impreso en Toledo por Pedro Hagenbach el 9 de enero de 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

- 152 mm de ancho y 27 mm de alto.



Fig. 111. Detalle del primer pentagrama localizado en el folio CCXXI vuelto del *Missale Mozárabe*, impreso en Toledo por Pedro Hagenbach el 9 de enero de 1500. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

Dado que la notación musical se ha incorporado en el *Missale Mozarabicum* de manera manuscrita, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales, todo indica que se imprimieron mediante dos golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color y en el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro.

Como ha quedado demostrado, la actividad de impresión musical realizada por Pedro Hagenbach fue respaldada, y promovida, por el Cardenal Cisneros, cuya figura quedó plasmada en la cultura musical escrita como instrumento de renovación, elegancia y limpieza de los libros que mandó imprimir para la diócesis toledana a uno de los mejores impresores de la etapa incunable. Los trabajos de Hagenbach no solo inauguran una época de riqueza en la historia del libro toledano, sino que también marcó un antes y un después en el uso de la música impresa como herramienta a cargo de afianzar la imagen y el poder de una de las diócesis más importantes de España. El Cabildo Catedralicio y Francisco Jiménez de Cisneros exigieron al impresor la incorporación en su taller de nuevas letrerías, así como elementos ornamentales, letras xilográficas, estampas, escudos heráldicos, así como los materiales necesarios para poder realizar la impresión de la música, adquiriendo concretamente material xilográfico y tipos musicales para imprimir los sistemas para poder hacer frente al proyecto editorial del Cardenal Cisneros.

La técnica de impresión musical del sucesor de Pedro Hagenbach

Tras la muerte del impresor Pedro Hagenbach a finales de 1502, el taller de impresión inicia una nueva etapa, definida por el incremento de fundiciones góticas, materiales ornamentales xilográficos y, en palabras de García Cervigón, “*un resultado menos limpio, más desaseado y empastado*”, que las impresiones realizadas por el maestro Hagenbach⁵⁹³. La primera obra litúrgica, la cual contiene notación musical impresa, que se puede asignar al heredero del taller impresor, es el *Manuale seu baptisterium secundum vsum alme ecclesie Toletane cum quibusdam missis votiuus nuper aditis*, impreso el 28 de marzo de 1503 en la ciudad toledana.

La impresión de los sistemas en este manual se ha realizado de color rojo y, al contrario que los materiales de Pedro Hagenbach, en tetragramas xilográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. La impresión de los tetragramas con técnica xilográfica queda justificada ante las líneas irregulares de los nueve tacos que conforman la impresión de una columna, y variación de la altura entre líneas del mismo pentagrama, pues no siempre se respeta la misma distancia entre línea y línea de 7 milímetros y la continuidad entre líneas. Cada tetragrama se ha impreso mediante tacos xilográficos individuales, concretamente por nueve fragmentos de 14 milímetros, dando una medida total de ancho de 126 milímetros y 20 milímetros de alto. La utilización de esta técnica de impresión musical a trozos del tetragrama, permite al impresor poder incorporar los pasajes musicales impresos de una forma precisa y cómoda, a la hora de ajustarse al texto litúrgico impreso. En el caso de que hubieran sido impresos de manera tipográfica, las medidas entre líneas y entre fragmentos serían regulares. También, por la impresión de los tetragramas de manera xilográfica, varía la distancia entre tetragrama y tetragrama, con predominancia de 23-24 milímetros entre los tres tetragramas que conforman una columna completa.

⁵⁹³ García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550)*... *Op. cit.* 166.

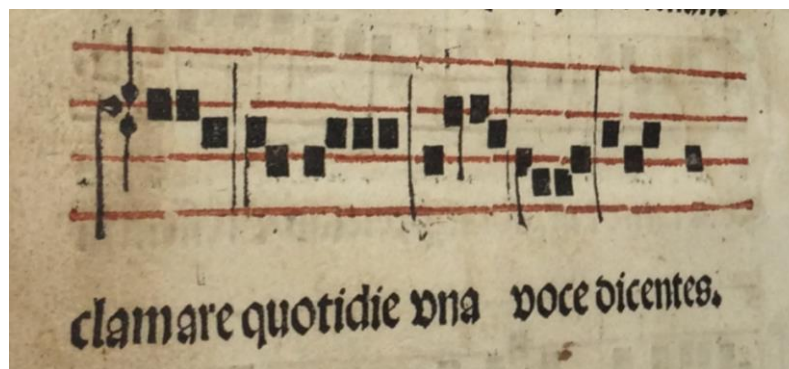


Fig. 112. Detalle del último tetragrama, localizado en el folio XXXII vuelto del *Manuale Toletanum*, impreso por el sucesor de Pedro Hagenbach en Toledo el 28 de marzo de 1503, donde se puede observar la utilización de nueve tipos metálicos para la impresión del tetragrama a una columna completa. Digitalización facilitada por Harry Ransom Humanities Research Center. The University of Texas at Austin.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cuatro líneas tipográficas explicadas anteriormente. Las grafías de la notación musical cuadrada romana utilizada en los pasajes musicales de este manual toledano no son regulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso, al igual que sucedía en el *Missale Toletanum*, impreso por Pedro Hagenbach en 1499. Cabe destacar que la notación musical, al contrario que los sistemas, comparten el mismo diseño y, dentro de lo que permite las irregularidades de la técnica xilográfica, las mismas medidas que la notación musical referenciadas en el misal. También, se comparten casos de irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos, irregularidades en las grafías de las claves musicales y aparición de modificaciones en las notas para que no se solapen unas a otras. Por ello, ante la similitud de las dimensiones de la notación musical cabe replantearse si realmente el sucesor de Pedro Hagenbach, posible ayudante de su maestro en su periodo activo, se encargó de realizar la notación musical xilográfica, si se encargó otro ayudante en activo en ambos periodos activos de ambos impresores o si se encargó a un taller externo. En cuanto a la localización de los pasajes musicales, estos se encuentran en las siguientes partes litúrgicas: *Missa de trinitate*, en los folios XXX vuelto a XXXII vuelto, *Missa de trinitate* en los folios XXXV vuelto a XXXVI vuelto, *Missa de trinitate* en los folios XXXVII vuelto a XLII recto, *Missa pro sponso et sponsa*, en el folio XLIII recto, *Missa de requiem*, en el folio LXI recto y vuelto, *Ad*

sepeliendum mortuos, en el folio LXXI recto y vuelto, y en *Ad sepeliendum mortuos*, en el folio LXXIII recto y vuelto.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Manuale seu baptisterium secundum vsum alme ecclesie Toletane cum quibusdam missis votiuis nuper aditis*, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical. Desde el punto de vista de la impresión xilográfica de la notación musical, todo parece indicar que la impresión se ha realizado mediante un taco xilográfico entero, pues algunos pasajes de notación musical, como el presentado en el folio XXXI vuelto, se presentan con un movimiento descendente, compartido por el resto de los pasajes en el mismo folio.

El taller de Pedro Hagenbach antes de su fallecimiento contaba con una situación privilegiada, al ser la única imprenta afincada en Toledo durante una década. Sin embargo, su fallecimiento conllevó un nuevo rumbo del taller, ya que presentaba con una calidad menor a la ofrecida años atrás por el mismo tórculo de impresión. El sucesor de Pedro Hagenbach, cuyo impresor anónimo demostró su pericia con la técnica de impresión musical, ofreció resultados de impresión menos destacables en calidad y con menos limpieza que los realizados por su maestro tras el fallecimiento de este, a pesar de contar con materiales musicales nuevos y a su intento por modernizar el taller de su predecesor. La diócesis de la Ciudad Imperial no le encarga la impresión de libros litúrgicos después de la impresión del *Manuale seu baptisterium secundum vsum alme ecclesie Toletane cum quibusdam missis votiuis nuper aditis* en 1503. Al igual que sus inicios, desafortunado fue también la trayectoria del taller de imprenta de Hagenbach en manos de su sucesor, pues se desconocen por completo las causas que llevaron al cierre de los tórculos. García Cervigón señala que las fundiciones y algunos materiales xilográficos que habían pertenecido a Pedro Hagenbach y a su continuador, se emplean en ediciones firmadas por Nicolás Gazini de Piemonte y Juan de Villaquirán⁵⁹⁴. Desde el

⁵⁹⁴ García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550)*... *Op. cit.* 168.

punto de vista de los materiales musicales estos no se vuelven a identificar en la producción musical de otros impresores, perdiéndoles completamente el rastro.

<u>Fecha</u>	<u>Título, formato</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Tipo de impresión musical</u>
1 VI 1499	<i>Missale Toletanum</i> (por Melchor Gorricio)	2°	Toledo	Pentagramas tipográficos, con notación musical xilográfica. HAG 35:5 (1) / 1:12 HAG 35:5 (1) / 1:15
9 I 1500	<i>Missale mixtum secundum regulam Beati Isidori, dictum Mozarabes</i>	2°	Toledo	Pentagramas xilográficos, con notación musical manuscrita
28 III 1503 (Impreso por el sucesor de Pedro Hagenbach)	<i>Manuale Toletanum</i>	4°	Toledo	Tetragramas xilográficos, con notación musical xilográfica.

Tabla 19. Libros musicales impresos por Pedro Hagenbach y su sucesor. Tabla de elaboración propia.

4.10. ARNALDO GUILLEN DE BROCAR

(¿Brocq o Lo Brocar? (Francia), en el siglo XV sin datación – no determinada la ciudad, 7.XI.1523).

A pesar de que Arnaldo Guillén de Brocar⁵⁹⁵ sea considerado como uno de los grandes tipógrafos del periodo incunable y post-incunable por la calidad de sus impresos, elegancia y sobriedad de sus tipos góticos y romanos, además de por la limpieza de sus impresiones, es una realidad que casi no se conocen noticias sobre sus orígenes. Se ha conjeturado sobre su origen francés, concretamente de Brocq o Lo Brocar en la comarca de Orthez al oeste de Pau, y que se formó como maestro impresor en algún taller de imprenta de Toulouse⁵⁹⁶. La relación con esta ciudad francesa se deduce por la similitud que tienen los primeros tipos usados por Brocar con los de Henri Mayer, impresor de esta ciudad. Además, también se le relaciona con Turner y Parix. Entre los años 1490 y 1523, Arnaldo Guillén de Brocar ejerció de maestro impresor, editor y librero en Pamplona, Logroño y Alcalá de Henares principalmente, aunque, también, realizó impresiones en las ciudades de Valladolid y Toledo⁵⁹⁷.

Tras la llegada del impresor a España, Arnaldo Guillén de Brocar se instala primeramente en Pamplona hasta 1501⁵⁹⁸, es decir todo el periodo incunable, aunque se sospecha que su estancia pudo alargarse algún tiempo más, al ser un hombre joven a su llegada a la ciudad navarra. Se desconocen las causas por las que el impresor decidió instalarse en esta localidad, pues no se conoce prueba documental que arroje más información sobre esta cuestión. La coronación de Catalina de Foix y Juan de Albrit en

⁵⁹⁵ Citado también, como recoge Martín Abad, con los nombres de Brocario, Brocarius y Broquario. Los nombres de pila también ofrecen numerosas variantes como Arnaldo, Arnaldus, Arnaldus-guillermus, Arnalt, Arnaouguillem Arnaud, Arnald, Guillem, Guillermo, Guillermus, Guillien y Gulielmus.

⁵⁹⁶ Mosquera Armendáriz, J. A. (1989) *Compendio de la vida y obra de A.G. de Brocar. Quinto Centenario del primer libro impreso en Pamplona: 15 de diciembre de 1489-15 de diciembre de 1989*. Pamplona: El autor. Como “vecino de Pamplona” está documentado en el Archivo de la Catedral de Mondoñedo por el contrato que realiza con el cabildo, en junio de 1496, para la impresión de libros litúrgicos que debía hacer en su lugar de residencia y llevarlos a Mondoñedo.

⁵⁹⁷ Pérez Pastor, C. (1887) *La Imprenta en Toledo: descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días*. Madrid: Tello, 65. García-Cervigón del Rey, I. (2020): *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550)... Op. cit.* 218.

⁵⁹⁸ Huarte, J. M. (1927) El primer impresor de Navarra. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 1, 530-555. El último colofón con data plena recuerda el día 7 de agosto, y corresponde a unas *Constitutiones provinciales provincie cesaraugustane*, con otros varios textos que las acompañan).

la catedral de Pamplona el 12 de enero de 1494, donde se les otorgó el título de reyes de Navarra, y aprovechando el panorama políticamente calmado que se creó bajo el beneplácito de Fernando el Católico, pudo ser el motivo de su traslado. Existen indicios de que el impresor pudo aprovechar este hecho político, tras sus relaciones anteriores con los reyes en Francia, para instaurar su taller en este reino, pues Navarra y él estaban relacionados ahora geográficamente, política y culturalmente⁵⁹⁹. No obstante, de lo que no hay duda, es que el Cabildo Catedralicio de Pamplona contacta con el impresor, quien ya tenía cierto renombre en el mundo de las letras de molde, para la impresión de los libros litúrgicos⁶⁰⁰. A pesar de que ninguno de los obispos que dirigieron la diócesis ocupó la Sede de manera permanente⁶⁰¹, la mayoría de las obras impresas en la ciudad tuvieron carácter religioso. En este sentido, es de merecida atención la capacidad de Arnaldo Guillén de Brocar para realizar encargos, no solo para la catedral y obispado de Pamplona, sino para ciudades como Burgo de Osma, Calahorra, Tarazona y Zaragoza, entre otras, cuyos cabildos le encargan libros litúrgicos y otros tipos de productos editoriales como constituciones sinodales, tratados doctrinales, santorales, manuales penitenciales e indulgencias⁶⁰².

⁵⁹⁹ Huarte, J. M. (1927) El primer impresor de Navarra... *Op. cit.* 530-555.

⁶⁰⁰ Pérez Goyena, A. (1947) *Ensayo de bibliografía navarra desde la creación de la imprenta en Pamplona hasta el año 1910*. Pamplona: Príncipe de Viana-CSIC, 36; Jimeno Jurío, J. M. (1974) La imprenta en Pamplona antes de 1600. En: *VV. AA., La imprenta en Navarra*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 41-76; Mosquera Armendáriz, J. A. (1989) *Compendio de la vida y obra de A.G. de Brocar. Quinto Centenario del primer libro impreso en Pamplona: 15 de diciembre de 1489-15 de diciembre de 1989...* *Op. cit.* 40; Ostolaza Elizondo, M. I. (2004) *Impresores y libreros en Navarra durante los siglos XV-XVI*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 13; Itúrbide Díaz, J. (2015) *Los libros de un Reino. Historia de la edición en Navarra (1490-1841)*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 65.

⁶⁰¹ Goñi Gaztambide, J. (1979) *Historia de los obispos de Pamplona. II: Siglos XIV-XV*. Pamplona: Universidad de Navarra-Diputación Foral de Navarra. Institución Príncipe de Viana, 2 vols. (Historia de la Iglesia).

⁶⁰² García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550) ... Op. cit.* 219.

La primera impresión firmada y conservada del impresor en Pamplona es el *Manuale secundum consuetudinem ecclesie Pampilonensis*⁶⁰³, impreso el 15 de diciembre de 1490 y cuyo ejemplar único se custodia en la Biblioteca Nacional de España⁶⁰⁴. En los años posteriores, en la producción de Arnaldo Guillén de Brocar, destacan los libros litúrgicos que salen de sus tórculos, aunque también imprime obras como *Epílogo en medicina y cirugía* (1495) de Johannes de Ketham, *Tratado de la peste* de Vasco de Taranta, *Título virginal de Nuestra Señora* (1499) de Pedro de Fuentedueña y la *Crónica Troyana* (c. 1500) de Guido de Columna, entre otras. Su última obra fechada en territorio navarro son las *Constituciones provinciales princie cesaraugustane*, junto con las *Constitutiones sinodales diocesis pampilonensis*⁶⁰⁵.

Desde el punto de vista de la impresión de libros litúrgicos, tal y como se muestra en la tabla presentada a continuación, de los nueve que imprimió, no se conoce ejemplar alguno de cinco ediciones. Se ha de mencionar que, comparado con sus futuras etapas, el ritmo de impresión hasta 1494 es discontinuo, imprimiendo en su primer lustro, según los datos que se conocen y las ediciones que se conservan, cuatro obras. Esta actividad mejora entre 1495 y 1501, en el que se conocen veinticuatro ediciones e imprimiendo de media por año entre tres y cuatro ediciones.

⁶⁰³ Varios investigadores, equivocadamente, han supuesto de 1489, como consecuencia—según Martín Abad— de una mala interpretación de la fecha que aparece en el impreso, tal y como indica Javier Iturbide Díaz, indicándolo textualmente de la siguiente manera: “El mismo colofón precisa que se ha impreso en el año 1490 de la salvación cristiano, 18 calendas de enero—“anno christiane salutis MCCCCXC, XVIII kal. Ianuarri”—, lo que equivaldría al 15 de diciembre de 1489, ya que las calendas, el primer día de cada mes, se cuentan hacia atrás y, en consecuencia, 18 días antes de las calendas de enero— el día 1 enero— de 1490 corresponderán al 15 de diciembre de 1489; esto es el caso de que el impresor utilizara con rigor la datación del calendario romano. Sin embargo, habitualmente, los tipógrafos no actuaban de esa manera y mencionaban el año en que efectivamente se encontraban, sin tener presente el cómputo originario de las calendas con efecto retroactivo; si así hubiera sucedido en el caso presente, la fecha de impresión sería el 15 de diciembre de 1490. En definitiva, existen, por tanto, dos posibilidades: que Brocar utilizara correctamente el cómputo romano y, en consecuencia, el libro se imprimiera en 1489, o que, por el contrario, tal y como proponen los estudiosos en la materia, aludiera al año en que efectivamente se hallaba y, en ese caso, la obra se dataría en 1490”.

⁶⁰⁴ La signatura del ejemplar es INC/2575. Se trata de un ejemplar incompleto donado hacia 1955 por Carlos Sanz. Cf. Catálogo de Incunables BNE, M-32 e ISTC, n. im00212660.

⁶⁰⁵ Jimeno Jurío, J. M. (1974) La imprenta en Pamplona antes de 1600. En: VV. AA., *La imprenta en Navarra*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 41-76.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música</u>
15 XII 1490	<i>Manuale Pampilonense</i>	Pamplona	No
Ca.1494	<i>Missale Pampilonense</i>	Pamplona	Sí
ca. 1495	<i>Breviarium Pampilonense</i>	Pamplona	No
Antes de junio de 1496	<i>Manuale Lucense</i>	Pamplona	N.S.C.E.
ca.1496	<i>Missale Lucense</i>	Pamplona	N.S.C.E.
1496	<i>Missale Lascuriense</i>	Pamplona	N.S.C.E.
18 VI 1497	<i>Missale Mindoniense</i>	Pamplona	N.S.C.E.
ca.1497	<i>Manual u Ordinarium Mindoniense</i>	Pamplona	N.S.C.E.
13 II 1500	<i>Missale Tirasonense</i>	Pamplona	Sí

Tabla 20. Producción de libros incunables y post-incunables impresos por Arnaldo Guillén de Brocar en Pamplona para diócesis españolas. Tabla de elaboración propia.

El primer libro litúrgico con música impresa lo imprime después del *Manuale Pampilonense*, alrededor de 1494, y se trata del *Missale Pampilonense*. Este libro litúrgico se trata de un caso aislado, puntual y complejo en el análisis de la impresión musical en España, pues siempre se ha datado en los repertorios de incunables y post-incunables de referencia como impreso en Pamplona sobre 1500 y 1501 por el impresor. Sin embargo, José Goñi Gaztambide⁶⁰⁶ expone que, tras la revisión de un registro del sello del año 1494 que se conserva en el Archivo General de Navarra, el Misal mixto y el Breviario fueron impresos en 1494, citando textualmente las siguientes partidas:

<<Domingo XVIº día...

Item una comisión dreçant a don Sancho de Viguria, abat de Muniáin, e a Johan de Arbiçu, procuradores de la hermandat d' Estella, para que pongan en la merindat d' Estella en las iglesias en cada una hun Breviario e hun Missal mixto y asimesmo fagan tomar a los capellanes que no tienen Breviarios e los pudieren comprar sendos los

⁶⁰⁶ Goñi Gaztambide, J. (1994) Archivo y Biblioteca. En: *La Catedral de Pamplona. Tomo II*. Ed. por Jesusué Simonena, C. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra con la colaboración del Gobierno de Navarra, 180.

Missales a XII florines d' Aragón y los Breviarios a VIII. Datum en Pamplona a XI d'octubre anno en noviembre et supra.

Item otra semejante comisión dreçada a don Sancho de Aguiregui, arcipreste y maestro mayor del Estudio de Pamplona para la merindat de Pamplona para los dichos Breviarios e Missales. Datum en noviembre et supra>>

(En el margen derecho) <<Fueron mandadas expedir gratis, porque así cumplía al servicio de sus Altezas>>. (En el izquierdo) <<Nichil>>⁶⁰⁷

Goñi Gaztambide señala que la fecha XI de octubre está equivocada, argumentando que el 11 de octubre 1494 fue sábado y que el escribiente se dio cuenta, dando corrección al fallo. Además, el autor indica que la partida anterior está fechada el XVI domingo, como efectivamente fue en el año 1494, afectando la indicación superpuesta “Domingo XVIº día” a las tres partidas. Las siguientes corresponden al “Lunes XVII día”⁶⁰⁸. Lamentablemente no se conserva el colofón para corroborar esta suposición, pero el fallo de datación lo hemos podido corroborar con los aspectos técnicos de la impresión musical, como se va a exponer a continuación⁶⁰⁹. Además, si analizamos en detalle la tabla veinte, podemos observar que la supuesta impresión del *Missale Pampilonense* cerca de 1494 tiene un sentido y una correlación dentro de la producción de Arnaldo Guillen de Brocar en Pamplona, pues entre 1490 y 1495 el impresor se estaba encargando de la impresión de una producción editorial compuesta por manual, breviario, y, con toda certeza, un misal, para la diócesis de Pamplona.

El *Missale Pampilonense* está impreso en letra gótica, en formato folio, con 316 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y siete líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilográficamente en negro sobre una línea. En rojo, el impresor incorpora doce líneas de música xilográficas en plana a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno

⁶⁰⁷ Archivo General de Navarra, Caj. 165, n 80, f. 44.

⁶⁰⁸ Pérez Goyena, A. (1947) *Ensayo de bibliografía navarra desde la creación de la imprenta en Pamplona hasta el año 1910*. Pamplona: Príncipe de Viana-CSIC, 7-43; Mosquera Armendáriz, J. A. (1989) *Dos incunabilistas navarros*, en “Princ. Viana” 38 (1977) 207-217 y sobre todo su magnífica obra *Quinto centenario del primer libro impreso en Pamplona. Compendio de la vida y obra de A.G. de Brocar*. Pamplona: Imprenta Navarro.

⁶⁰⁹ Pérez Goyena, A. (1947) *Ensayo de bibliografía navarra desde la creación de la imprenta en Pamplona hasta el año 1910... Op. cit.* 180.

de la línea que conforma el sistema musical en negro. De manera excepcional, el *Missale mixtum secundum usum ecclesiae et diocesis Pampilonensium* contiene un pasaje musical en la parte litúrgica *In die Penthecostes*, en el que incluye la impresión de seis tetragramas con notación y sistemas xilográficos. La impresión de la notación musical a una línea se trata de un caso muy puntual en el impresor, pues, una vez afincado en Logroño en 1502 y en Alcalá de Henares a partir de 1511, imprimió regularmente música con pauta de cinco líneas. Se conocen dos ejemplares conservados en la Biblioteca Capitulada de Pamplona, uno en vitela y otro en pergamino, ambos incompletos. Cabe señalar que, si este *Missale* hubiera sido impreso cerca de 1501, tal y como lo describen en los catálogos de referencia, desde el punto de vista de la impresión de la notación musical estaría completamente descontextualizado, pues en la impresión del *Missale Tirasonense*, impreso el 13 de febrero de 1500, el impresor utiliza los materiales necesarios para realizar la impresión musical en el misal. Si el *Missale Pampilonense* hubiera sido impreso posteriormente al *Missale Tirasonense*, el impresor hubiera utilizado los mismos materiales y estructuras musicales en ambos misales.

La impresión musical xilográfica del *Missale Pampilonense* podría deberse a que el impresor todavía no contaba con los materiales tipográficos suficientes como para afrontar la impresión con la misma calidad que en los libros sucesivos. Por ello, la datación en 1494, es decir, en una etapa primitiva y principalmente xilográfica en sus contemporáneos, encaja perfectamente con la técnica utilizada en el misal de la diócesis de Pamplona. Por otra parte, tal y como se representa en la anterior tabla y en la partida facilitada por José Goñi Gaztambide, las diócesis españolas solían encargarse de los conjuntos editoriales del misal, breviario y manual de manera consecutiva, por lo que no tendría sentido posponerlo seis años después, pues imprime un breviario para la diócesis pamplonesa cerca de 1495, imprimiendo poco después el *Manuale Lucense*, del que no se conservan ejemplares⁶¹⁰.

En 1496, se tiene constancia de la impresión del *Missale Lascuriense*, al igual que del *Missale Lucense*. Lamentablemente, de ambas ediciones no se conserva ejemplar alguno, aunque podríamos considerar que ambas podrían llevar notación musical impresa. Un año más tarde, salen de sus tórculos un *Missale Mindoniense*, concretamente el 18 de junio de 1497, y un *Manual u Ordinarium* para la misma diócesis. Tampoco, y

⁶¹⁰ Goñi Gaztambide, J. (1994) Archivo y Biblioteca ... *Op. cit.* 180.

lamentablemente, se conservan ejemplares de dichas ediciones, pudiendo llevar el *Missale Mindoniense* notación musical impresa. El último libro litúrgico impreso en Pamplona del que tengamos constancia, fue el *Missale Tirasonense*, impreso el 13 de febrero de 1500, siendo su segundo libro litúrgico con música impresa. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 330 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y siete líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora siete pentagramas impresos tipográficos a trozos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Se conserva un ejemplar único de esta edición. Se localiza en la Biblioteca Regional de Bizkaia de Bilbao, con la signatura Inc. 35.

La imprenta de Arnaldo Guillén de Brocar en Pamplona se convirtió, en los últimos años del siglo XV, en un taller estable de cuyos tórculos salieron unos veintiocho impresos, entre libros y hojas sueltas⁶¹¹, gracias a la pericia del competente maestro impresor que demostró en cada una de sus impresiones el dominio que tenía en el ejercicio de estampación a dos tintas. Cabe señalar que, durante esta estancia, el impresor contrajo matrimonio con la navarra María de Zozaya, con la que tuvo tres hijos: Juan y Pedro, quienes también se dedicaron al mundo de la impresión años más tarde, y María, casada con Miguel de Eguía⁶¹², el sucesor de los tipos móviles de Brocar⁶¹³.

Hacia 1502, Arnaldo Guillén de Brocar se traslada a Logroño, donde logra establecer las bases de un taller de imprenta más activo que el de Pamplona, que le lanzará a la fama como impresor. No se conocen los motivos concretos del afincamiento del impresor en la nueva ciudad, aunque se ha relacionado con la inestable situación política por la que atravesaba la ciudad navarra tras el aumento de la tensión, a raíz del enfrentamiento entre Fernando el Católico y Luis XII de Francia con motivo de la campaña de Nápoles. En cambio, Frederick Norton plantea que su traslado pudo estar incentivado por la búsqueda de una mayor clientela, es decir, deberse a razones exclusivamente profesionales. Después de haber renovado sus tipos, Brocar imprime en

⁶¹¹ De ellos veinticinco son incunables, ya que se imprimieron con anterioridad al siglo XVI. De todos los trabajos, dieciséis están datadas y para los doce restantes se plantean fechas aproximadas.

⁶¹² Goñi Gaztambide, J. (1948) El impresor Miguel de Eguía procesado por la Inquisición (c. 1495-1546). *Hispania Sacra*, 1, 86-88.

⁶¹³ Itúrbide Díaz, J. (2015) *Los libros de un Reino: historia de la edición en Navarra (1490-1841)... Op. cit.* 21-25.

Logroño textos religiosos y literarios como las *Elegantiae* de Agostino Dati (1502), *Sacerdotalis instructio circa missam* (1503) de Rodrigo Fernández de Santaella, *Sacramental* (1504) de Sánchez de Vercial, *Cárcel de amor* (1508) de Diego de San Pedro, y, una de sus obras maestras, las *Introductiones latinae* de Nebrija (1503). Desde 1502 hasta su cierre, en 1517, salen de sus tórculos un total de setenta y nueve ediciones, de las que se tenga constancia, siendo una tasa superior a su etapa de Pamplona y con una media de casi cinco libros al año⁶¹⁴.

La impresión de esta última obra le abrirá las puertas para establecer su taller en Alcalá de Henares, pues la impresión de numerosas ediciones sobre esta obra captó la atención del Cardenal Cisneros para iniciar impresiones destinadas a la Universidad de Alcalá⁶¹⁵. Se tiene constancia de un total de ochenta y tres ediciones logroñesas, que no pararon cuando el impresor, a partir de 1511, se afincó en Alcalá de Henares⁶¹⁶. Como señala Inmaculada García Cervigón, de acuerdo con un conjunto de documentos conservados en el Archivo General de Simancas, la relación de amistad entre Nebrija y Brocar se consolida y se convierte en una continuada colaboración en torno a 1507-1508⁶¹⁷.

Desde el punto de vista de la impresión de libros litúrgicos en esta etapa, Arnaldo Guillén de Brocar imprime cuatro libros litúrgicos: el *Breviarium secundum usum ecclesie Pampilonensis* (ca.1502), el *Breviarium Calagurritanum et Calciatensem* (ca. 1505), *Enchiridion (Manuale) Ecclesie Pallentine* (1508) y el *Psalterium secundum usum*

⁶¹⁴ Odriozola Pietas, A. (1947) Obras impresas en Logroño por Arnao Guillén de Brocar. *Bibliografía Hispánica*, 2, 7, 22-37; Marsá, M. (2002) *La Imprenta en La Rioja (Siglos XVI-XVII)*. Madrid: Arco Libros, 42.

⁶¹⁵ Fernández-Armesto, F. (1989) Cardinal Cisneros as a Patron of Printing. En: *God and Man in medieval Spain: Essays in honour of J. L. R. Highfield*. Ed. por Lomax, D. W. y Mackenzie, D. Warminster: Aris & Phillips, 149-168.

⁶¹⁶ Martín Abad, J. (2002) La reanudación de la actividad tipográfica en 1511: un taller con largueza. En: VV. AA., *Civitas librorum: La ciudad de los libros: Alcalá de Henares 1502-2002*, catálogo de exposición, Capilla del Oidor, 22 de noviembre-22 de diciembre de 2002. Alcalá de Henares: Centro Internacional de Estudios Históricos Cisneros-Servicio de Publicaciones de la Universidad, 109-120.

⁶¹⁷ Martín Abad, J. (1994) Nebrija en los talleres de Arnao Guillén de Brocar y Miguel de Eguía. En: *Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística: Nebrija V Centenario. 1492-1992*. Ed. por Escavy, R., Hernández Terrés, M., Roldán, A. Murcia: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico-Universidad, 23-57; Becares Botas, V. (1994) Nebrija y los orígenes de la tipografía griega en España. En: *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*. Ed. por: Codoñer, C., González Iglesias, J.A. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 537-547; Cátedra, P. M. (1996) Arnao Guillén de Brocar, impresor de las obras de Nebrija. En: *El Libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*. Ed. por López Vidriero, M.ª L., Cátedra, P.M. Salamanca: Universidad, 43-80 (col. El libro antiguo español, 3); Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)*... *Op. cit.* 89-92.

Ecclesia Palentinae (1512), de los cuales únicamente contiene impresión musical este último.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música</u>
ca. 1502	<i>Breviarium secundum usum ecclesie Pampilonensis</i>	4°	Logroño	No
ca. 1505	<i>Breviarium Calagurritanum et Calciatensem</i>	8°	Logroño	No
10 X 1508	<i>Enchiridion (Manuale) Ecclesie Pallentine</i>	4°	Logroño	No
17 IIII 1512	<i>Psalterium secundum usum Ecclesia Palentinae</i>	2°	Logroño	Sí

Tabla 21. Producción de libros incunables y post-incunables impresos por Arnaldo Guillén de Brocar en Logroño para diócesis españolas. Tabla de elaboración propia.

El *Psalterium secundum usum Ecclesia Palentinae* está impreso el 17 de abril de 1512 en letra gótica, en formato folio, con 183 hojas aproximadamente y a doble tinta. Lamentablemente, durante la realización de esta tesis doctoral no se ha podido tener acceso a ningún ejemplar de esta edición⁶¹⁸, y, por tanto, no se ha podido realizar un análisis exhaustivo de su impresión musical. Se puede deducir, tras las descripciones facilitadas por Frederick J. Norton⁶¹⁹ que el tipo de impresión que ha realizado en ediciones anteriores y posteriores a esta, sigue siendo ejecutada en el *Psalterium*, intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada presumiblemente de manera tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora seis pentagramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Se conservan nueve ejemplares de esta edición, siete en la Biblioteca Capítular de Palencia, en la Biblioteca

⁶¹⁸ La Biblioteca Capítular de la Catedral de Palencia no encontró en mi estancia de investigación entre sus fondos los siete ejemplares que son referenciados por los bibliógrafos citados. Por ello, y tras tampoco poder contactar con la Biblioteca de la Iglesia de Lantadilla y los Archivos parroquiales de Amusco, no se ha podido realizar un análisis musical exhaustivo de la edición.

⁶¹⁹ Norton, F. J. (1978) *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520...* Op. cit. n. 417.

de la Iglesia de Lantadilla (Palencia) y en los Archivos parroquiales de Amusco (Palencia).

Tras las etapas de Pamplona y Logroño, en 1511, se traslada a Alcalá de Henares, sin dejar el taller de Logroño, donde, desde el punto de vista de impresión musical y literaria, afronta un reto profesional en esta ciudad⁶²⁰. Iniciando su andadura al servicio de las reformas, intereses y gustos de Cisneros, Brocar inicia sus impresiones en la ciudad Complutense con un texto de *Tratado compuesto por el [...] Tostado obispo de Ávila [...] al illustre señor el conde don Álvaro de Stuñiga sobre la forma que avie de tener en el oyr de la missa*, con colofón del 26 de febrero de 1511⁶²¹. Tres años después, cierra definitivamente su taller en Logroño, a pesar de que realice la impresión aislada en la ciudad en 1517 de *Impresor de su Majestad Imperial*, realizada por encargo de Carlos V. También, durante esta etapa, salen de los tórculos de Arnaldo Guillén de Brocar ediciones de obras importantes destinadas a la conservación de las reformas de franciscanos y dominicos⁶²², como la *Devotissima exposición sobre el psalmo de Miserere mei Deus* de Girolamo Savonarola (1511) o la *Obra de las epístolas y oraciones* de la misma Santa Catalina (1512), entre otras. En 1514, comienza a imprimir en la ciudad de Alcalá, hasta su muerte en 1523⁶²³, una de sus obras maestras: la famosa *Biblia Políglota*⁶²⁴ del Cardenal Cisneros, a pesar de que fuera su hijo mayor Juan el encargado de presentar el

⁶²⁰ Martín Abad, J. (1991) *La Imprenta en Alcalá de Henares (1502- 1600)*... *Op. cit.* 43.

⁶²¹ Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)*... *Op. cit.* 90-92.

⁶²² Martín Abad, J. (2010) La Universidad y la producción tipográfica complutense del siglo XVI. En: *Historia de la Universidad de Alcalá*. Ed. por Alvar Ezquerro, A. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 225-254.

⁶²³ Mosquera Armendáriz, J. A. (1989) *Compendio de la vida y obra de A. G. de Brocar. Quinto Centenario del Primer Libro impreso en Pamplona: 15 de diciembre de 1489, 15 de diciembre de 1989*... *Op. cit.* 36.

⁶²⁴ Revilla Rico, M. (1917) *La Políglota de Alcalá: estudio histórico-crítico*. Madrid: Imprenta Helénica; De la Torre, A. (1946) La casa [de] Nebrija en Alcalá de Henares y la casa de la imprenta de la *Biblia Políglota Complutense*. En: VV. AA., *Miscelánea Nebrija: I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Imprenta S. Aguirre, 174-182; Martín Abad, J. (2000) Los contornos diversos de la Biblia Políglota Complutense. En: VV. AA., *La Sociedad de Condueños de Alcalá de Henares (entre el sueño y la realidad)*. Alcalá de Henares: Universidad, 41-72; Martín Abad, J. (2015) La Biblia Políglota Complutense: el proceso de fabricación y el producto editorial. En: *A quinientos años de la Políglota, el proyecto humanístico de Cisneros: fuentes documentales y líneas de investigación*. Ed. por Pena González, M.A., Delgado Jara, I. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 23-66; Martín Abad, J. (2015) La Biblia Políglota Complutense: el proceso de fabricación y el producto editorial... *Op. cit.* 111-115; Martín Abad, J. (2016) Los ejemplares de la Biblia Políglota Complutense: Notas de interés para bibliófilos. En: *Actas: Asociación Internacional de Bibliofilia: XXIX Congreso*. Madrid: El Viso, 45-68; Martín Abad, J. (2016) La impresión y la puesta en venta de la Biblia Políglota Complutense. En: *La Biblia Políglota Complutense en su contexto*. Ed. por Alvar Ezquerro, A. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 295-326.

primer ejemplar de la obra al Cardenal Cisneros en 1517. Los trámites para la edición de la *Biblia Políglota* se iniciaron en la Universidad de Alcalá de Henares nueve años antes del traslado definitivo de Arnaldo Guillén de Brocar a la ciudad complutense, en 1502, con su hija Juana y su yerno, el impresor post-incunable Miguel de Eguía. El primer volumen impreso de la *Biblia* salió de los tórculos en 1514 formada por seis volúmenes en folio, con una tirada de 600 ejemplares. La edición de la *Políglota* marcó un antes o después, no solo en la trayectoria profesional del impresor, sino en la historia de la tipografía griega, por la belleza y originalidad de los tipos empleados⁶²⁵.

Una vez terminado uno de los grandes proyectos editoriales de su vida profesional, Brocar demostró de nuevo su gran maestría superando todas las dificultades que la impresión de la música planteó a los primitivos talleres con la impresión de una serie de *Cantorales*, concretamente siete, encargados para la diócesis de Toledo por el Cardenal Cisneros⁶²⁶.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música</u>
12 III 1515	<i>Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane</i>	Alcalá de Henares	Sí
17 III 1515	<i>Intonarum Toletanum</i>	Alcalá de Henares	Sí
3 VII 1516	<i>Passionarium Toletanum</i>	Alcalá de Henares	Sí
10 X 1517	<i>Officiarium Toletanum</i>	Alcalá de Henares	Sí
10 VI 1519	<i>Manuale sacramentorum secundum usum ecclesia Toletane</i>	Alcalá de Henares	Sí
30 VI 1519	<i>Diurnum Dominicale Toletanum</i>	Alcalá de Henares	Sí

⁶²⁵ Martín Abad, J. (2014) Cisneros y Brocar. Una lectura tipobibliográfica de la Políglota Complutense. En: *Una Biblia a varias voces: Estudio textual de la Biblia Políglota Complutense*. Ed. por Carbajosa, I., García Serrano, A. Madrid: Ediciones Universidad de San Dámaso, 45-90; Martín Abad, J. (2014) Arnao Guillén de Brocar, honrrado y muy industrioso varón en el arte de imprimir: el de la Biblia Políglota Complutense y sus otros talleres. *V Centenario de la Biblia Políglota Complutense. La Universidad del Renacimiento. El Renacimiento de la Universidad*. Ed. por Gonzalo Sánchez-Molero, J. Madrid: Universidad Complutense de Madrid – Servicio de Publicaciones, 65-89.

⁶²⁶ Sainz Rodríguez, P. (1979) *La siembra mística del Cardenal Cisneros y las reformas en la Iglesia: discurso leído el día 10 de junio de 1979, su recepción pública [...] y contestación de [...] Don Vicente Enrique Tarancón [...]*. Madrid: Real Academia Española, 14.

1520	<i>Diurnum Dominicale Toletanum</i>	Alcalá de Henares	Sí
ca. 1519-1520	<i>Breviarium Mindonense</i>	Alcalá de Henares	N.S.C.E.

Tabla 22. Producción de libros incunables y post-incunables impresos por Arnaldo Guillén de Brocar en Alcalá de Henares para diócesis españolas. Tabla de elaboración propia.

El primer libro litúrgico que imprime el impresor, y con el que inicia el periodo de impresión musical en la ciudad de Alcalá de Henares, es el *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*, impreso el 12 de marzo de 1515. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 194 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora seis pentagramas impresos tipográficos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Se conservan tres ejemplares de esta edición, en la Biblioteca de Catalunya de Barcelona, del que se conserva únicamente los f. lv y lx, en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de Madrid, con signatura BH FOA 107, y en la Hispanic Society of America de Nueva York. Frederick John Norton señala que puede existir otro ejemplar en manos privadas. Según algunos autores, también existieron otros dos ejemplares en el Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares.

Cinco días después de la impresión del *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*, salió de los tórculos complutenses de Brocar el *Intonarum Toletanum*. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 120 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de veintiocho líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora siete pentagramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro. Se conservan dos ejemplares de esta edición, en la Biblioteca Nacional de España, con signatura M/268, y en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, con signatura BH DER 2922.

Un año después, concretamente el 3 de julio de 1516, se imprimió el *Passionarium Toletanum*. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con setenta y dos hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de treinta y dos líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora ocho pentagramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro. Se conservan nueve ejemplares de esta edición, en la British Library de Londres, con signatura C.35.K.10.B, en la Biblioteca Nacional de España, con signatura M/279, en la Biblioteca Lázaro Galdiano, con signatura Inv. 909, en el Archivo Parroquial de Mérida, en la Biblioteca Nacional de París, con signatura Res B 1173, en la Biblioteca Episcopal de Plasencia, en la Biblioteca de la Catedral de Segovia, con signatura C-B-115, en el Archivo de Música de la Catedral de Tarazona, y en la Biblioteca del Cigarral del Carmen en Toledo.

El 10 de octubre de 1517, Arnaldo Guillén de Brocar sigue demostrando su talento con la técnica de impresión musical en el *Officiarium Toletanum*. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 128 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de cuarenta y cuatro líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora once pentagramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro, excepto cinco folios de índices al final. Cabe destacar que, como describe Inmaculada García Cervigón, buena parte del texto, incluyendo folios completos, ha sido raspado para escribir sobre él, presumiblemente para adaptar la liturgia antigua a la nueva, tras la Reforma realizada en el Concilio de Trento. Asimismo, se han añadido, con el mismo fin, tres folios manuscritos, entre las hojas 48 y 49, y 120 y 121 (2). También, contiene algunos pasajes musicales xilográficos y manuscritos en los folios con paginación moderna (numérica) 47 recto, 47 vuelto, 50 recto, 50 vuelto, 51 recto, 51 vuelto, 52 recto, 53 vuelto, 54 vuelto, 56 recto, 56 vuelto, 57 recto, 57 vuelto, 58 recto, 60 recto, 60 vuelto, 61 recto, 62 vuelto, 63 recto, 63 vuelto, 64 recto, 64 vuelto, 65 recto, 65 vuelto, 67 recto, 76 recto, 78 recto, 78 vuelto, 80 recto, 81 recto, 85 recto, 85 vuelto, 86 recto, 86 vuelto, 89 vuelto, 91 vuelto, 92 vuelto, 93 recto, 93 vuelto, 95 vuelto, 96 vuelto, 97 recto, 97 vuelto, 98 recto, 98 vuelto, 101 recto, 101 vuelto, 102 recto, 102 vuelto, 103 recto, 104 recto, 105 recto, 105 vuelto, 107 recto, 107 vuelto, 108 recto, 108 vuelto, 109

recto,110 vuelto, 111 recto,111 vuelto,112 recto,112 vuelto,113 vuelto,114 recto,114 vuelto,115 recto, 115 vuelto,116 recto,116 vuelto,117 recto, 117 vuelto,118 recto,119 recto,124 recto, 124 vuelto,125 recto,125 vuelto,126 recto,126 vuelto,127 recto,127 vuelto, 128 recto, 132 recto. Se conservan tres ejemplares de esta edición, en la Biblioteca del Monasterio de Barria de Álava, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, con signatura I/300, y en la Biblioteca del Seminario de Vitoria, conservando únicamente los folios CXXII, CXXIII, CXXVI y CXXVII, en pergamino, procedentes del Convento de Dominicás de Santa Cruz, en Vitoria.

En 1519, Arnaldo Guillén de Brocar imprime dos libros litúrgicos de manera simultánea para Cisneros. En primer lugar, ve la luz el 10 de junio el *Manuale Toletanum*. Está impreso en letra gótica, en formato cuarto, con 115 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de dieciocho líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora cuatro pentagramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Se conservan dos ejemplares de esta edición, en la Biblioteca Nacional de España, con signatura U9970, y en la Biblioteca Bodleiana de Oxford, con signatura Don.d.31. En segundo lugar, veinte días después, se publica el *Diurnum Dominicale Toletanum*, impreso en letra gótica, en formato folio, con 144 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de treinta y seis líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora nueve pentagramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro. Se conservan cuatro ejemplares de esta edición, en la Biblioteca Nacional de España, con signatura M / 272, en el Archivo Municipal de El Escorial (Madrid), donde se conservan fragmentos correspondientes a los folios LIX y LVJ, a los folios LIIIJ y L con signaturas sig.3314-1 y 3320, y en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, con signatura RM,102-III-28 se guardan hojas de guarda en un ejemplar de Felipe de la Virgen del Carmen.

El 25 de agosto de 1520 publica, de nuevo, el *Diurnum Dominicale Toletanum*, impreso en letra gótica, en formato folio, con 168 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de treinta y seis líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro

sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora nueve pentagramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro. Se han relacionado y considerado como hojas de esta edición las hojas conservadas en el Archivo Municipal de El Escorial (Madrid), donde se custodian fragmentos correspondientes a los folios LIX y LVJ, a los folios LIII y L con signaturas sig.3314-1 y 3320, y las localizadas en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, con signatura RM,102-III-28, donde se conservan hojas de guarda en un ejemplar de Felipe de la Virgen del Carmen. Sin embargo, se considera que se trata de la edición anterior. Por ello, siguiendo esta teoría, únicamente se conservaría el ejemplar único de este *Diurnum* en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de Madrid, con signatura BH DER 3022.

Por otra parte, también se tiene constancia de que, entre 1519 y 1520, se imprimió un *Breviarium Mindonense*, sin impresión musical incorporada, del cual no se conserva ejemplar alguno. En relación a otro tipo de impresos complutenses, su última impresión es *Questiones logice* (1523) de Antonio Coronel, aunque existen indicios de que iniciara la impresión de *Erudita in Davidicos psalmos expositio* de Michele Angriani, edición que terminó su yerno en 1524⁶²⁷.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Técnica de impresión</u>
Ca.1494	<i>Missale Pampilonense</i>	2º	Pamplona	Impresión xilográfica, tanto de los sistemas como de la notación musical
13 II 1500	<i>Missale Tirasonense</i>	2º	Pamplona	Impresión tipográfica, tanto de los sistemas como de la notación musical
17 III 1512	<i>Psalterium secundum usum Ecclesia Palentinae</i>	2º	Logroño	Deduciblemente, impresión tipográfica, tanto de los sistemas como de la notación musical
12 III 1515	<i>Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane</i>	2º	Alcalá de Henares	Impresión tipográfica, tanto de los sistemas como de la notación musical

⁶²⁷ Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)*... *Op. cit.* 90.

17 III 1515	<i>Intonarium Toletanum</i>	2º	Alcalá de Henares	Impresión tipográfica, tanto de los sistemas como de la notación musical
3 VII 1516	<i>Passionarium Toletanum</i>	2º	Alcalá de Henares	Impresión tipográfica, tanto de los sistemas como de la notación musical
10 X 1517	<i>Officiarium Toletanum</i>	2º	Alcalá de Henares	Impresión tipográfica, tanto de los sistemas como de la notación musical
10 VI 1519	<i>Manuale sacramentorum secundum usum ecclesie Toletane</i>	4º	Alcalá de Henares	Impresión tipográfica, tanto de los sistemas como de la notación musical
30 VI 1519	<i>Diurnum Dominicale Toletanum</i>	2º	Alcalá de Henares	Impresión tipográfica, tanto de los sistemas como de la notación musical
1520	<i>Diurnum Dominicale Toletanum</i>	2º	Alcalá de Henares	Impresión tipográfica, tanto de los sistemas como de la notación musical

Tabla 23. Producción de libros incunables y post-incunables musicales impresos por Arnaldo Guillén de Brocar entre ca. de 1494 y 1520. Tabla de elaboración propia.

Llegado a este punto cabe señalar que, a pesar de pasar a la historia de la imprenta musical como el impresor que más libros litúrgicos musicales imprime de manera definitiva, este no centró únicamente su producción en la ciudad de Alcalá de Henares, sino que trabajó durante la publicación de estos exuberantes libros litúrgicos musicales en otras ciudades como Valladolid y Toledo. Desde 1514 a 1519, es el encargado de imprimir las Bulas de Cruzada en el Monasterio de Nuestra Señora del Prado de Valladolid⁶²⁸, además de imprimir otras obras como *Las meditaciones y soliloquios* (1515) de San Agustín, *Tratado contra todo pestilencias y ayre corrupto* (1516) de

⁶²⁸ Fernández Martín, L. (1992) *La Real Imprenta del Monasterio de Nuestra Señora del Prado (1481-1835)*. Salamanca: Consejería de Castilla y León, 22-45. El impresor Diego de Gumiel fue el inmediato antecesor de Arnaldo como estampador responsable de la producción de las bulas en dicho monasterio, ocupación que abandonó antes de julio de 1513 para trasladarse a Valencia.

Alonso Espina, *Quaderno de las ordenanças cerca de la orden judicial* (1518), *Sermones* (1519) de San Bernardo y *Cathilinario y Jugurta* (1519) de Salutio, su última obra impresa en Valladolid. Entre 1518 y 1521, también trabaja en Toledo imprimiendo Bulas de Cruzada, concretamente en el Monasterio de San Pedro Mártir⁶²⁹, y otras obras como *Arcipreste de Talavera que fabla de los vicios de las malas mujeres* (1518) de Alfonso Martínez de Toledo, el *Tractado de los principios de musica practica y theorica* (1520) de Juan de Espinosa, y *Historia de la bendita Magdalena* (1521), su última impresión en Toledo, entre otras obras. También, Arnaldo Guillén de Brocar participa en Burgos como editor, realizando algunos encargos de impresión a Fadrique Biel de Basilea. Entre 1512 y 1518, Basilea recibe encargos de Brocar, entre los que destacan un *Missale toletanum*, el *Dictionarium* de Antonio de Nebrija y ediciones de textos escolares⁶³⁰.

La localización de una Cédula Real, fechada el 7 de noviembre de 1523 en Pamplona, conservada en el Archivo General de Simancas, *Cámara de Castilla*, 225, confirma la solicitud del privilegio que otorgó Arnaldo Guillén de Brocar a su yerno y cuñados, y se tiene constancia de que el impresor debió de morir con anterioridad al 12 de septiembre de 1522⁶³¹. El impresor otorgó testamento en la ciudad de Burgos, aunque no se puede confirmar que falleciera en la misma ciudad. Aun así, de lo que no hay duda, es de la importancia que tuvo Arnaldo Guillén de Brocar como impresor de libros litúrgicos con música impresa en el panorama renacentista español, cuyas dificultades superó, ofreciendo al Cardenal Cisneros y a importantes autores como Antonio de Nebrija, ediciones musicales de gran calidad en un corto periodo de tiempo.

⁶²⁹ Vega González, J. (1983) *La imprenta en Toledo: estampas del Renacimiento*. Toledo: Diputación Provincial; García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550)... Op. cit.* 223.

⁶³⁰ Fernández Valladares, M. (2005) *La imprenta en Burgos (1501-1600)... Op. cit.* n. 263.

⁶³¹ García Oro, J. (1995) *Los Reyes y los libros: La política libraria de la Corona en el Siglo de Oro (1475-1598)*. Madrid: Cisneros, 44-45; García Oro, J., Portela Silva, M. J. (1999) *La Monarquía y los libros en el Siglo de Oro*. Alcalá de Henares: Centro Internacional de Estudios Históricos Cisneros, 189-190.

La técnica de impresión musical de Arnaldo Guillén de Brocar

Arnaldo Guillén de Brocar no solo fue uno de los grandes tipógrafos del periodo incunable y post-incunable por su empleo magistral de sus tipos góticos y romanos y la gran calidad de sus impresos, sino que fue el impresor con mayor producción de libros litúrgicos musicales afincado en España, demostrando también una gran calidad técnica en la compleja técnica de impresión musical.

Gracias a la documentación archivista conservada en el Archivo General de Navarra, y por los motivos expuestos anteriormente, se puede considerar el *Missale Pampilonense*, impreso en Pamplona posiblemente en 1494, como el primer libro litúrgico musical del impresor. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo y, por primera vez en España, sobre una línea, a dos columnas de doce líneas de música, con una línea de texto debajo de cada una de las líneas musicales en negro, en las siguientes partes litúrgicas: *Feria quarta, in capite iciunni*, en los folios d3^{r-v} (sin foliar), *Feria sexta, Sabbato sancto*, en los folios 11^v – 17^r (sin foliar), *In die penthecostes*, en el folio p3^r, *Prefatio. Gloria in excelsis deo, per omnia secula seculorum*, en los folios x2^v – x5^v (sin foliar), y *Prefatio*, en los folios y5^v – y6^v (sin foliar). Sin duda, una de las características notables de este misal es la presencia, no demasiado frecuente, de partes tropadas salvo la parte litúrgica *In die penthecostes*, la cual está impresa en tetragramas. La línea musical del tropo se ha impreso mediante tacos xilográficos individuales, concretamente por nueve tacos de aproximadamente 8 y 9 milímetros, dando una medida total de ancho de 82 milímetros. No siempre el impresor utiliza esta distribución de los tacos xilográficos para la impresión de la línea de música, pues en la parte *In die penthecostes*, los sistemas se han impreso con los mismos tacos xilográficos superpuestos, conformando un tetragrama de 82 milímetros de ancho y 12 milímetros de alto. La impresión de la línea de música de los tropos y los tetragramas con técnica xilográfica queda también justificada ante las líneas irregulares, finales desajustados y excesivas curvas a lo largo del recorrido de las líneas, variando la altura entre líneas del mismo tetragrama, pues estas varían entre 4 milímetros entre una línea y 8 milímetros entre tetragrama y tetragrama / líneas de música en forma de tropos.



Fig. 113. Detalle de la última línea de música del tropo de la hoja diii recto del *Missale Pampilonense*, impreso en Pamplona por Arnaldo Guillén de Brocar c. de 1494, donde se puede observar la impresión xilográfica por tacos individuales de la línea musical. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de Pamplona.

No es la primera vez que aparece esta forma particular de la notación musical, pues, tal y como remarca Màrius Bernardó⁶³², la presencia de partes tropadas del ordinario también aparecen en el *Manuale legionense*, impreso en Venecia sin indicación de impresor, aunque deduciblemente impreso por Bernardino Benali, en 1494⁶³³. La impresión musical sobre una sola línea no es indicativa, en el caso de la imprenta musical, de un estadio primitivo en su evolución, sino la voluntad de plasmar un parentesco con el tipo de notación manuscrita utilizado en las regiones de Navarra y León durante los siglos XIV y XV⁶³⁴.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre la línea de música y las cuatro líneas del tetragrama. Al igual que sucede en los casos xilográficos de los sistemas, las grafías de la notación musical cuadrada romana son muy irregulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso. En comparación con otros impresores, a simple vista se puede caer en la teoría errónea de que las grafías de las notas musicales se han realizado de manera tipográfica. Pero, si comparamos el *ductus* de las grafías de la notación musical, se pueden

⁶³² Bernardó i Tarragona, M. (2000) Un incunable litúrgico poco conocido. El Ritual-Misal leonés de 1494... *Op. cit.* 15-30.

⁶³³ León, Colegiata de San Isidoro, Inc. 218.

⁶³⁴ Bernardó i Tarragona, M. (2000) Un incunable litúrgico poco conocido. El Ritual-Misal leonés de 1494... *Op. cit.* 24.

ver irregularidades que no son propias, sino infrecuentes, en una impresión tipográfica, como los que se van a exponer a continuación.

En primer lugar, se utilizan unas grafías de notación musical cuadrada, que en ocasiones parecen querer imitar los trazos de la notación aquitana manuscrita, sobre una sola línea roja, sin claves y sin *custos* indicadores del intervalo melódico que separa la nota del final de línea de la que inicia la línea siguiente. Se trata de una notación muy perfeccionada, pero con numerosas superposiciones entre notas y texto y numerosos casos de irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos. Uno de estos ejemplos se puede observar en la figura 114, y localizado en el folio LV vuelto, concretamente en la cuarta línea de música. Se puede observar un grupo de tres *punctums* con el mismo valor, consecutivos y desiguales, tanto por su grafía como por su posición. Si la notación musical hubiera sido impresa mediante la técnica tipográfica, al ser las mismas, hubieran sido impresas por el mismo tipo, y no hubiera podido haber existido la posibilidad de movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las grafías. También, y precediendo a este ejemplo, se puede observar un *punctum* en “campo tipográfico obligatorio” del texto alfabético, cuya grafía del neuma ha tenido que ser modificada para que no se interpusiera en la “S” de la palabra “paschalia”.

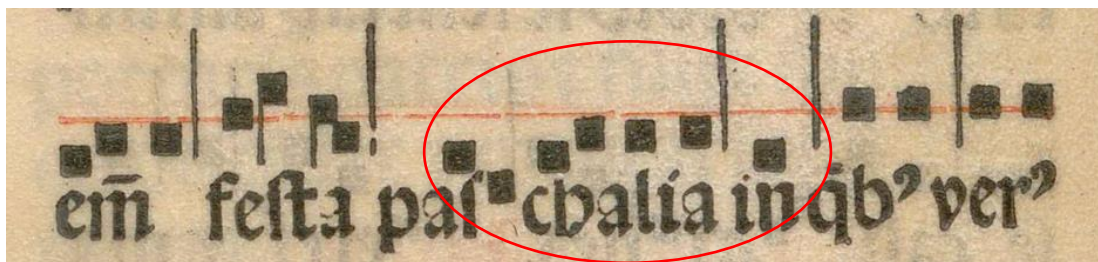


Fig. 114. Detalle de la cuarta línea de música del tropo de la hoja lv recto del Missale Pampilonense, impreso en Pamplona por Arnaldo Guillén de Brocar c. de 1494, donde se puede observar irregularidad de punctums consecutivos a la misma altura y superposición con texto alfabético.

Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de Pamplona.

En segundo lugar, de manera notable, también encontramos irregularidades en las claves de FA, enmarcadas en los cuatro óvalos en posición vertical del margen izquierdo de la figura 115. En el caso de que los pasajes musicales hubieran sido impresos mediante impresión tipográfica, no habría posibilidad de modificación de grafía musical de las

claves, salvo por levantamiento de tintas. En el caso señalado, se puede ver como la grafía de la clave de FA en segunda posición, de la hoja piii recto, cambian ligeramente desde el punto de vista de la grafía o *ductus*, concretamente de la cabeza de la misma. Si la notación musical hubiera sido impresa mediante la técnica tipográfica, al ser las mismas, hubieran sido impresas por el mismo tipo, y no hubiera podido haber existido la posibilidad de movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las grafías.

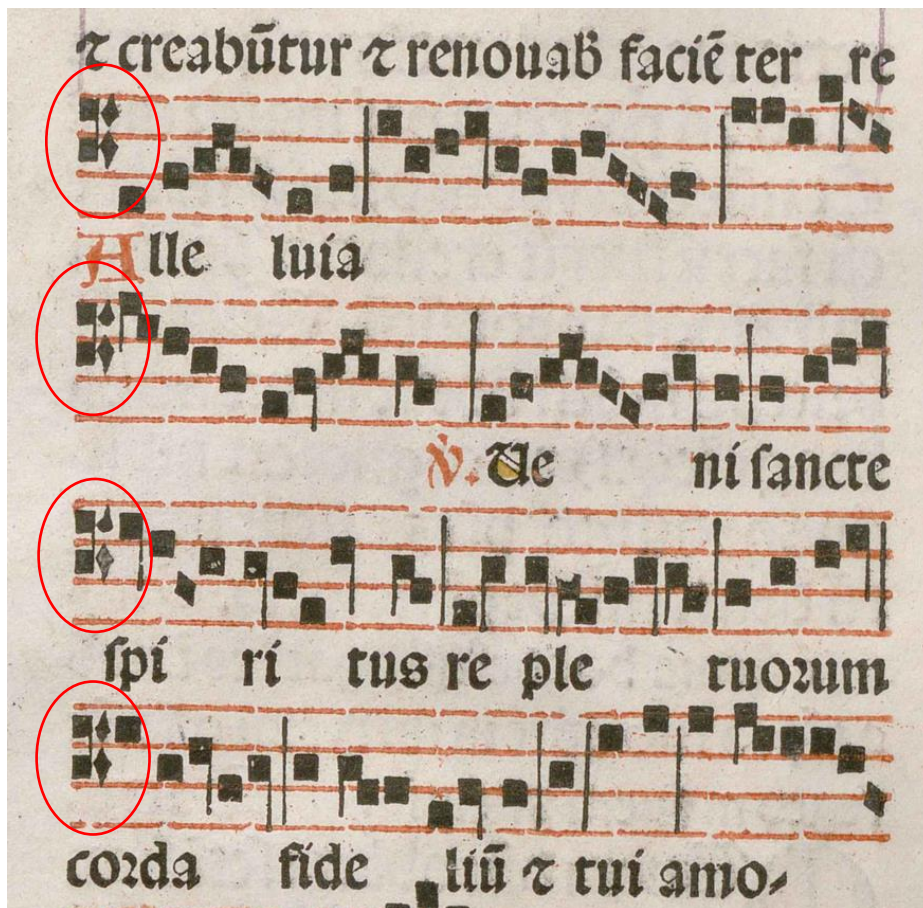










Fig. 115. Detalle del segundo al quinto tetragrama la hoja piii recto del Missale Pampilonense, impreso en Pamplona por Arnaldo Guillén de Brocar c. de 1494, donde se pueden observar las irregularidades entre las claves de FA en segunda posición Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de Pamplona.

En tercer, y último lugar, al contrario que sucede en la impresión de notación musical de otros impresores, no aparece grafías de grupos musicales superpuestos en campo obligatorio “tipográfico”, ya que Brocar imprimió xilográficamente las figuras, especialmente en las formas ligadas descendentes de la *clivis* o el *climacus*, con una ligera separación, propia de la notación cuadrada romana.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas, ya que, aun así, se puede observar una medida estándar y aproximada. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		8 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		2 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Punctums</i> superpuestos		5 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Virga</i> corta		4 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Virga</i> larga		8 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Clivis</i> ascendente		6 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Clivis</i> descendente		6 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		6 mm de alto y 5 mm de ancho.

<i>Semibrevis</i>		4 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i>		5 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		7 mm de alto y 7 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de cuatro <i>semibrevis</i>		9 mm de alto y 9 mm de ancho.
<i>Scandicus</i>		8 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Scandicus</i> de cuatro		8 mm de alto y 10 mm de ancho.

Desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Missale Pampilonensis*, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con las líneas xilográficas en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical.





El 13 de febrero de 1500, Arnaldo Guillén de Brocar imprime su segundo libro litúrgico musical con notación musical impresa, concretamente un misal para la diócesis de Tarazona en formato folio, siendo este su primer trabajo para esta diócesis. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo y en pentagramas tipográficos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. La impresión de los pentagramas con técnica tipográfica queda justificada ante las líneas regulares, finales ajustados e inexistencia de variación de la altura entre líneas del mismo pentagrama, respetando siempre la misma distancia entre línea y línea de 7 milímetros. Para la impresión de los pentagramas tipográficos a dos columnas, Arnaldo Guillén de Brocar contaba con varios tipos enteros individuales de diferentes anchuras, utilizando, generalmente, tipos enteros de 82 milímetros de ancho y 26 milímetros de alto
















(BROC 28:26/82) para conformar una columna completa. Sin embargo, para poder adaptarse de una manera cómoda a cualquier tipo de texto litúrgico a los pasajes musicales, junto con sus indicaciones, el impresor también contaba con tipos de 6 (BROC 28:5/26:6), 12 (BROC 28:5/26:12), 16 (BROC 28:5/26:16), 20 (BROC 28:5/26:20), 30 (BROC 28:5/26:30), 40 (BROC 28:5/26:40), 56 (BROC 28:5/26:56) y 75 milímetros (BROC 28:5/26:70). La impresión de los pentagramas con técnica tipográfica queda justificada ante las líneas regulares, finales ajustados y sin variación excesiva de la altura entre líneas del mismo tetragrama, manteniéndose en 6 milímetros, y entre pentagrama y pentagrama 10 milímetros entre los siete pentagramas que conforman la columna completa. En cuanto a este aspecto, los pasajes musicales se encuentran en las siguientes partes litúrgicas y con la siguiente distribución: *Sabbato in passione. Dominica in ramis palmarum*, en los folios h6^r – h8^r (sin foliar), *Dominica in ramis palmarum*, en los folios i1^r – i2^r (sin foliar), *In die pasceue*, en los folios m1^v – m2^v (sin foliar), *Feria VI. Parasceue*, en los folios m3^v (sin foliar), *Sabbato sancto*, en los folios m4^v – n1^r (sin foliar), *Gloria in excelsis deo*, en los folios x3^v – y2^v (sin foliar), y *Prefatio*, en los folios y8^v – y10^v (sin foliar).





Fig. 116. Detalle del único pentagrama de la columna de la izquierda de la hoja miii vuelto del *Missale Tirasonense*, impreso en Pamplona por Arnaldo Guillén de Brocar el 13 de febrero de 1500, donde se puede observar el tipo de 82 milímetros de ancho y 26 milímetros de alto utilizado para conformar la impresión de una columna completa. Fotografía realizada con el permiso del archivero de la Biblioteca Regional de Bizkaia (Bilbao).

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera tipográfica en negro sobre las cinco líneas. Arnaldo Guillén de Brocar, para la impresión del *Missale Tirasonensis* adquirió, por primera vez, materiales tipográficos para la impresión de la notación musical. Obtener estos materiales permitía una impresión de la notación musical cuadrada con una grafía más regular, tanto las claves como los diferentes grupos de notación musical, sin movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las grafías, y sin solapamientos de la notación musical, pues se respeta los espacios naturales de los tipos. Brocar adquiere un juego tipográfico de notación musical grande, para la impresión del misal en formato folio, con una medida de 28 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al pentagrama y el ascendente de la línea inferior del pentagrama. Las medidas de las grafías no varían, independientemente de su posición, por lo que se adjunta a continuación catálogo con una representación de los diferentes tipos metálicos que forman parte del juego, junto con las medidas de las grafías musicales tipográficas. Para la descripción de los tipos metálicos musicales se ha utilizado el sistema propuesto en esta tesis doctoral, en el que se especifica la distancia entre el descendente de la línea de texto superior al pentagrama y el ascendente de la línea inferior del pentagrama. A continuación, y separado por dos puntos, se indica la medida en milímetros del alto de la grafía de la nota, o grupo musical, seguido de una barra oblicua y la medida del ancho de la misma. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		28:16/5
Clave de DO		28:10/3
<i>Punctums</i>		28:4/4
<i>Punctums superpuestos</i>		28:10/4

<i>Virga corta</i>		28:7/4
<i>Virga larga</i>		28:12/4
<i>Virga doble</i>		28:12/4
<i>Clivis ascendente</i>		28:9/8
<i>Clivis descendente</i>		28:9/8
<i>Clivis ligada larga de dos notas con cauda</i>		28:9/6
<i>Clivis ligada larga de tres notas con cauda corta</i>		28:9/12
<i>Clivis ligada larga de dos notas sin cauda</i>		28:9/6
<i>Clivis ligada larga de tres notas con cauda larga</i>		28:9/12
<i>Clivis con salto de tres distancias descendente</i>		28:12/8
<i>Torculus</i>		28:5/8
<i>Semibrevis</i>		28:5/5
<i>Climacus de dos semibrevis</i>		28:10/8
<i>Climacus de tres semibrevis</i>		28:12/10
<i>Climacus de tres semibrevis separadas</i>		28:16/10

<i>Climacus</i> de cuatro <i>semibrevis</i>		28:14/12
<i>Custos</i>		28:12/2

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del primer misal impreso para la diócesis de Tarazona, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante tipografía, y en una forma diferente, la notación musical.

Dos años después, Arnaldo Guillén de Brocar se traslada a Logroño, lugar donde por primera vez se le reconocerá como impresor afamado. Desde 1502 hasta el cierre de este taller, es decir en 1517, el impresor únicamente imprime un libro litúrgico con música impresa en esta ciudad: el *Psalterium secundum usum ecclesia Palentinae*, en formato folio. Este *psalterium* salió de los tórculos del impresor diez años después de su llegada a Logroño, concretamente el 17 de abril de 1512. Durante la realización de la tesis doctoral, no se ha podido tener acceso a ningún ejemplar de la edición, ya que no ha sido posible contactar con algún responsable de la Biblioteca de la Iglesia de Lantadilla (Palencia) y los Archivos parroquiales de Amusco (Palencia). Por otra parte, la Biblioteca Capitular de Palencia no encontró entre sus fondos, durante mi estancia de investigación en la ciudad, alguno de los siete ejemplares que están referenciados por bibliógrafos citados en el repertorio. Por lo tanto, no ha sido posible realizar un análisis exhaustivo de la técnica de impresión musical utilizada por el impresor en esta edición, rasgo muy interesante a analizar dada la diferencia de datación entre el *Missale Tirasonensis* y este. Sin embargo, gracias a las anotaciones musicales facilitadas por los catálogos de Antonio Odriozola Pietas y de Frederick J. Norton, tenemos constancia de que la notación musical cuadrada, deduciblemente tipográfica, fue impresa en negro sobre cinco líneas en rojo, siendo impresos estos pentagramas a dos columnas de seis pentagramas cada columna y con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Podemos deducir que Arnaldo Guillén de Brocar utilizó impresión tipográfica para la impresión de los

pasajes musicales en la edición del *Psalterium secundum usum Ecclesia Palentinae*, ya que la diócesis de Toledo, por petición del Cardenal Cisneros, le encarga la impresión de un *Psalterium* toledano en 1515, impreso en los tórculos de Alcalá de Henares. Sin embargo, hubiera sido de vital importancia haber consultado algún ejemplar de la edición para poder corroborar si el impresor siguió utilizando los mismos tipos musicales que los utilizados en el *Missale Tirasonensis*, o si Brocar adquirió un nuevo juego tipográfico musical para la impresión del *Psalterium Palentinum*, posteriormente utilizado en la impresión del primer *Psalterium* impreso para el proyecto litúrgico literario del Cardenal Cisneros.

Afincado desde 1511 en Alcalá de Henares para realizar impresiones destinadas a la Universidad de Alcalá⁶³⁵, empezó a imprimir un proyecto editorial conformado por siete libros litúrgicos musicales para la diócesis de Toledo, por mandado del Cardenal Cisneros, desde 1515 a 1520. El primer libro litúrgico musical que imprime Arnaldo Guillén de Brocar en la ciudad Complutense es el *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*, salido de los tórculos cuatro años después de la instalación de un nuevo taller a su nombre en la ciudad Complutense, concretamente el 12 de marzo de 1515. La impresión de los sistemas del *Psalterium* se ha realizado de color rojo y en pentagramas tipográficos por trozos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Cada pentagrama se ha impreso mediante tipos tipográficos individuales, en líneas individuales, diferentes a los utilizados en la impresión del *Missale Tirasonense* impreso un año antes, concretamente por dos piezas de 15 milímetros (BROC 40:5 (1) /1:15), dos piezas de 5 milímetros (BROC 40:5 (1) /1:5) y tres piezas de 15 milímetros, dando siempre una medida total de ancho de 90 milímetros y con una altura de 30 milímetros. Esta combinación no es fija, ya que el impresor suele combinar los tipos según las necesidades del texto. La impresión de los pentagramas con técnica tipográfica queda justificada ante las líneas regulares, finales ajustados y sin variación excesiva de la altura entre líneas del mismo pentagrama, manteniéndose en 7 milímetros, y entre pentagrama y pentagrama 20 milímetros entre los seis pentagramas que conforman la columna completa.

⁶³⁵ Fernández-Armesto, F. (1989) Cardinal Cisneros as a patron of printing... *Op. cit.* 149-168.












Fig. 117. Detalle del último pentagrama de la columna de la izquierda, localizado en el folio XIII recto del Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane, impreso en Alcalá de Hnares por Arnaldo Guillén de Brocar el 12 de marzo de 1515, donde se pueden observar los tipos metálicos individuales para la impresión de los sistemas. Digitalización facilitada por la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla.












También, por la impresión de los pentagramas a trozos de manera tipográfica por líneas individuales de diferentes medidas y puestas consecutivamente, no varía la distancia entre pentagrama y pentagrama, con distancia constante de 20 milímetros entre los seis pentagramas y 7 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa. En cuanto a este aspecto, los pasajes musicales se encuentran en las siguientes partes litúrgicas y con la siguiente distribución: *Ad matutinas*, en el folio I recto y vuelto, *Ad matutinas*, en el folio III vuelto, *Ad matutinas*, en el folio V vuelto, *Ad matutinas*, en los folios VI vuelto a VIII vuelto, *Ad laudes, ad primam*, en los folios IX vuelto a XIII vuelto, *Feria secunda*, en el folio XVI vuelto, *Feria secunda*, en los folios XVII vuelto a XVIII recto, *Feria secunda*, en los folios XVII vuelto a XVIII recto, *Feria secunda, ad matutinas*, en los folios XIX recto a XX vuelto, *Feria secunda*, en el folio XXI vuelto, *Feria secunda, preces, suffraga, ad maitines*, en los folios XXIII recto a XXXI recto, *Ad matutinas*, en el folio XXXII recto, *Ad matutinas*, en el folio XXXIII recto, *Ad matutinas*, en el folio XXXIII recto y vuelto, *Feria tertia*, en el folio XXXV vuelto, *Feria tertia, ad laudes, feria quarta*, en los folios XXXVII recto a XXXVIII vuelto, *Feria quarta*, en los folios XXXIX vuelto a XL vuelto, *Feria quarta, ad matutinas*, en los folios XLI vuelto a XLIII recto, *Feria quinta*, en los folios XLIII recto a XLVI vuelto, *Feria quinta*,










en el folio XLVII vuelto, *Feria quinta*, en el folio XLVIII vuelto, *Feria quinta*, en el folio L recto, *Feria quinta, Ad matutinas*, en los folios LII vuelto a LVI recto, *Feria quinta, Ad matutinas*, en el folio LVII recto y vuelto, *Feria quinta, Ad matutinas*, en los folios LVIII vuelto a LVIII recto, *Ad matutinas*, en el folio LXI recto, *Feria quinta*, en el folio LXII recto y vuelto, *Sabbato, ad matutinas*, en los folios LXIII vuelto a LXIII vuelto, *Sabbato*, en el folio LXVI vuelto, *Sabbato*, en el folio LXVIII vuelto, *Sabbato*, en el folio LXX vuelto, *Ad laudes*, en los folios LXXI vuelto a LXXII recto, *Ad laudes*, en los folios LXXIII vuelto a LXXIII recto, *Come per annum, ad primam*, en los folios LXXVI vuelto a LXXIX vuelto, *Ad primam*, en los folios LXXXI vuelto a LXXXII recto, *Ad tertiam*, en el folio LXXVII recto y vuelto, *Ad tertiam*, en los folios LXXXVIII vuelto a LXXXIX vuelto, *Ad sextam*, en los folios XC vuelto a XCII recto, *Ad sextam, ad nonam, ad vespervas, diebus*, en los folios XCIII recto a CX recto, *Ad sextam, ad nonam, ad vespervas, diebus Dominicus, Feria II, ad vespervas, Feria secunda, feria tertia, feria quarta, feria secunda, feria quinta, feria sexta, sabbato ad vespervas*, en los folios XCIII recto a CX recto, y *Ad completorum, in Quadragesima, preces, come beate Marie... hasta el final del libro*, en los folios CXI recto a CLXXXV vuelto.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera tipográfica en negro sobre las cinco líneas. Para la impresión del *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*, Arnaldo Guillén de Brocar utilizó nuevos materiales tipográficos para la impresión de la notación musical, concretamente un juego más grande que el utilizado en la impresión del *Missale Tirasonense*, sin poderse confirmar si el impresor adquirió este nuevo juego para la impresión de este, o para la impresión del *Psalterium secundum usum Ecclesia Palentinae*, impreso en Logroño en 1512, en formato folio, con una medida de 40 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al pentagrama y el ascendente de la línea inferior del pentagrama. Las medidas de las grafías no varían, independientemente de su posición, por lo que se adjunta a continuación catálogo con una representación de los diferentes tipos metálicos que forman parte del juego, junto con las medidas de las grafías musicales tipográficas. Para la descripción de los tipos metálicos musicales se ha utilizado el sistema propuesto en esta tesis doctoral, en el que se especifica la distancia entre el descendente de la línea de texto superior al pentagrama y el ascendente de la línea inferior del pentagrama. A continuación, y separado por dos puntos, se indica la medida en milímetros del alto de la grafía de la nota, o grupo musical, seguido de una barra

oblicua y la medida del ancho de la misma. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		40:20/4
Clave de DO		40:12/2
Bemol		40:6/3
<i>Punctums</i>		40:4/4
<i>Virga corta</i>		40:10/4
<i>Virga larga</i>		40:19/4
<i>Virga doble</i>		40:16/4
<i>Clivis ascendente corta</i>		40:10/7
<i>Clivis ascendente larga</i>		40:18/7

<i>Clivis</i> descendente corta		40:10/7
<i>Clivis</i> descendente larga		40:18/7
<i>Clivis</i> descendente ligada de dos distancias con cauda larga		40:18/6
<i>Clivis</i> descendente ligada de dos distancias con cauda corta		40:10/6
<i>Clivis</i> descendente ligada de dos distancias sin cauda		40:4/6
<i>Clivis</i> descendente ligada de tres distancias sin cauda		40:14/9
<i>Clivis</i> descendente ligada de tres distancias con cauda larga		40:14/9
<i>Clivis</i> con salto de tres distancias con cauda descendente		40:19/8
<i>Clivis</i> con salto de tres distancias con cauda ascendente		40:19/8
<i>Clivis</i> con salto de cuatro distancias con cauda ascendente		40:20/8
<i>Clivis</i> con salto de cinco distancias con cauda descendente		40:22/8

<i>Torculus</i>		40:12/8
<i>Semibrevis</i>		40:7/5
<i>Climacus de dos semibrevis</i>		40:12/9
<i>Climacus de dos semibrevis separados</i>		40:14/8
<i>Climacus de tres semibrevis</i>		40:15/15
<i>Climacus de cuatro semibrevis</i>		40:20/16
<i>Scandicus</i>		40:20/11
<i>Scandicus de cuatro punctums</i>		40:20/14
<i>Custos</i>		40:13/4

Una cuestión a tener en cuenta es la aparición de notación manuscrita en algunos pentagramas tipográficos, intercalados con la notación tipográfica en folios concretos y localizados en los siguientes folios: LXXVII recto, LXXXIX vuelto, XC vuelto, XCI recto, XCIII vuelto, XCVIII recto, CX vuelto, CI recto, CII recto, CIII vuelto, CVII recto, CVIII vuelto, CIX vuelto, CX recto, CXI recto, CXVI vuelto, CLXXII recto. Esto

puede deberse a fallos de cálculo en la impresión de los pasajes musicales del *Psalterium* por la dificultad de estar llevando a cabo, no solo la impresión del este, sino del *Intonarum Toletanum*, edición salida de los tórculos cinco días después.



Fig. 118. Detalle de los dos últimos pentagramas de la columna, localizado en el folio CIII vuelto del *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*, impreso en Alcalá de Hnares por Arnaldo Guillén de Brocar el 12 de marzo de 1515, donde se pueden observar la combinación de impresión tipográfica con los pasajes manuscritos. Digitalización facilitada por la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*, todo indica que se imprimieron mediante los mismos tres golpes de impresión que el *Missale Tirasonense*, siguiendo el orden siguiente: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante tipografía, y en una forma diferente, la notación musical.

Cinco días después de la impresión del *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*, sale de los tórculos de Arnaldo Guillén de Brocar un *Intonararium* para la diócesis de Toledo, concretamente el 17 de marzo de 1515. Para la impresión de este último, el impresor tuvo que adquirir un nuevo juego tipográfico, y con un diseño de la tipografía ligeramente diferente al juego tipográfico utilizado en anteriores ediciones incluyendo grafías no antes impresas por ningún impresor como *semibrevis* con caudas, para que se pudiera realizar la impresión simultánea de ambos. La impresión de los sistemas del *Intonararium Toletanum* se ha realizado de color rojo y en pentagramas tipográficos por trozos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro. Cada pentagrama se ha impreso mediante tipos tipográficos individuales, en líneas individuales, diferentes a los utilizados en la impresión del *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane* impreso unos días antes, concretamente por seis piezas de 25 milímetros (BROC 30:5 (1) /1:25), una pieza de 10 milímetros (BROC 30:5/1:10) y una pieza de 5 milímetros (BROC 30:5 (1) /1:5), dando siempre una medida total de ancho de 170 milímetros y con una altura de 21 milímetros. Esta combinación no es fija, ya que el impresor suele combinar los tipos según las necesidades del texto. La impresión de los pentagramas con técnica tipográfica queda justificada ante las líneas regulares, finales ajustados y sin variación excesiva de la altura entre líneas del mismo pentagrama, manteniéndose en 6 milímetros, y entre pentagrama y pentagrama 15 milímetros entre los siete pentagramas que conforman la columna completa.

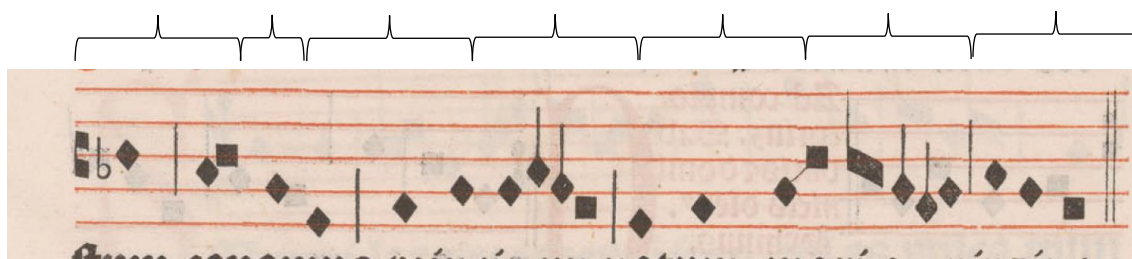


























Fig. 119. Detalle del penúltimo pentagrama de la columna, localizado en el folio III recto del *Intonararium Toletanum*, impreso en Alcalá de Henares por Arnaldo Guillén de Brocar el 17 de marzo de 1515, donde se pueden observar los tipos metálicos individuales para la impresión de los sistemas.




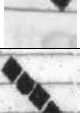
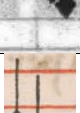



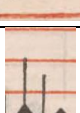


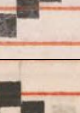
Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera tipográfica en negro sobre las cinco líneas. Para la impresión del *Intonarium Toletanum*, Arnaldo Guillén de Brocar utilizó nuevos materiales tipográficos para la impresión de la notación musical, concretamente un juego para la impresión en formato folio, con una medida de 30 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al pentagrama y el ascendente de la línea inferior del pentagrama. Las medidas de las graffias no varían, independientemente de su posición, por lo que se adjunta a continuación catálogo con una representación de los diferentes tipos metálicos que forman parte del juego, junto con las medidas de las graffias musicales tipográficas. Para la descripción de los tipos metálicos musicales se ha utilizado el sistema propuesto en esta tesis doctoral, en el que se especifica la distancia entre el descendente de la línea de texto superior al pentagrama y el ascendente de la línea inferior del pentagrama. A continuación, y separado por dos puntos, se indica la medida en milímetros del alto de la graffia de la nota, o grupo musical, seguido de una barra oblicua y la medida del ancho de la misma. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		30:18/4
Clave de DO		30:18/2
Bemol		30:7/2
Sostenido		30:4/4

<i>Punctums</i>		30:4/4
<i>Virga corta</i>		30:10/3
<i>Virga</i>		30:12/3
<i>Virga larga</i>		30:18/3
<i>Virga doble</i>		30:11/3
<i>Clivis ascendente sin cauda</i>		30:7/8
<i>Clivis ascendente corta</i>		30:9/7
<i>Clivis ascendente</i>		30:12/7
<i>Clivis ascendente larga</i>		30:15/7
<i>Clivis descendente corta</i>		30:9/7
<i>Clivis descendente</i>		30:12/7
<i>Clivis descendente larga</i>		30:15/7
<i>Clivis descendente ligada de dos distancias con cauda larga</i>		30:15/5

<i>Clivis</i> descendente ligada de dos distancias con cauda corta		30:12/5
<i>Clivis</i> descendente ligada de dos distancias sin cauda		30:8/5
<i>Clivis</i> descendente ligada de tres distancias con cauda corta superior		30:29/9
<i>Clivis</i> descendente ligada de tres distancias con cauda corta inferior		30:29/9
<i>Clivis</i> descendente con distancia de tres alturas con cauda corta		30:12/7
<i>Clivis</i> ascendente con distancia de tres alturas con cauda corta		30:12/7
<i>Torculus</i>		30:10/6
<i>Semibrevis</i>		30:5/4
<i>Semibrevis</i> con cauda		30:14/4
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i> ascendentes		30:9/9
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i> descendentes		30:9/9
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i> descendentes separados		30:10/8

<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		30:12/11
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i> separados		30:14/12
<i>Climacus</i> de cuatro <i>semibrevis</i>		30:15/10
<i>Climacus</i> de cinco <i>semibrevis</i>		30:16/11
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i> con cauda		30:15/15
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i> ascendentes con cauda		30:15/15
<i>Climacus</i> de cuatro <i>semibrevis</i> con cauda, tres ascendentes y una descendente		30:15/16
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i> con cauda, semibrevis ascendente-descendente-ascendente		30:12/15
<i>Scandicus</i>		30:18/10
<i>Scandicus</i> de cuatro ascendente		30:15/14
<i>Scandicus</i> de cuatro descendente		30:15/14
<i>Custos</i>		30:12/2

Desde el punto de vista de la técnica de impresión utilizada por el impresor para la impresión del *Intonararium Toletanum*, Guillén de Brocar realizó la misma técnica de impresión que en las ediciones anteriores, mediante los mismos tres golpes: en el primero, se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo, se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante material tipográfico, y en una forma diferente, la notación musical.

Un año después de la impresión del *Intonararium Toletanum*, concretamente el 3 de julio de 1516, sale de los tórculos de Arnaldo Guillén de Brocar el tercer libro litúrgico del proyecto editorial del Cardenal Cisneros, y el sexto en su producción litúrgica musical: el *Passionarium Toletanum*. La impresión de los sistemas se ha realizado de color rojo y en pentagramas tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro. Cada pentagrama se ha impreso mediante los mismos tipos individuales que los utilizados en la impresión del *Intonararium Toletanum*, concretamente por siete tipos de 25 milímetros (BROC 30:5 (1) /1:25), junto con un tipo pequeño tipográfico de 10 milímetros (BROC 30:5 (1) /1:10), dando una medida total de ancho de 190 milímetros y 21 milímetros de alto. También, por la impresión de los pentagramas a trozos de manera tipográfica, no varía la distancia entre pentagrama y pentagrama, con distancia constante de 15 milímetros entre los ocho pentagramas y 5 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa. Desde el punto de vista de la impresión de la notación musical, Guillén de Brocar también utilizó los mismos tipos móviles metálicos musicales utilizados en el *Intonararium Toletanum*, realizando la misma técnica de impresión, mediante los mismos tres golpes: en el primero, se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo, se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante material tipográfico, y en una forma diferente, la notación musical.

Un año después de la impresión del *Passionarium Toletanum* impreso en 1516, el 10 de octubre de 1517 Arnaldo Guillén de Brocar imprime el cuarto libro litúrgico del proyecto editorial del Cardenal Cisneros: el *Officiarium Toletanum*. Todo parece indicar que esta edición contenía las partes litúrgicas *Dominicale*, *Commune*, *Sanctorum* y *Sactorale*, pero, tras la conservación parcial de los ejemplares supervivientes, estas partes no han llegado a nuestros días. La impresión de los sistemas se ha realizado de color rojo y en pentagramas tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno














de los pentagramas en negro, en todo el libro. Buena parte del texto, incluyendo folios completos, han sido raspados para escribir sobre él, presumiblemente para adaptar la liturgia antigua a la establecida tras la celebración del Concilio de Trento. Por ello, contiene algunos pasajes musicales manuscritos en los siguientes folios con paginación moderna: 47 recto, 47 vuelto, 50 recto, 50 vuelto, 51 recto, 51 vuelto, 52 recto, 53 vuelto, 54 vuelto, 56 recto, 56 vuelto, 57 recto, 57 vuelto, 58 recto, 60 recto, 60 vuelto, 61 recto, 62 vuelto, 63 recto, 63 vuelto, 64 recto, 64 vuelto, 65 recto, 65 vuelto, 67 recto, 76 recto, folio 78 recto, 78 vuelto, 80 recto, 81 recto, 85 recto, 85 vuelto, 86 recto, 86 vuelto, 89 vuelto, 91 vuelto, 92 vuelto, 93 recto, 93 vuelto, 95 vuelto, 96 vuelto, 97 recto, 97 vuelto, 98 recto, 98 vuelto, 101 recto, 101 vuelto, 102 recto, 102 vuelto, 103 recto, 104 recto, 105 recto, 105 vuelto, 107 recto, 107 vuelto, 108 recto, 108 vuelto, 109 recto, 110 vuelto, 111 recto, 111 vuelto, 112 recto, 112 vuelto, 113 vuelto, 114 recto, 114 vuelto, 115 recto, 115 vuelto, 116 recto, 116 vuelto, 117 recto, 117 vuelto, 118 recto, 119 recto, 124 recto, 124 vuelto, 125 recto, 125 vuelto, 126 recto, 126 vuelto, 127 recto, 127 vuelto, 128 recto, 132 recto.

















Fig. 120. Detalle de los dos últimos pentagramas de la columna, localizado en el folio 40 vuelto del Officiarium Toletanum, impreso de Alcalá de Henares por Arnaldo Guillén de Brocar el 10 de octubre de 1517, donde se puede observar la combinación de impresión tipográfica con los pasajes manuscritos. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

Cada pentagrama se ha impreso mediante los mismos tipos individuales que los utilizados para la impresión del *Psalterium secundum usum ecclesie Toletane*, concretamente tipos móviles metálicos de 5 milímetros y el tipo móvil de 30 milímetros utilizado en la impresión del *Intonarium Toletanum*. Sin embargo, estos han sido combinados con nuevos tipos móviles metálicos de 8 (BROC 30:5 (1) /1:8), 18 (BROC 30:5 (1) / 1:18) y 28 milímetros (BROC 30:5 (1) /1:28), siendo conformados, generalmente, un pentagrama por nueve tipos móviles de 28 milímetros y un tipo móvil de 10 milímetros, dando una medida total de 270 milímetros de ancho y 21 milímetros de alto. También, por la impresión de los pentagramas a trozos de manera tipográfica, no varía la distancia entre pentagrama y pentagrama, con distancia constante de 15 milímetros entre los ocho pentagramas y 5 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa. Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera tipográfica en negro sobre las cinco líneas. Para la impresión del *Officiarium Toletanum*, Arnaldo Guillén de Brocar utilizó nuevos materiales tipográficos para la impresión de la notación musical, concretamente un juego más pequeño que el utilizado en la impresión del *Intonarium* y el *Passionarium* para la diócesis de Toledo.

Para impresiones en formato folio, este juego tipográfico musical tiene una medida de 28 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al pentagrama y el ascendente de la línea inferior del pentagrama. Las medidas de las grafías no varían, independientemente de su posición, por lo que se adjunta a continuación catálogo con una representación de los diferentes tipos metálicos que forman parte del juego, junto con las medidas de las grafías musicales tipográficas. Para la descripción de los tipos metálicos musicales se ha utilizado el sistema propuesto en esta tesis doctoral, en el que se especifica la distancia entre el descendente de la línea de texto superior al pentagrama y el ascendente de la línea inferior del pentagrama. A continuación, y separado por dos puntos, se indica la medida en milímetros del alto de la grafía de la nota, o grupo musical, seguido de una barra oblicua y la medida del ancho de la misma. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		28:20/4
Clave de DO		28:12/2
Bemol		28:6/2
<i>Punctums</i>		28:4/4
<i>Virga corta</i>		28:7/4
<i>Virga larga</i>		28:14/4
<i>Virga doble</i>		28:12/4
<i>Clivis ascendente corta</i>		28:10/7
<i>Clivis ascendente</i>		28:13/7
<i>Clivis ascendente larga</i>		28:16/7
<i>Clivis descendente corta</i>		28:10/7
<i>Clivis descendente</i>		28:13/7
<i>Clivis descendente larga</i>		28:16/7

<i>Clivis</i> descendente ligada de dos distancias sin cauda		28:12/8
<i>Clivis</i> descendente ligada de dos distancias con cauda corta		28:14/8
<i>Clivis</i> descendente ligada de tres distancias con cauda larga		28:16/11
<i>Clivis</i> descendente ligada de tres distancias sin cauda		28:14/11
<i>Clivis</i> ascendente con distancia de tres alturas con cauda larga		28:10/8
<i>Clivis</i> descendente con distancia de tres alturas con cauda larga		28:10/8
<i>Clivis</i> ascendente con distancia de cinco alturas con cauda larga		28:16/7
<i>Torculus</i>		28:11/7
<i>Semibrevis</i>		28:6/4
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i>		28:8/8
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i> separados		28:12/8
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		28:12/10
<i>Climacus</i> de cuatro <i>semibrevis</i>		28:12/12
<i>Scandicus</i>		28:14/11
<i>Scandicus</i> de cuatro <i>punctums</i>		28:14/15

Custos		28:13/2
--------	---	---------

Desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Officiarium Toletanum*, todo indica que se imprimieron mediante los mismos tres golpes de impresión que las ediciones anteriores, siguiendo el orden siguiente: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante tipografía, y en una forma diferente, la notación musical.

Dos años después de la impresión del *Officiarium Toletanum*, concretamente el 10 de junio de 1519, sale de los tórculos de Arnaldo Guillén de Brocar el quinto libro litúrgico del proyecto editorial del Cardenal Cisneros: el *Manuale Toletanum*. La impresión de los sistemas se ha realizado de color rojo y en pentagramas tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro. Cada pentagrama se ha impreso mediante tipos individuales diferentes a los adquiridos y utilizados para la impresión del *Intonarum Toletanum*, concretamente con un tipo pequeño tipográfico de 5 milímetros (BROC 28:5 (1) /1:5) junto con nuevos tipos individuales de 30 milímetros (BROC 28:5 (1) /1:30), específicamente cuatro, dando una medida total de 120 milímetros de ancho y 21 milímetros de alto, en las siguientes partes litúrgicas: *Missa detrinitate*, en los folios XXXIII vuelto a XXXVI recto, *Missa detrinitate*, en los folios XL recto a XLI recto, *Missa prosporumsposa*, en los folios XLII vuelto a XLVII vuelto, *Missa prosporumsposa*, en el folio XLIX recto, *Ad sepliendum mortuos*, en el folio LXXXV recto, *Ad sepliendum mortuos*, en los folios LXXXVIII vuelto a XCI vuelto, *Ad sepliendum mortuos*, en el folio XCIII recto y vuelto, *Letania p defunctis*, en los folios XCVI vuelto a XCIX vuelto. También, por la impresión de los pentagramas a trozos de manera tipográfica, no varía la distancia entre pentagrama y pentagrama, con distancia constante de 15 milímetros entre los ocho pentagramas y 5 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa. Desde el punto de vista de la impresión de la notación musical, Guillén de Brocar también utilizó los mismos tipos móviles metálicos musicales utilizados en el *Officiarium Toletanum*, y los

anteriores, realizando la misma técnica de impresión, mediante los mismos tres golpes: en el primero, se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo, se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante material tipográfico, y en una forma diferente, la notación musical.

Veinte días después de la salida del *Manuale Toletanum* de los tórculos de Arnaldo Guillén de Brocar, el impresor imprime una especie de antifonario para las horas diurnas, recogido en un *Diurnum Dominicale* para la diócesis de Toledo. La impresión de los sistemas se ha realizado de color rojo y en pentagramas tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro. Cada pentagrama se ha impreso mediante tipos individuales de 30 (BROC 28:5 (1) /1:30) y 5 milímetros (BROC 28:5 (1) /1:5) iguales que los utilizados en el *Manuale*, siendo estos combinados con tipos nuevos de 10 (BROC 28:5 (1) /1:10) y 15 milímetros (BROC 28:5 (1) /1:15), dando una medida total de 240 milímetros de ancho y 21 milímetros de alto. También, por la impresión de los pentagramas a trozos de manera tipográfica, no varía la distancia entre pentagrama y pentagrama, con distancia constante de 15 milímetros entre los nueve pentagramas y 5 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa.

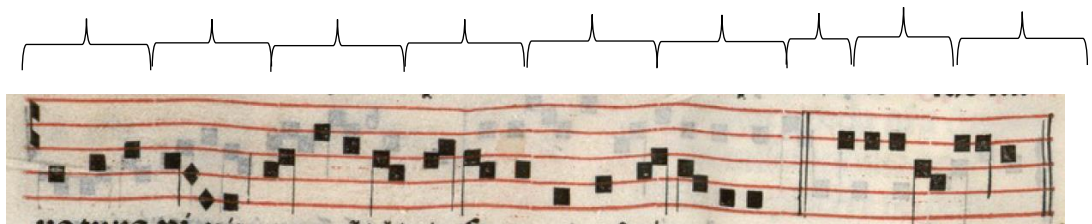


Fig 121. Foto detalle del último pentagrama de la columna, localizado en el folio CXL vuelto en el *Dirunum Dominicale Toletanum*, impreso por Arnaldo Guillén de Brocar en 1519, donde se pueden observar los tipos metálicos individuales para la impresión de los sistemas. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

Desde el punto de vista de la impresión de la notación musical, Guillén de Brocar también utilizó los mismos tipos móviles metálicos musicales utilizados en el *Officiarium Toletanum*, realizando la misma técnica de impresión, mediante los mismos tres golpes: en el primero, se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo, se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante material tipográfico, y en una forma diferente, la notación musical.

Por último, un año después de la impresión del *Diurnum Dominicale Toletanum*, impreso el 30 de junio de 1519, el impresor vuelve a imprimir otro *Diurnum Dominicale* para la diócesis toledana. La impresión de los sistemas se ha realizado de color rojo y en pentagramas tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro. Cada pentagrama se ha impreso mediante los mismos tipos individuales de 30 y 5 milímetros, que los utilizados en el *Manuale* y en el *Diurnale*, siendo estos combinados con tipos nuevos de 10 y 15 milímetros, como el *Diurnale* de 1519, dando una medida total de 235 milímetros de ancho y 21 milímetros de alto. También, por la impresión de los pentagramas a trozos de manera tipográfica, no varía la distancia entre pentagrama y pentagrama, con distancia constante de 15 milímetros entre los ocho pentagramas y 5 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa. Desde el punto de vista de la impresión de la notación musical, Guillén de Brocar también utilizó los mismos tipos móviles metálicos musicales utilizados en el *Diurnum Toletanum*, realizando la misma técnica de impresión, mediante los mismos tres golpes: en el primero, se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo, se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante material tipográfico, y en una forma diferente, la notación musical.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Tipos utilizados en la impresión musical</u>
Ca.1494	<i>Missale Pampilonense</i>	Pamplona	Xilografía
13 II 1500	<i>Missale Tirasonense</i>	Pamplona	BROC 28:5/26:6 BROC 28:5/26:12 BROC 28:5/26:16 BROC 28:5/26:20 BROC 28:5/26:30 BROC 28:5/26:40 BROC 28:5/26:56 BROC 28:5/26:75 BROC 28:5/26:82 BROC 28:16/5
17 III 1512	<i>Psalterium secundum usum Ecclesia Palentinae</i>	Logroño	¿BROC 28:5/26:6? ¿BROC 28:5/26:12? ¿BROC 28:5/26:16? ¿BROC 28:5/26:20? ¿BROC 28:5/26:30? ¿BROC 28:5/26:40? ¿BROC 28:5/26:56? ¿BROC 28:5/26:75? ¿BROC 28:5/26:82? ¿BROC 28:16/5? ¿BROC 28:16/5? ¿BROC 40:20/4?
12 III 1515	<i>Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane</i>	Alcalá de Henares	BROC 40:5 (1) /1:5 BROC 40:5 (1) /1:15 BROC 40:20/4
17 III 1515	<i>Intonarum Toletanum</i>	Alcalá de Henares	BROC 30:5 (1) /1:5 BROC 30:5 (1) /1:10 BROC 30:5(1) /1:25 BROC 30:18/4
3 VII 1516	<i>Passionarium Toletanum</i>	Alcalá de Henares	BROC 30:5 (1) /1:5 BROC 30:5 (1) /1:10 BROC 30:5(1) /1:25 BROC 30:18/4
10 X 1517	<i>Officiarum Toletanum</i>	Alcalá de Henares	BROC 30:5 (1) /1:5 BROC 30:5 (1) /1:8 BROC 30:5 (1)/1:10 BROC 30:5 (1)/1:18

			BROC 30:5 (1) /1:25 BROC 30:5 (1) /1:28 BROC 28:20/4
10 VI 1519	<i>Manuale sacramentorum secundum usum ecclesia Toletane</i>	Alcalá de Henares	BROC 28:5 (1) /1:5 BROC 28:5 (1) /1:30 BROC 28:20/4
30 VI 1519	<i>Diurnum Dominicale Toletanum</i>	Alcalá de Henares	BROC 28:5 (1) /1:5 BROC 28:5 (1) /1:10 BROC 28:5 (1) /1:15 BROC 28:5 (1) /1:30 BROC 28:20/4
1520	<i>Diurnum Dominicale Toletanum</i>	Alcalá de Henares	BROC 28:5 (1) /1:5 BROC 28:5 (1) /1:10 BROC 28:5 (1) /1:15 BROC 28:5 (1) /1:30 BROC 28:20/4

Tabla 24. Tabla con la serie de tipos utilizados en la trayectoria del taller de Arnaldo Guillén de Brocar.
Tabla de elaboración propia.

Según Frederick J. Norton⁶³⁶, entre 1501 y 1520, Arnaldo Guillén de Brocar poseyó veinte juegos tipográficos: doce en letra gótica, tres en redonda, tres en griego y dos en hebreo. A este número deben de sumarse cuatro más correspondientes a los cuatro juegos tipográficos con los que contó Brocar en su carrera como impresor de libros. Sin embargo, es popularmente conocida la alta calidad de impresión que ofreció el impresor en el periodo incunable y post-incunable a las diócesis españolas. No se conoce edición cuya calidad no se pueda describir con una calificación inferior a excelente, demostrando ser uno de los grandes profesionales de la técnica de impresión musical tipográfica en grandes formatos, pues, la presencia de libros de formato pequeño musical no tenía, todavía, una presencia realmente significativa en el mercado editorial en la España de finales del siglo XV y principios del XVI.

⁶³⁶ Norton, F. J. (1966) *Printing in Spain: 1501-1520...* Op. cit.43.

4.11. PERE POSA

(San Juan de Avinyonet (Barcelona), ¿1460? – Barcelona, 5.VI.1506).

Pere Posa⁶³⁷, originario de San Juan de Avinyonet, fue el primer impresor catalán, además de librero, editor y párroco en la diócesis de Vic⁶³⁸. Después de prestar sus servicios en la sede católica sufragánea de la diócesis de Tarragona, en 1481 se establece en Barcelona, como impresor asociado a Pedro Brun. Ambos imprimen, en ese mismo año, la *Historia de Alejandro Magno* de Quinto Curcio Rufo y *Ars brevis* de Raimundo Lulio. Compaginando esta etapa laboral asociado con Brun, empieza a trabajar en solitario junto a la iglesia de Nuestra Señora del Pino, imprimiendo en ese mismo año dos ediciones de los *Capitols i actes de la Cort* de las Cortes de Cataluña.

Entre 1481 y 1495, imprime obras como el *Doctrinale* de Alexander de Villa Dei, *Suma de la art de arismetica* (1482) de F. de Santcliment, *Pistola de insulis nuper inventis* (1493) de Cristóbal Colón, *Modus epistolandi* (1494) y *Pastorale* (1495) de F. Eiximensis, pero no imprimió ningún libro litúrgico⁶³⁹. Empezado el siglo XVI, concretamente en 1501, imprime su primer y único libro litúrgico: el *Ordinarium Barcinonense*, para la diócesis de Barcelona. Está impreso en letra gótica, en formato cuarto, con 143 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de veintitrés líneas. Se conserva un único ejemplar de esta edición. Se localiza en la Biblioteca de Catalunya de Barcelona, con la signatura 10-III13⁶⁴⁰. A pesar de que el *Ordinarium* no contenga notación musical como tal, sí que incorpora unos espacios en blanco localizados en el folio 43, foliado de manera manuscrita, tanto en el recto como en el vuelto. Se ha tratado de identificar si estos espacios en blanco en realidad corresponden a partes musicales no impresas, motivado por la falta de materiales o por las dificultades técnicas que la impresión musical conllevaba en el periodo incunable y principios del periodo post-

⁶³⁷ También conocido con el apelativo de el Viejo, para diferenciarlo de su sobrino con el mismo nombre.

⁶³⁸ Millares Carlo, A. (1981) Introducción al estudio de la historia y bibliografía de la imprenta en Barcelona en el siglo XVI: Los impresores del periodo renacentista ... *Op. cit.* 9-120.

⁶³⁹ Madurell i Marimón, J. M., Rubió, J. (1955) *Documentos para la Historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553). Recogidos y transcritos por José María Madurell Marimón; anotados por Jorge Rubió y Balaguer...* *Op. cit.* 60.

⁶⁴⁰ Soberanas, A. J. (1991) *Ordinarium Sacramentorum Barchinonense 1501. Edició facsímil de l' Ordinari de Barcelona imprès l' any 1501*, amb una Introducció d' Amadeu-J. Soberanas. Barcelona: Institut d' Estudis Catalans.

incunable. Tras numerosos análisis, y al formar parte de los prefacios litúrgicos, se ha considerado susceptible de incorporar la notación musical, pero no prevista.

Después de la impresión de este libro litúrgico, imprime obras de relevancia, entre las que destacan: *Ars Magna* (1501), *Ars generalis ultima* (1504), *Apostrophe* (1504), *Constitutions noves* (1504), una Bula de indulgencias de Julio II (1505) y el *Arbor scientie* (1505), su última impresión⁶⁴¹. El taller de Pere Posa tuvo un papel relevante en el mundo del libro en Barcelona, pues estuvo activo durante un cuarto de siglo en la ciudad. Es una realidad que no se cuenta con demasiados datos documentales sobre él. Aun así, gracias a las fuentes documentales que se han conservado, se deduce que, además de considerarle un impresor de alta calidad técnica del último cuarto del siglo XV, pudo trabajar un tiempo en Valencia. Sin embargo, y a pesar de las incesantes búsquedas, no se conocen impresiones suyas en territorio valenciano que corroboren este dato⁶⁴².

Pere Posa murió en 1506, entre el 1 de mayo y el 5 de junio, pues se conserva en la primera fecha la escritura de su testamento, en el que deja la mayor parte de sus bienes a su sobrino Pere Posa, hijo de su hermano Jaime. En el testamento se manifiesta que el sobrino era menor de edad y que debía aprender el oficio en algún taller, hasta su mayoría de edad y se añadió una cláusula, según la cual los albaceas podían vender material que no se fuera a utilizar. Así se puede explicar la formación del sobrino de Pere Posa bajo las directrices del impresor Carlos Amorós y la venta de material del taller de Pere Posa a Diego de Gumiel y Baltasar Avella⁶⁴³.

⁶⁴¹ Millares Carlo, A. (1982) La imprenta en Barcelona en el siglo XVI ... *Op. cit.* 491-643.

⁶⁴² Millares Carlo, A. (1981) Introducción al estudio de la historia y bibliografía de la imprenta en Barcelona en el siglo XVI: Los impresores del periodo renacentista ... *Op. cit.* 9-120.

⁶⁴³ Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)*... *Op. cit.* 558 y 559.

4.12. FADRIQUE DE BASILEA

(¿Basilea? (Suiza), en el siglo XV sin datación - ¿Burgos?, c. 1519).

No se conservan demasiados datos certeros sobre la vida de quien introdujo la imprenta en Burgos, Fadrique de Basilea.

Como indicó Haebler en *The Early Printers of Spain and Portugal*, probablemente nació en la localidad suiza de Basilea y falleció en la ciudad de Burgos en torno a 1519. Todos los estudios indican que Fadrique de Basilea adquirió su formación, y posteriormente trabajó, junto al tipógrafo Michael Wenssler en Basilea, pues imprimió junto a este, hacia 1472, *las Epistolae de Gasparinus Barzizius*⁶⁴⁴. A pesar de que la sociedad que ambos crearon no debió de durar mucho, ya que posteriormente Wenssler imprime obras en solitario, se hace evidente la importante influencia que ejercen las enseñanzas de Wenssler⁶⁴⁵ en la técnica de impresión de la siguiente etapa de Fadrique de Basilea⁶⁴⁶.

No se sabe a ciencia cierta la circunstancia que causó el desplazamiento de Fadrique de Basilea a la ciudad de Burgos, trabajando algún tiempo antes en el sur de Francia, pero parece probable que estuviera motivado por el elevado número de talleres que había en la ciudad suiza y por la existencia de comercio de libros en la capital de Castilla⁶⁴⁷. En cuanto a esto último, Mercedes Fernández de Valladares en *La imprenta en Burgos*, recalca la existencia de un libro, el cual fue donado por el canónigo burgalés Diego de Miranda a la catedral de Segovia en el año 1479, donde se indica textualmente “compré este libro en la cibdad de Burgos XX días de julio, año del señor de mill e quatrocientos e setenta e siete años”, procedente de la imprenta de Michael Wenssler, como libros procedentes del mismo donativo⁶⁴⁸.

⁶⁴⁴ Haebler, K. (1896) *The Early Printers of Spain and Portugal...* *Op. cit.* Su traducción la realizó Martín Abad, J. (2005) *Impresores primitivos de España y Portugal*. Madrid: Ollero y Ramos, 65-66.

⁶⁴⁵ Referenciado en Fernández Valladares, M. (2005) *La imprenta en Burgos (1501-1600) ... Op. cit.* 127; y Gutiérrez, M.A. (2003) *Andrés Gutiérrez de Cerezo (c. 1495-1503): La repercusión de su “Ars Grammatica” dentro y fuera de España*. Burgos: Feria del Libro- Instituto Municipal de Cultura.

⁶⁴⁶ Según los estudios de Mercedes Fernández Valladares, se vio reflejada en su etapa burgalesa mediante el uso de letras mayúsculas redondas con góticas de la caja baja.

⁶⁴⁷ Fernández Valladares, M. (2005) *La imprenta en Burgos (1501-1600) ... Op. cit.* 128.

⁶⁴⁸ *Ibid*, 129.

De lo que no cabe duda es que la Iglesia tuvo un papel determinante en la llegada del impresor a la ciudad de Burgos, debido al encargo que le hizo la diócesis burgalesa de dos mil buletas de indulgencias y nuevos proyectos editoriales de la institución religiosa. Este hecho permitió que Fadrique de Basilea tuviera en 1482 una estabilidad laboral en la ciudad, que favoreció a la continuidad de su imprenta desde los primeros momentos⁶⁴⁹ y que su relación con el cabildo saliese reforzada.

Aprovechando el auge del mercado librero centroeuropeo, tuvo una gran actividad impresora, concretamente a partir de 1490, en la que llegó a tener una producción de incunables de más de ochenta ediciones, en la que demostró un gran manejo de la técnica de impresión y desplegó sus diversas modalidades en los diferentes productos editoriales. Esta habilidad fue demostrada confeccionando impresiones de gran perfección, y usando un variado repertorio de letrerías en el periodo incunable, descrito por Mercedes Fernández Valladares, de la siguiente manera:

“En ese conjunto de tipos se ha distinguido un primer grupo integrado por cinco letrerías góticas presentes en las obras de su primera etapa, que abarca de 1485 a 1489, apreciándose a partir de 1490 una renovación total de los tipos góticos. Y esa renovación se llevará a cabo tan solo en seis años, ya que para 1496 se habrán incorporado nueve fundiciones nuevas, lo que nos habla de la consolidación de su taller coincidiendo con la expansión apreciada de modo general para la imprenta peninsular en la última década del siglo XV”⁶⁵⁰.

Inevitablemente, la adquisición de un importante número de fundiciones y de materiales ornamentales necesitó una notable inversión económica, aunque dicho esfuerzo fuese aprovechado en la etapa post-incunable, pues las fundiciones más habituales se siguieron utilizando en dicha etapa. Cabe destacar que, al igual que Pablo Hurus, Fadrique de Basilea fue uno de los impresores que más trabajó con estampas xilográficas, por lo que nos hace deducir la importante actividad entorno al arte xilográfico⁶⁵¹.

⁶⁴⁹ Esta situación fue excepcional y privilegiada, pues no todas las vidas de los impresores son tan estables. En líneas generales, la vida de los tipógrafos arcaicos peninsulares suele ser muy itinerante y nómada.

⁶⁵⁰ Mercedes Fernández Valladares destaca la relación del impresor con el cabildo. Gracias a esta relación tan fructífera Fadrique de Basilea pudo instalarse, vivienda y taller, en unas casas de propiedad capitular frente a la portada de la catedral. Fernández Valladares, M. (2005) *La imprenta en Burgos (1501-1600)* ... *Op. cit.* 129.

⁶⁵¹ Lucía Megías, J.M. (2000) *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos, 490.

Con respecto a la impresión musical de libros litúrgicos, dicho impresor no realizó, que se tenga constancia, ninguna impresión musical litúrgica para ninguna diócesis peninsular en esta etapa, a pesar de la estabilidad y el auge de la imprenta de Fadrique de Basilea. Este detalle tiene relevancia, pues el taller de Fadrique de Basilea contaba con la estabilidad económica suficiente como para invertir en materiales de impresión musical, al igual que lo hizo con un importante número de fundiciones no musicales, como las utilizadas en tres libros litúrgicos⁶⁵². La no conservación de libros litúrgicos musicales impresos por Fadrique de Basilea nos hace plantearnos las siguientes preguntas: ¿El impresor imprimió libros litúrgicos musicales en esta etapa de auge, pero no se conservan? ¿Los materiales de impresión musical que utilizó en el siglo XVI el impresor los compró junto con las más de las quince funciones que identifica Mercedes Fernández de Valladares? La teoría más plausible y la que más se puede ajustar a la realidad, es que el impresor no recibió ningún encargo de algún producto editorial litúrgico musical por parte de la diócesis burgalesa, pues, dada su maestría con la técnica xilográfica y con la gran inversión realizada en materiales de impresión por parte de Basilea, hubiera cubierto esta necesidad sin problemas.

En años posteriores, coincidiendo con el comienzo de la época post-incunable, el taller de Fadrique de Basilea sufre un descenso en la producción. Los talleres peninsulares vivieron una crisis generalizada por la difícil situación que vivió el territorio español, al igual que la región burgalesa, debido a las hambrunas, las fuertes epidemias y la escasez de producción de cosechas entre 1503 y 1506⁶⁵³. Sería plausible que esta crisis generalizada afectara de manera considerable al taller de Fadrique de Basilea, pero también este descenso puede estar relacionado con otros factores, como los que se van a detallar a continuación.

En primer lugar, esta caída en la producción se puede relacionar con la asumida pérdida de conservación de ediciones. Es una realidad que el número de incunables y post-incunables que han llegado hasta nosotros, debido a las guerras, inundaciones,

⁶⁵² El *Breviarium Burgense*, impreso en ¿Valencia? o ¿Venecia? entre 1475 y 1485; el *Expositio Hymnarium*, impreso en Burgos en 1493 y el *Expositio Hymnarium*, impreso en Burgos cerca de 1493. Estas ediciones han sido localizadas en los repertorios bibliográficos de referencia citados en el apartado de “presentación y uso del catálogo”.

⁶⁵³ Fernández Valladares, M. (2005) *La imprenta en Burgos (1501-1600)* ... *Op. cit.* 131.

incendios, destrucción por su uso... han sido factores que han impedido que podamos tener una “contabilidad” real de lo producido en aquellos años.

En segundo lugar, el completo compromiso del impresor con los trabajos de gran envergadura encargados por el prelado burgalés Pascual de Ampudia, fascinado con los grandes beneficios de difusión litúrgica que consigue el nuevo invento, pudo ser un factor determinante para que el impresor decidiera enfocarse en los proyectos editoriales para la diócesis de Burgos. Desde 1501 hasta 1512, fueron aproximadamente ocho los encargos que asumió el impresor, entre los que se enmarcan: un *Manuale Burgense*, la *Compilación de las Constituciones sinodales*, un recién descubierto *Missale Burgense*, un *Passionario Burgense* en dos emisiones, la reedición del *Manuale Burgense*, las obras para el canto litúrgico de Martínez de Bizcargui, las nuevas *Constituciones* impresas en 1511, y, como broche final a su trayectoria en la impresión de libros litúrgicos, un *Missale Toletanum* en 1512. Su gran interés y esfuerzo en que estos saliesen adelante se puede constatar, tal y como cita Fernández Valladares, con “la aparición del escudo episcopal con su enseña y el lema “De sub tuo pede fons vivus emanat” en todas esas ediciones, habiéndose abierto en tres tamaños diferentes para ajustarlo a las obras en 8º, 4º y folio”⁶⁵⁴.

En el año 2002, Francisco Mendoza Díaz- Maroto y Mercedes Fernández Valladares, adquirieron a un vendedor de antigüedades y coleccionismo las hojas del *Missale Burgense*, que vendía como hojas sueltas entre diciembre de 2001 y junio de 2002⁶⁵⁵. Su estudio facilitó el conocimiento de más detalles sobre la técnica de impresión que utilizó Basilea en el Misal, llegando a la conclusión del enorme esfuerzo que le supuso su impresión. Al ser una obra voluminosa e impresa en gran folio a finales de 1507, el impresor realizó una cuantiosa inversión económica, al imprimirse en una calidad de papel excelente, y estar impresa a doble tinta y con un cuerpo tipográfico poco usual, por lo que es presumible que la inversión de tiempo y esfuerzo del impresor en la producción de este libro litúrgico fue considerable, tanto como para parar las demás producciones. A pesar de sus esfuerzos, no pudo asumir más encargos por parte de la diócesis burgalesa, pues la impresión del breviario complementario del misal, fue contratado al impresor asentado en la ciudad de Zaragoza, Jorge Coci. Los contactos entre

⁶⁵⁴ Fernández Valladares, M. (2005) *La imprenta en Burgos (1501-1600)* ... *Op. cit.* 133.

⁶⁵⁵ Se conserva en la Biblioteca Nacional de España y fue restaurado en esta institución en 2004-2005. Se han conservado las hojas de forma individual en fundas de conservación, excepto las que se mantenían unidas formando cuadernillo. Están numeradas a lápiz en el ángulo superior izquierdo.

talleres tipográficos era algo usual, como se está dejando entrever en esta tesis doctoral, y por tanto no es extraño que el breviario complementario, terminado de imprimir en marzo de 1506, fuera encargado a Coci por el librero burgalés Alonso de Arroyuelo en nombre del cabildo, junto con el tesorero del obispado y el mercader y papelero Andrés de Masa⁶⁵⁶.

En tercer lugar, y relacionado con el aspecto anterior, en esta etapa es donde se concentra la impresión de cinco libros litúrgicos con una exquisita impresión musical ejecutada, y desarrollada hasta casi el final de su vida laboral en el orden cronológico que se presenta en la tabla adjuntada a continuación.

<u>Fecha</u>	<u>Título, formato</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Tipo de impresión musical</u>
1501	<i>Manuale Burgense</i>	4°	Burgos	Impresión de los tetragramas de manera tipográfica y notación musical de manera xilográfica.
c.1505 ⁶⁵⁷	<i>Passionarium Burgense</i>	2°	Burgos	Impresión de los pentagramas de manera tipográfica y notación musical de manera tipográfica.
c. 1507	<i>Missale Burgense</i>	2°	Burgos	Impresión de los pentagramas de manera tipográfica y notación musical de manera tipográfica.
26 III 1508	<i>Manuale Sacramentorum Burgense</i>	4°	Burgos	Impresión de los pentagramas de manera tipográfica y notación musical de manera tipográfica.
30 IV 1512	<i>Missale Toletanum</i>	4°	Burgos	Impresión de los pentagramas de manera tipográfica y notación musical de manera tipográfica.

Tabla 25. Libros litúrgicos musicales impresos por Fadrique de Basilea. Tabla de elaboración propia.

⁶⁵⁶Abizanda y Broto, M. (1915) *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*. Zaragoza: La Editorial, I, 321-322 se dio a conocer la noticia y se expuso un extracto del documento del contrato. Este fue transcrito literalmente por Pedraza Gracia, M. J. (1993) *Documentos para el estudio de la historia del libro en Zaragoza entre 1501 y 1521*. Zaragoza: Centro de Documentación Bibliográfica aragonesa, n. 377. Registrada también en Martín Abad, *Post-incunables ibéricos*, n. 207.

⁶⁵⁷ Julián Martín Abad lo data en 1505 o 1508. Frederick Norton, por otra parte, lo data entre ese mismo periodo cronológico.

El primer libro litúrgico que realiza el impresor, y con el que inicia el periodo de impresión musical en la ciudad de Burgos, es el *Manuale Burgense*, impreso en 1501. Está impreso en letra gótica, en formato cuarto, en papel, con 112 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta líneas, excepto las *Peticiones*, que van a línea tirada. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora ocho tetragramas impresos tipográficos a trozos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. En este caso, la música está incorporada en un cuadernillo sin foliar entre los cuadernillos f y g, en la parte litúrgica de las *Prephationes*. Se conserva un ejemplar único de esta edición. Se localiza en la biblioteca de la Real Academia de la Historia, con la signatura 14-11-6-10676. Al ser un ejemplar mutilado de la última hoja y al no conocerse actualmente ningún ejemplar que conserve el colofón (que presumiblemente figuraría en la última hoja), se aprovecha la información ofrecida en *Exposición Histórico-europea: Catálogo de la Sala XX*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1893, hoja 12 v, núm.368, donde aparece la noticia de un ejemplar, que poseía el P. Florentino Sáinz, del “Manuale Burgense. Burgos, impreso por el maestro Federico, alemán, 1501”.

El siguiente libro litúrgico que imprime Fadrique de Basilea es el *Passionarium Burgense*, impreso en torno a 1505. En cuanto a su datación, siempre ha estado muy discutida entre los bibliógrafos. Julián Martín Abad se inclina por datarlo en 1505 o 1508, mientras que Norton se decanta por datarlo entre 1505 y 1508. Está impreso en letra gótica, en formato folio, en papel, con 162 hojas aproximadamente sin foliar, a doble tinta y a dos columnas de veinticuatro líneas. Se tiene constancia de la existencia de dos formas o emisiones de esta edición, al parecer coetáneas, una breve y otra extensa. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora ocho pentagramas impresos tipográficos a trozos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro. Se conservan cinco ejemplares de esta edición, tres en el Archivo Histórico Diocesano de Burgos, sin signatura topográfica, en la Biblioteca Nacional de España, con la signatura M- 5468, y en la Hispanic Society of America, con signatura HC380/851. Todos los ejemplares se encuentran incompletos.

El tercer libro litúrgico que imprime Fadrique de Basilea es el *Missale Burgense*, cuya datación Mercedes Fernández Valladares ha enmarcado entre 1507 y 1508. Está impreso en letra gótica dispuesta a línea tirada, en formato folio, en papel, con 352 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora siete pentagramas impresos tipográficos a trozos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Se conservan cuatro ejemplares de esta edición, en el Convento de las Dominicas de Caleruega (Burgos), en la Biblioteca de la Real Colegiata de San Isidoro de León (¿con signatura 461?), en la Biblioteca Nacional de España, con signatura R/40580, y en la Catedral de Calahorra (Logroño), con signatura Sig.XXIII (1266).

Esta etapa del impresor culmina con la impresión del *Manuale Sacramentorum Burgense*, datado el 26 de abril de 1508. Está impreso en letra gótica, en formato cuarto, en papel, con 136 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de veintinueve líneas, excepto las *Peticiones* que van a línea tirada y la notación musical. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora seis pentagramas impresos tipográficos a trozos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro.

En este sentido se puede deducir que el aspecto que caracteriza esta etapa del taller de Basilea, no es tanto el número de ediciones y ejemplares, sino la perfección tipográfica, incluyendo tipos musicales, su capacidad técnica al utilizarlos, su carácter innovador y la calidad tanto del texto como de la notación musical. En esta etapa, Fadrique de Basilea acepta proyectos ambiciosos, en los que se incluye la impresión de cuatro libros litúrgicos con notación musical impresa incorporada. En este sentido no se debe de analizar el número de libros impresos por el impresor, sino el número de pliegos y la técnica empleada en los mismos. Teniendo este factor en cuenta, se podría poner definitivamente en duda de que esta etapa se corresponda con una etapa de “decadencia”, pudiendo sustituir dicha etiqueta por: etapa de esplendor de la imprenta musical en Burgos.

A pesar de esta relativa etapa de “decadencia” de Fadrique de Basilea, es incuestionable la ayuda que recibió por parte del cabildo a partir de la impresión del *Missale Burgense*, para mejorar la pequeña crisis padecida por las circunstancias sociales de la época. A raíz de la publicación de la obra magna de Norton⁶⁵⁸, queda reflejado que, a partir de 1512, Fadrique de Basilea recibe encargos del tipógrafo Arnaldo Guillén de Brocar. También, el Cardenal Cisneros empieza a contratarle para la impresión de obras de gran pericia técnica, debido al gran renombre que había conseguido, y demostrado, con la impresión de los libros litúrgicos y sinodales promovidos por el obispo Pascual de Ampudia⁶⁵⁹. Por estas excelentes relaciones, no es de extrañar que el primero de esos encargos fuera un misal para la diócesis de Toledo, terminado el 30 de abril de 1512⁶⁶⁰.

El *Missale Toletanum* está impreso en letra gótica, en formato cuarto, en papel, con 344 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y cuatro líneas, excepto la epístola del Cardenal Cisneros que va a línea tirada. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora siete pentagramas impresos tipográficos a trozos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Se conservan cuatro ejemplares de esta edición, dos en la Biblioteca Nacional de España con signaturas R 6045 y R6098, y los dos restantes se conservan en la Biblioteca Capitulada de Toledo, con signatura 73.12, y en la British Library (C.17.b.6).

Fadrique de Basilea, a partir de la impresión del *Missale Toletanum*, no vuelve a imprimir ningún libro litúrgico. Sin embargo, establecerá una importante colaboración con el impresor complutense, Arnaldo Guillén de Brocar, y con el sucesor de Basilea, Alonso de Melgar. Esta fructífera relación fue una gran aportación en torno a la publicación de textos latinos revisados y comentados por Antonio de Nebrija, cuyo uso estaba enfocado al ámbito eclesiástico y escolar⁶⁶¹. Con esta relación, comienza una

⁶⁵⁸ Norton, F. J. (1978) *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520...* Op. cit.

⁶⁵⁹ Vindel, F. (1941) *El arte tipográfico en España durante el siglo XV. VII: Burgos*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, XXI.

⁶⁶⁰ Odriozola Pietas, A. (1946) La caracola del bibliófilo nebrisenso o La casa a cuestras indispensable al amigo de Nebrija para navegar por el proceloso de sus obras. *Revista de bibliografía nacional*, vol. 7, n 1-4, 3-115. Señala que, durante la estancia de Antonio de Nebrija en Burgos, este se entretuvo en revisar como pasatiempo las obras que estaban en las prensas de Fadrique de Basilea. Este aspecto lo expone en el colofón de los *Opuscula de Annio de Viterbo* impresos por el impresor.

⁶⁶¹ Fernández Valladares, M. (2005) *La imprenta en Burgos (1501-1600)*... Op. cit. 134.

nueva etapa del impresor. Desde 1511 se tienen contabilizadas, y registradas con toda seguridad⁶⁶², unas cuarenta y ocho ediciones impresas por parte del impresor⁶⁶³.

Se estima que el fallecimiento de Fadrique de Basilea se pudo producir entre finales de 1518 y principios de 1519, dado que la última obra firmada por Basilea fue el 22 de agosto de 1517. El impresor decide delegar toda la responsabilidad de su taller al marido de su hija, Alonso de Melgar, que heredó el prestigioso taller de treinta y siete años de actividad y sus materiales, que, indudablemente, marcaron la historia de la imprenta musical en Burgos⁶⁶⁴.

La técnica de impresión musical de Fadrique de Basilea

Fadrique de Basilea, también conocido como Fadrique alemán o Friedrich Biel, fue el impresor burgalés más renombrado del XV y el encargado de introducir la técnica de impresión musical por primera vez en la ciudad de Burgos en el periodo post-incunable, pues no realizó impresiones litúrgicas musicales en el periodo anterior y todas las ediciones litúrgicas musicales las imprimió en la ciudad de Burgos. El primer libro litúrgico musical impreso por Fadrique de Basilea fue el *Manuale Burgense* en 1501 en formato cuarto. La impresión de los sistemas en este procesionario se ha realizado de color rojo y en tetragramas tipográficos a una columna de ocho tetragramas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, y la parte musical se encuentra concentrada en siete primeras hojas de un cuadernillo de ocho por el recto y vuelto de un cuadernillo sin foliar intercalado entre los cuadernillos f y g, concretamente en la parte litúrgica *In sestis simplicibus Prephationes*. Cada tetragrama se ha impreso mediante tipos tipográficos en bloque, concretamente por doce tipos de 10 milímetros (BAS 20:4 /16:10), dando una medida total de ancho de 130 milímetros y 16 milímetros de alto. Según la incorporación del texto, se van combinando piezas de 10 milímetros y de 5 milímetros, siendo la combinación habitual la utilización de seis piezas de 10 milímetros y una de 5 milímetros (BAS 20:4 /16:5). Esta utilización permite al impresor poder

⁶⁶² Han sido datados por Norton en un arco temporal de c. 1515 a 1519. Estas pueden asignarse a Fadrique de Basilea como a su sucesor, a falta de otras pruebas que permitan ajustar más sus fechas.

⁶⁶³ Fernández Valladares, M. (2005) *La imprenta en Burgos (1501-1600)*... *Op. cit.* 135.

⁶⁶⁴ Rumeau, A (1971) Isabel de Basilea, ¿mujer impresora? *Bulletin Hispanique*, Tome 73, n. 3-4, 231-247.

incorporar los pasajes musicales impresos de una forma precisa e incorporar el texto litúrgico, y letras capitulares, con líneas regulares y ajustadas de una manera cómoda. También, por la impresión de los tetragramas en bloque de manera tipográfica, no varía la distancia entre tetragrama y tetragrama, con distancia constante de 12 milímetros entre los siete tetragramas y 5 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa.



Fig. 122. Detalle del tercer tetragrama localizado en el folio 1 recto del cuadernillo musical del Manuale Burgense, impreso en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea en 1501, donde se señala la utilización de los tipos para la impresión del tetragrama. Digitalización facilitada por la Real Academia de la Historia.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cuatro líneas. Al igual que sucede en los casos xilográficos, las grafías de la notación musical cuadrada romana no son regulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso. Debido a la profesionalidad del impresor, la impresión de la notación musical realizada en sus trabajos es un tanto compleja a la hora del análisis, pues, a simple vista, puede interpretarse como impresión tipográfica, ante las grafías regulares de algunas notas. Sin embargo, si realizamos un análisis preciso de las medidas entre grafía y grafía y analizamos el *ductus* preciso del diseño, se pueden ver algunas irregularidades que no son propias, sino infrecuentes, en una impresión tipográfica, como las que se van a exponer a continuación en los siguientes puntos:

- Irregularidades de la posición de la misma nota, en casos consecutivos.
- Irregularidades en la grafía de las claves.
- Superposición entre notas, entrando en “campos tipográfico obligatorio”.

En primer lugar, en el *Manuale Burgense* se pueden encontrar numerosos casos de irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos. Uno de los casos se puede observar en la figura 123, localizado en el segundo tetragrama del folio 3 recto del *Manuale Burgense*. En él aparecen un grupo de nueve *punctums* con valor de FA y con un *ductus* irregular y con un ligero movimiento ascendente en alguna de ellas. Si la notación musical hubiera sido impresa mediante la técnica tipográfica, al ser las mismas, hubieran sido impresas por el mismo tipo, y no hubiera podido haber existido la posibilidad de movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las grafías.



Fig. 123. Detalle del inicio del segundo tetragrama localizado en el folio 3 recto del cuadernillo musical del *Manuale Burgense*, impreso en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea en 1501, donde se puede ver la irregularidad de posición de la misma nota. Digitalización facilitada por la Real Academia de la Historia.

En segundo lugar, la irregularidad en las claves las podemos ver en las claves enmarcadas en tres óvalos en posición vertical del margen izquierdo de la figura 124. En el caso de que los pasajes musicales hubieran sido impresos mediante impresión tipográfica, no habría posibilidad de modificación de grafía musical de las claves, salvo por levantamiento de tintas. En el caso señalado del folio 5 recto del cuadernillo musical del *Manuale Burgense*, se puede ver como la grafía de la clave de FA en segunda posición cambia ligeramente desde el punto de vista de la grafía o *ductus*, puesto que las cabezas de las tres claves son diferentes entre sí.



Fig. 124. Detalle del inicio de los tres primeros tetragramas localizados en el folio 4 recto del cuadernillo musical del *Manuale Burgense*, impreso en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea en 1501, donde se puede ver la irregularidad de las claves de FA. Digitalización facilitada por la Real Academia de la Historia.

Entrando en “campos tipográfico obligatorio”, se pueden ver tres casos o ejemplos de superposición entre notas. El primero de ellos está situado en el folio 2 recto, concretamente en la parte final del cuarto tetragrama y representado en la figura 125, donde se puede observar como el final de una *clivis* se superpone completamente en los primeros milímetros de la cabeza de la *clivis* descendente que le precede a esta figura musical.



Fig. 125. Detalle del final del cuarto tetragrama del folio 2 recto del cuadernillo musical del *Manuale Burgense*, impreso en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea en 1501, donde se puede ver la superposición de notas. Digitalización facilitada por la Real Academia de la Historia.

En ese mismo folio, pero en la parte del vuelto, se localiza el segundo caso de superposición de notas. Tal y como se puede observar en la figura 126, el *custo* final del cuarto tetragrama del folio 2 vuelto se superpone con el *punctums* final con valor de FA. Otro caso similar, se puede observar en la figura 127, donde un *punctums*, también con valor de FA, entra en campo “tipográfico obligatorio” de la clave de FA en segunda posición.

















Fig. 126. Detalle del final del cuarto y quinto tetragrama del folio 2 vuelto del cuadernillo musical del *Manuale Burgense*, impreso en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea en 1501, donde se puede ver superposición de notas. Digitalización facilitada por la Real Academia de la Historia.



Fig. 127. Detalle del inicio del segundo tetragrama del folio 6 recto del cuadernillo musical del *Manuale Burgense*, impreso en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea en 1501, donde se puede ver superposición de nota con la clave de FA. Digitalización facilitada por la Real Academia de la Historia.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas, ya que, aun así, se puede observar una medida estándar y aproximada. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		15 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		2.5 mm de alto y 2.5 mm de ancho.
<i>Virga corta</i>		9 mm de alto y 2.5 mm de ancho.
<i>Virga larga</i>		15 mm de alto y 2.5 mm de ancho.
<i>Clivis corta ascendente</i>		9 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis larga ascendente</i>		12 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis corta descendente</i>		9 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis larga descendente</i>		12 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		5 mm de alto y 7.5 mm de ancho.
<i>Scandicus</i>		15 mm de alto y 7 mm de ancho.
<i>Custos en la segunda línea del tetragrama</i>		10 mm de alto y 1.5 mm de ancho.

<i>Custos</i> en el segundo espacio del tetragrama		12 mm de alto y 1.5 mm de ancho.
<i>Custos</i> en la tercera línea del tetragrama		15 mm de alto y 1.5 mm de ancho.
<i>Custos</i> el tercer espacio del tetragrama		16 mm de alto y 1.5 mm de ancho.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales por Fadrique de Basilea, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical xilográfica. Desde el punto de vista de la impresión xilográfica de la notación musical, ante la falta de pruebas certeras por la profesionalidad y limpieza de la técnica de Basilea, no se ha podido determinar que el impresor realizara la impresión de la notación musical xilográfica mediante un taco xilográfico entero con el tamaño a hoja completa, pues, a pesar de la no aparición de rastros de los tipos xilográficos que han quedado impresos en forma de manchas, se observa un movimiento uniforme de la notación musical y regular entre todos los pasajes musicales de los ocho tetragramas que conforman la hoja completa.

Entre 1505 y 1508, la diócesis burgalesa vuelve a contactar con Fadrique de Basilea para la impresión de un proyecto editorial conformado por un *Passionarium Burgense*, un *Missale Burgense*, ambos en formato folio, y un *Manuale Sacramentorum Burgense* en formato cuarto, todos ellos con los pasajes musicales incorporados de manera impresa. Para la impresión de estos, Basilea optará por conseguir los materiales tipográficos de la notación musical por dos motivos. En primer lugar, adquiriendo la notación musical tipográfica, se evitarían el arduo trabajo de grabado de tacos xilográficos con notación musical. Una notación que, como se ha comentado en anteriores capítulos, era diferente entre diócesis y órdenes religiosas. Por lo tanto, dichos tacos xilográficos

con la notación musical no se podrían reutilizar, ante los cambios entre tetragramas y pentagramas; y, en segundo lugar, adquiriendo los juegos tipográficos musicales, los impresores podrían imprimir una notación musical “estándar”, utilizable para todo tipo de ediciones litúrgicas musicales del mismo formato.

En primer lugar, sale de los tórculos del impresor el *Passionarium Burgense*, aproximadamente alrededor del año 1505. La impresión de los sistemas en este misal son de color rojo y en pentagramas tipográficos a una columna de seis pentagramas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro. Cada pentagrama se ha impreso mediante tipos tipográficos individuales en bloque, concretamente por cinco tipos de 29 milímetros (BAS 30:5 /23:29), dando una medida total de ancho de 145 milímetros y 23 milímetros de alto. La utilización de esta técnica de impresión musical a trozos tipográficos de pentagramas permite al impresor, como sucede en la técnica de impresión de los impresores anteriormente estudiados, poder incorporar los pasajes musicales impresos de una forma precisa e incorporar el texto litúrgico y con líneas regulares y ajustadas de una manera cómoda, Fadrique de Basilea ha intercalado tipos metálicos de 14 (BAS 30:5 /23:14), 10 (BAS 30:5 /23:10) y 5 milímetros (BAS 30:5 /23:5) entre los tipos de 29 milímetros, consiguiendo una distribución del texto alfabético y de la notación musical de una manera equilibrada visualmente. Por otra parte, por la impresión del pentagrama a trozos de manera tipográfica en bloque, no varía la distancia entre pentagrama y pentagrama, con distancia constante de 15 milímetros entre los seis pentagramas y 5 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa.

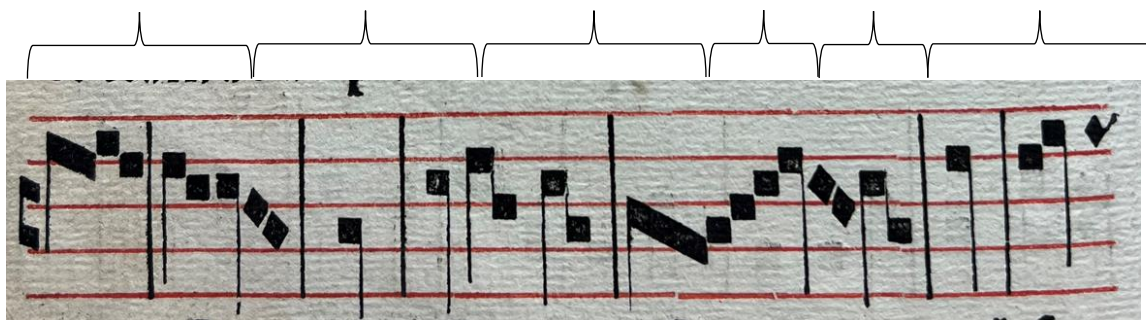


















Fig. 128. Detalle del cuarto pentagrama del folio 2 vuelto del *Passionarium Burgense*, impreso en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea c. 1505, en el que se puede observar la composición de un pentagrama por cuatro tipos de 29 milímetros y dos de diez milímetros. Fotografía realizada con el permiso de los archiveros de la Biblioteca Nacional de España.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera tipográfica en negro sobre las cinco líneas. Fadrique de Basilea, para la impresión del *Passionarium Burgense* adquirió, por primera vez, materiales tipográficos para la impresión de la notación musical. Obtener estos materiales le permitirá una impresión de la notación musical cuadrada con una grafía más regular, tanto las claves como los diferentes grupos de notación musical, sin movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las grafías, y sin solapamientos de la notación musical, pues se respeta los espacios naturales de los tipos.

Basilea adquiere un juego tipográfico de notación musical grande, para la impresión del misal en formato folio, con una medida de 30 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al pentagrama y el ascendente de la línea inferior del pentagrama. Las medidas de las grafías no varían, independientemente de su posición, por lo que se adjunta a continuación catálogo con una representación de los diferentes tipos metálicos que forman parte del juego, junto con las medidas de las grafías musicales tipográficas. Para la descripción de los tipos metálicos musicales se ha utilizado el sistema propuesto en esta tesis doctoral, en el que se especifica la distancia entre el descendente de la línea de texto superior al pentagrama y el ascendente de la línea inferior del pentagrama. A continuación, y separado por dos puntos, se indica la medida en milímetros del alto de la grafía de la nota, o grupo musical, seguido de una barra oblicua y la medida del ancho de la misma. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA agudos		30:19/5
Clave de FA graves		30:15/5
Clave de DO		30:9/3
Clave de DO cursiva		30:10/3

<i>Punctums</i>		30:3/3
<i>Virga corta</i>		30:7/3
<i>Virga</i>		30:14/3
<i>Virga larga</i>		30:19/3
<i>Virga de doble cauda corta</i>		30:8/3
<i>Virga de doble cauda larga</i>		30:12/3
<i>Virga de doble cauda larga invertida</i>		30:12/3
<i>Clivis ascendente</i>		30:13/6
<i>Clivis larga ascendente</i>		30:20/6
<i>Clivis descendente</i>		30:13/6
<i>Clivis larga descendente</i>		30:20/6
<i>Clivis descendente ligada de dos distancias con cauda larga</i>		30:15/7

<i>Clivis</i> descendente ligada de dos distancias sin cauda		30:7/7
<i>Clivis</i> descendente con distancia de tres alturas con cauda larga		30:19/10
<i>Clivis</i> con salto de tres distancias con cauda ascendente		30:20/6
<i>Clivis</i> con salto de tres distancias con cauda descendente		30:20/6
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i>		30:9/6
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i> separados		30:12/8
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		30:12/10
<i>Climacus</i> de cuatro <i>semibrevis</i>		30:15/12
<i>Climacus</i> de cinco <i>semibrevis</i>		30:18/14
<i>Torculus</i>		30:8/9
<i>Scandicus</i>		30:20/10
<i>Scandicus</i> de cuatro		30:20/12

<i>Custos</i>		30:5/4
---------------	---	--------

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Passionarium Burgense*, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante tipografía, y en una forma diferente, la notación musical.

Una vez realizada la impresión de la edición musical más completa de las encargadas, sale de los tórculos de Fadrique Biel de Basilea el *Missale Burgense*⁶⁶⁵, datado gracias a los trabajos de Francisco Mendoza Díaz- Maroto y Mercedes Fernández Valladares cerca de 1507. Esta datación se fijó por los bibliógrafos a partir del texto conservado en la primera de las hojas conocidas, teniendo en cuenta las referencias deducibles del cálculo de la letra dominical y del número áureo. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo, mediante los mismos tipos tipográficos que utilizó el impresor en el *Passionarium Burgense*, a una columna de siete pentagramas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en las siguientes partes litúrgicas: *Dominica in ramis palmarum*, en el folio LXXXIII recto, *Feria V. In cena domini*, en el folio XCIX vuelto, *Feria VI. In Paresceue*, en los folios CIII vuelto a CIII recto, *Feria VI. In Paresceue*, en el folio CV vuelto, *Feria VI. In Paresceue*, en el folio CVI vuelto, *Sabbato Sancto, In die santo pasche.*, en los folios CXIII recto a CXV recto, *Dominica in trinitatet*, en el folio CXLI vuelto, *Ordinarium misse*, en $\tau 1^v$ – $\tau 2^v$ (sin foliar), y *Prefatio c-ois in diebus dumpticibus, prefatio c-ois dúplex, prefatio c-ois simplex, prefatio de cruce dúplex, prefatio de cruce simplex, prefatio de sacta maria dúplex, prefatio de sancta maria simplex, prefatio de apostilis dúplex, prefatio de apostilis simplex, prefatio de nativitate domini dúplex, prefatio de nativitate domini simplex, prefatio de epiphania domini dúplex, prefatio de epiphania domini simplex, prefatio in diebu serialibus.xl., prefatio de resurrectione domini dúplex,*

⁶⁶⁵ Francisco Mendoza Díaz-Maroto y Mercedes Fernández Valladares rescataron de un vendedor de antigüedades y coleccionismo que las vendía como hojas sueltas, entre diciembre de 2001 y junio de 2002.

prefario de ressurectione domini simplex, prefatio ascensionis domini dúplex, prefatio ascensionis domini simplex, prefatio de spiritu sancto sumplex, dró in diebus simplicibus, ordinarium missae) per omnia secula..., en 73^v- 78^v (sin foliar). También, por la impresión de los pentagramas de manera xilográfica, no varía la distancia entre pentagrama y pentagrama, con distancia constante de 15 milímetros entre los seis pentagramas y 5 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana, Fadrique de Basilea vuelve a utilizar los mismo tipos móviles metálicos utilizados en el *Passionarium Burgense*, con una medida de 30 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al pentagrama y el ascendente de la línea inferior del pentagrama. La ejecución de la impresión de los pasajes musicales también se ha realizado mediante los mismos golpes de impresión que el *Passionarium Burgense*: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante material tipográfico, y en una forma diferente, la notación musical.

Un año después, concretamente el 26 de marzo de 1508, sale de los tórculos de Basilea el último libro del encargo editorial que le realizó la diócesis burgalesa: el *Manuale Sacramentorum Burgense*. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo, mediante los mismos tipos tipográficos que utilizó el impresor en el *Passionarium Burgense* y en el *Missale Burgense*, a una columna de seis pentagramas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en el *Prefatio de natiuitate domini, In die epiphanie prefatio duplex, De resurrectione domini prefatio duplex, De sancta cruce simplex, De ascensione domini duplex, De sancto spiritu duplex, De sancta trinitate duplex, De beata maría prefatio duplex, De beata maría prefatio simplex*, intercalados entre los folios LVI recto a LVII vuelto, concentrada en un cuadernillo de doce hojas en medio del libro. Los pasajes musicales se saltan la paginación general (en árabe), por numeración romana y con errores de colación. El contenido es la entonación del Gloria (7 modelos) y del Credo (dos), siguiéndole los Prefacios (enteros, tres modelos) y otras partes del canon y del principio del Pater Noster⁶⁶⁶. Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana, Fadrique de Basilea vuelve a utilizar los mismo tipos móviles metálicos utilizados en el *Passionarium*

⁶⁶⁶ Fernández Valladares, M. (2005) *La imprenta en Burgos (1501-1600)*... *Op. cit.* 135.

Burgense y en el *Missale Burgense*, con una medida de 30 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al pentagrama y el ascendente de la línea inferior del pentagrama. La ejecución de la impresión de los pasajes musicales también se ha realizado mediante los mismos golpes de impresión que el *Passionarium* y en el *Missale*: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante material tipográfico, y en una forma diferente, la notación musical.

El 30 de abril de 1512, Fadrique de Basilea imprime su último libro litúrgico musical, el *Missale Toletanum* en formato cuarto, a pesar de que Frederick J. Norton especifique que esta edición se imprimió en la imprenta del burgalés por Arnaldo Guillen de Brocar. Musicalmente, no se puede corroborar claramente a través del estudio de la impresión musical, ya que el estilo y grafías de la notación musical no se corresponden al estilo de la notación musical impresa por el impresor de origen francés, y los materiales para imprimir los sistemas no se utilizaron por este último en ninguna de sus impresiones. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado con materiales nuevos, de color rojo y en pentagramas tipográficos a dos columnas de cinco pentagramas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en las siguientes partes litúrgicas: *Missa in gallicantu*, en el folio XI vuelto, *Dominica in ramis palmarum*, en los folios LXX vuelto a LXXIII vuelto, *Feria V In cena domini*, en el folio LXXXVII vuelto, *Feria V In cena domini*, en los folios LXXXIX vuelto a XC recto, *Feria VI. In parescene*, en el folio XCIII recto y vuelto, *Feria VI. In parescene*, en los folios XCV vuelto a XCVIII recto, *Benedictio cerei paschalis*, en los folios C recto a CVI vuelto, *Benedictio fontis, sabbatio sancto pasche, regule sacerdotales*, en los folios CIX recto a CXVII recto, *hymnus angelorum, diebus ferialibus prefatio, tempore natiuitatis diebus festiuis, in epiphania domini diebus festiuis, prefatio quadragesimalis, de sancta cruce diebus festiuis, de sancta cruce diebus ferialibus, tempore paschalis diebus festiuis, in die ascensionis domini diebus festiuid, de sancto spiritu diebus festiuis, de sancto spiritu diebus ferialibus, de sancta trinitate diebus festiuis, in natale apostolum diebus festiuis, de sancta maria diebus festiuis*, en los folios CXXI vuelto a CXXXIII vuelto, *Dro dominicalis in festis iiii capparumdro dominicalis diebus ferualibus*, en los folios CXXXVIII recto a CXXXIX recto, *In vigilia penthecostes, in die sancto penthecostes*, en los folios CLVI vuelto a CLVIII recto, *Benedictio camdelarum, purificatio beate Marie*,

en los folios CCIX vuelto a CCXI vuelto, *Benedictio panis, cantus in fine missarum*, en los folios CCCXXV recto a CCCXXVI recto. Cada pentagrama se ha impreso mediante tipos tipográficos individuales en bloque, concretamente por dos tipos de 20 milímetros (BAS 20:5 /17:20), y uno de 16 milímetros (BAS 20:5 /17:16), dando una medida total de 58 milímetros de ancho y 17 milímetros de alto. La utilización de esta técnica de impresión musical a trozos tipográficos del pentagrama permite al impresor poder incorporar los pasajes musicales impresos de una forma precisa e incorporar el texto litúrgico y con líneas regulares y ajustadas de una manera cómoda. También, por la impresión del pentagrama a trozos de manera tipográfica en bloque, no varía la distancia entre pentagrama y pentagrama, con distancia constante de 10 milímetros entre los siete pentagramas y 5 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa.

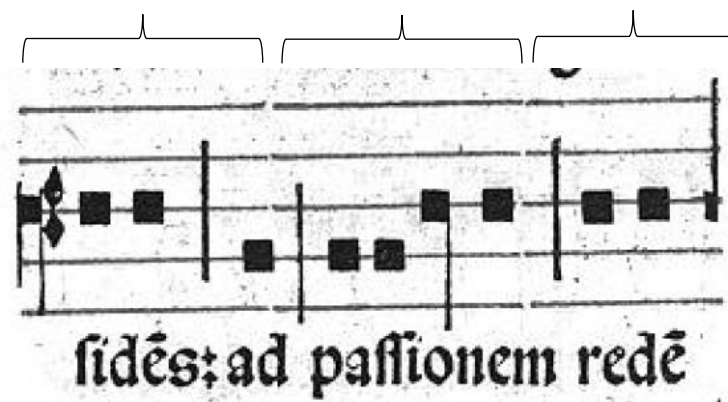

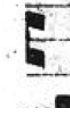


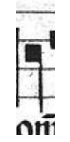















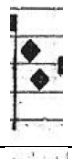



Fig. 129. Detalle del tercer pentagrama localizado en el folio LXXI vuelto del Missale Toletanum, impreso en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea el 30 de abril de 1512, donde se puede observar la impresión de los sistemas de manera tipográfica. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.






Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana, esta se ha impreso mediante tipografía. Para la impresión de este misal toledano el taller de Fadrique de Basilea adquirió un nuevo juego tipográfico completo de tamaño mediano para la notación musical y realizó la impresión del misal en formato cuarto, con una medida de 20 milímetros, entre el caído de la línea de texto superior al pentagrama y el ascendente de la línea inferior del pentagrama, ya que el juego tipográfico musical que había utilizado para la impresión de las anteriores ediciones era diez milímetros más grande.

A continuación, se adjunta catálogo con una representación de los diferentes tipos metálicos que forman parte del juego, junto con las medidas de las grafías musicales tipográficas. Para la descripción de los tipos metálicos musicales se ha utilizado el sistema propuesto en esta tesis doctoral, en el que se especifica la distancia entre el descendente de la línea de texto superior al pentagrama y el ascendente de la línea inferior del pentagrama. A continuación, y separado por dos puntos, se indica la medida en milímetros del alto de la grafía de la nota, o grupo musical, seguido de una barra oblicua y la medida del ancho de la misma. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical tiene el mismo ductus que el juego utilizado por Fadrique de Basilea para la impresión del *Passionarium Burgense*, el *Missale Burgense* y el *Manuale Burgense*. Por tanto, el ductus no tiene adornos en las esquinas en la parte superior e inferior de la cabeza de las notas musicales.

Clave de FA		20:12/4
Clave de DO		20:8/3
<i>Punctums</i>		20:3/3
<i>Virga corta</i>		20:8/2
<i>Virga</i>		20:12/2
<i>Virga larga</i>		20:16/2

<i>Virga muy larga</i>		20:18/2
<i>Virga de doble cauda</i>		20:8/2
<i>Virga de doble cauda invertido</i>		20:8/2
<i>Clivis ascendente corta</i>		20:10/5
<i>Clivis ascendente</i>		20:12/5
<i>Clivis larga ascendente</i>		20:16/5
<i>Clivis descendente</i>		20:12/5
<i>Clivis larga descendente</i>		20:15/5
<i>Clivis descendente ligada de dos distancias con cauda corta</i>		20:10/4
<i>Clivis descendente ligada de dos distancias</i>		20:10/4
<i>Clivis ascendente con distancia de tres alturas con cauda corta</i>		20:7/5

<i>Clivis</i> descendente con distancia de tres alturas con cauda larga		20:12/5
<i>Semibrevis</i>		20:5/3
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i>		20:6/5
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i> separados		20:10/5
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		20:8/6
<i>Climacus</i> de cuatro <i>semibrevis</i>		20:10/8
<i>Climacus</i> de cinco <i>semibrevis</i>		20:12/10
<i>Torculus</i>		20:8/5
<i>Scandicus</i>		20:12.5/7
<i>Scandicus</i> con cauda larga		20:16/7

<i>Custos</i> en la segunda línea del pentagrama		20:8/1
<i>Custos</i> en el segundo espacio del pentagrama		20:10/1
<i>Custos</i> en la tercera línea del pentagrama		20:12/1
<i>Custos</i> en el tercer espacio del pentagrama		20:15/1
<i>Custos</i> en la cuarta línea del pentagrama		20:16/1

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Missale Toletanum*, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante tipografía, y en una forma diferente, la notación musical.

<u>Fecha</u>	<u>Título, formato</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Tipos utilizados en la impresión musical</u>
1501	<i>Manuale Burgense</i>	4°	Burgos	BAS 20:4 /16:5 BAS 20:4 /16:10
c.1505	<i>Passionarium Burgense</i>	2°	Burgos	BAS 30:5 /23:5 BAS 30:5 /23:10 BAS 30:5 /23:14 BAS 30:5 /23:29 BAS 30:19/5
c. 1507	<i>Missale Burgense</i>	2°	Burgos	BAS 30:5 /23:5 BAS 30:5 /23:10 BAS 30:5 /23:14 BAS 30:5 /23:29 BAS 30:19/5
26 III 1508	<i>Manuale Sacramentorum Burgense</i>	4°	Burgos	BAS 30:5 /23:5 BAS 30:5 /23:10 BAS 30:5 /23:14 BAS 30:5 /23:29 BAS 30:19/5
30 IV 1512	<i>Missale Toletanum</i>	4°	Burgos	BAS 20:5 /17:16 BAS 20:5 /17:20 BAS 20:12/4

Tabla 26. Tabla con la serie de tipos utilizados en la trayectoria del taller de Fadrigue de Basilea. Tabla de elaboración propia.

Fadrique de Basilea no vuelve a imprimir ningún libro litúrgico después de la impresión del *Missale Toletanum*, demostrando en este último un gran desarrollo técnico en impresión musical, siendo considerado como un prestigioso impresor de música litúrgica en sus treinta y siete años de actividad de su taller. El impresor decide delegar sus tórculos al marido de su hija, Alonso de Melgar, heredándole sus materiales⁶⁶⁷, incluidos los musicales. Este último no imprimió ningún libro litúrgico musical en el periodo estudiado, por lo que, Alonso de Melgar podría ser el impresor sucesor de impresión musical de Fadrique hasta el mes de septiembre de 1525, fecha de fallecimiento de Melgar. Sin embargo, este aspecto aun quedaría por corroborarse para poder continuar con el estudio de la trayectoria de los materiales musicales del impresor que marcó un antes y un después en la historia de la imprenta en Burgos.

4.13. JORGE COCI (Constanza (Alemania), en el siglo XV sin datación – Zaragoza, 1548).

El nombre del impresor alemán Jorge Coci, aparece por primera vez en el año 1492, tal y como indica Manuel José Pedraza Gracia, en un acto de poder firmado por Pablo Hurus para presentar carta de franqueza con el nombre de Georgio Koch de Constanza, junto con Vooff Appenteger de Constanza, quien era su socio en 1499, Gaspar von Buel de Sant Gallen y Paulo de Prusia⁶⁶⁸. Su procedencia alemana queda reflejada en el colofón del *Missale Romanum* de 1510 y en algunos documentos administrativos, donde se indica que era “natural de Alemanyá”⁶⁶⁹ o “theutonic”. Aun así, se desconoce el lugar y la fecha concreta de su nacimiento, aunque algunos autores, como Haebler, le sitúen en la ciudad de Koch⁶⁷⁰.

La aparición del nombre del impresor en un acto de poder firmado por Pablo Hurus no es casualidad, puesto que Jorge Coci fue empleado oficial de confianza de la imprenta de Pablo Hurus, además de criado. Por lo tanto, Coci tenía pleno conocimiento

⁶⁶⁷ Rumeau, A (1971) Isabel de Basilea, ¿mujer impresora? ... *Op. cit.* 231-247.

⁶⁶⁸ Pedraza Gracia, M. J. (2000) Los talleres de imprenta zaragozanos entre 1475 y 1577... *Op. cit.* 3-22; Davies, H. W. (1935) *Devices of the early printers: 1457-1560: Their history and development*. London: Grafton & Co., X.

⁶⁶⁹ Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos xv-xvii)*... *Op. cit.* 144.

⁶⁷⁰ Haebler, K. (1923) *Geschichte des spanischen Frühdruckes in Stammbäumen*... *Op. cit.*; Pallarés, M. A. (1996) La imprenta en Zaragoza durante el reinado de Fernando el Católico... *Op. cit.* 379-409.

del oficio de impresor, de los recursos técnicos y de las posibilidades de los materiales tipográficos de los que disponía su maestro. El 21 de marzo de 1499, Jorge Coci, junto con Lope Appentegger, sobrino de Pablo y Juan Hurus, y Leonardo Hutz, adquiere el taller de imprenta de sus maestros⁶⁷¹. Cabe señalar que esta asociación conjunta debió de durar hasta 1502, fecha en la que el nombre de Lope Appentegger deja de aparecer, convirtiéndose Jorge Coci en 1505 en el único propietario de la empresa, pues Leonardo Hutz deja la imprenta en 1504. Este recorrido en solitario de Jorge Coci hasta 1528 va a ser clave, pues se convertirá en el único impresor del reino de Aragón en activo.

La primera obra que salió de los tórculos de esta nueva compañía de tres impresores fue el Breviario para el Monasterio jerónimo de Santa Engracia, *Breviarium Hieronymitanum* terminado de imprimir en 1499, seguida por la *Crónica de Gauberto Fabricio de Vagad*, concertada con la Diputación del reino de Aragón. También, de manera conjunta, imprimen hasta 1502 obras como *Carmen Paschale* de C. Sedulio (1500) y *Constitutiones Archiepiscopatus Caesaragustani* (1500)⁶⁷², además de cuatro libros litúrgicos, de los cuales dos tienen música.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música</u>
7 IX 1499	<i>Breviarium Romanum</i> (Augustinian usage)	Zaragoza	No
5 I 1502	<i>Processionarium</i> <i>Caesaraugustanum</i>	Zaragoza	Sí
1502	<i>Aurea expositio hymnorum</i> <i>una cum textu</i>	Zaragoza	No
1502?	<i>Processionarium</i> <i>Caesaraugustanum</i>	Zaragoza	Sí

Tabla 27. Producción de libros incunables y post-incunables impresos por Jorge Coci, Lope Appentegger y Leonardo Hutz en España para diócesis españolas. Tabla de elaboración propia.

⁶⁷¹ Pedraza Gracia, M. J. Jorge Coci. *Real Academia de la Historia* [en línea] disponible en <<https://dbe.rah.es/biografias/49350/jorge-coci>>. En palabras de Manuel José Pedraza Gracia, la imprenta estaba situada en unas casas propiedad de Francisco Palomar de la parroquia de San Gil, única existente en ese momento en el reino de Aragón, por 450 florines, que se pagaron en Constanza en cuatro plazos anuales entre 1499 y 1502.

⁶⁷² Sánchez, J. M. (1908) *Bibliografía zaragozana del siglo XV... Op. cit.*

El 5 de enero de 1502 imprimen el *Processionarium Caesaraugustanum*, el cual está impreso en letra gótica, en formato cuarto, con 146 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de veintidós líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora cinco tetragramas impresos xilográficos a trozos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Se conservan tres ejemplares de esta edición, en la Public Library de Boston, con signatura BENTON 502.C28S, en la biblioteca de Mr Laurence Witten, y en la Biblioteca de La Seo de Zaragoza, con signatura 35-24. En el ejemplar de Boston se han insertado algunas hojas con música manuscrita en pentagramas impresos xilográficamente. Esta música manuscrita se ha incorporado en el ejemplar conservado en la Biblioteca Capitular de Zaragoza en cuatro hojas en pergamino, delante del primer cuadernillo “a”.

Alrededor de 1502, Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger imprimen otro *Processionarium Caesaraugustanum*. Está impreso en letra gótica, en formato cuarto, con 120 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de veintitrés líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora cinco tetragramas impresos xilográficos a trozos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Se conservan tres ejemplares de esta edición, en la Public Library de Boston, con signatura BX2032.A3 D66 1502x, en la Casa del Libro de San Juan (Puerto Rico), con signatura número 63, catálogo 163, y en la Biblioteca de La Seo de Zaragoza, con signatura 30-118. Al igual que sucede en el *Processionarium Caesaraugustanum*, impreso el 5 de febrero de 1502 y descrito anteriormente, en el ejemplar de Boston se han insertado algunas hojas con música manuscrita en pentagramas impresos xilográficamente. No se han podido determinar en qué partes han sido insertadas, puesto que las instalaciones de la Boston Public Library se encuentran en obras. En el ejemplar de la Biblioteca Capitular de Zaragoza, las hojas p4 y p5 no contienen notación musical impresa, sino manuscrita y en papel, cuando el ejemplar es en pergamino.

En los años 1503 y 1504 Jorge Coci y Leonardo Hutz trabajan solos en el taller de imprenta, aunque a finales de 1504 Coci se queda al frente del taller en solitario. Durante estos años, imprimen juntos tres libros litúrgicos, de los cuales dos tienen música. Después de la impresión de un breviario para la diócesis valenciana, el *Breviarium secundum consuetudine, metropolitane ecclesie Valentine*, en 1503, imprimen en 1504 el *Passionarium Caesaraugustanum* y el *Missale Oscense*, ambos con notación musical impresa.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música</u>
15 XII 1503	<i>Breviarium secundum consuetudine, metropolitane ecclesie Valentine</i>	8°	Zaragoza	No
4 III 1504	<i>Passionarium Caesaraugustanum</i>	4°	Zaragoza	Sí
1504	<i>Missale Oscense</i>	Gran folio	Zaragoza	Sí

Tabla 28. Producción de libros incunables y post-incunables impresos por Jorge Coci y Leonardo Hutz en España para diócesis españolas. Tabla de elaboración propia.

En primer lugar, el 4 de marzo de 1504, sale de los tórculos de la nueva compañía formada por estos dos impresores el *Passionarium Cesaraugustanum*, para la diócesis de Zaragoza. Está impreso en letra gótica, en formato cuarto, con ochenta hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de veintiocho líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora siete tetragramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Se conservan dos ejemplares de esta edición, en el Archivo de la Catedral de Albarracín y en la University Library de Cambridge, con signatura Norton a. 51.

En ese mismo año, pero sin saber la fecha concreta, se termina de imprimir la edición del *Missale Oscense*. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 314 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y una líneas. Intercalada entre

el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora siete tetragramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conservan tres ejemplares de esta edición, dos ejemplares en la Biblioteca Capitular de Barbastro, con signaturas C.1-10 y 305-22, y en la Biblioteca Capitular de Jaca, con signatura C. 108.

A partir de 1505, Jorge Coci empieza su andadura en el taller de Zaragoza en solitario, imprimiendo, entre otras obras, la *Summa de paciencia* (1505) de Andrés de Li, *Las CCC* (1506) de Mena, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1507) de Fernando de Rojas, la primera edición del *Amadís de Gaula* (1508), la *Crónica de España* (1513) de Diego de Valera, las *Décadas* (1520) de Tito Livio, una de sus mejores impresiones, *Flos Sanctorum* (1521) de Pedro de la Vega⁶⁷³, *Inventario o collectorio de cirugía* (1533) de Guido de Cauliaco. También, Coci imprimió obras de Miquel Verí, Nebrija, Petrarca, y varios cancioneros⁶⁷⁴, entre otras, aunque su producción se centró en obras de carácter religioso como misales, breviarios y cantorales⁶⁷⁵. En cuanto a la impresión de libros litúrgicos, Jorge Coci imprimió en solitario veinticinco libros litúrgicos, de los cuales siete contienen música impresa.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música</u>
ca. 1505	<i>Breviarium Caesaraugustanum</i>	Zaragoza	No
12 VI 1505	<i>Breviarium Oscense et Jaccense</i>	Zaragoza	No
1506	<i>Ordinarium missae. Ed. Joannes Burckardus</i>	Zaragoza	No
1506	<i>Breviarium burgense</i>	Zaragoza	N.S.C.E.
1508	<i>Aurea expositio hymnorum una cum textu</i>	Zaragoza	No

⁶⁷³ Moreno Garrido, A. (1981) Las diferentes ediciones del *Flos Sanctorum* de Vega; Zaragoza, Coci, 1521: Análisis iconográficos. *Seminario de Arte Aragonés*, 34, 69-76.

⁶⁷⁴ Alabart Ferré, F. (1980) Jorge Coci, además de impresor fue el autor de dibujos grabados en sus libros. En: *Estado actual de los estudios sobre Aragón*. Ed. por Ubieta Arteta, A. Zaragoza: Universidad, 91-96; Thomas, H. (1925) The printer George Coci of Saragossa. *Gutenberg Festchrift*, 276-278.

⁶⁷⁵ Sánchez, J. M. (1913) *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 2 vols.

1509	<i>Ordinarium missae ed. Joannes Burckardus (etc)(2 parts)</i>	Zaragoza	No
23 II 1510	<i>Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi.</i>	Zaragoza	Sí
18 III 1510	<i>Passionarium Caesaraugustanum</i>	Zaragoza	Sí
ca. 1510	<i>Regule nove cum officio beati Joseph, etc.</i>	Zaragoza	No
1511	<i>Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi.</i>	Zaragoza	Sí
22 III 1512	<i>Breviarium Romanum ad usum Ord. Hieronymi</i>	Zaragoza	No
1513-1515	<i>Breviarium Caesaraugustanum</i>	Zaragoza	No
27 I 1514	<i>Processionarium Cisterciense</i>	Zaragoza	Sí
24 X 1514	<i>Breviarum Celsonae</i>	Zaragoza	No
Ca. 1514	<i>Processionarium Ilerdense</i>	Zaragoza	Sí
1515	<i>Breviarium Tirasonensis</i>	Zaragoza	No
1515	<i>Ordinarium missae. Ed Joannes Burckardus (etc.)(2 parts)</i>	Zaragoza	No
1515	<i>Hieronymities. Enchiridion. Ed. Fray Pedro Benejan</i>	Zaragoza	N.S.C.E.
1515	<i>Aurea expositio hymnorum una cum textu</i>	Zaragoza	No
1515?	<i>Missale Oscense et Jaccense</i>	Zaragoza	Sí
1516	<i>Aurea expositio hymnorum una cum textu</i>	Zaragoza	No
1519	<i>Missale Romanum</i>	Zaragoza	Sí
1520	<i>Aurea expositio hymnorum una cum textu</i>	Zaragoza	No
1515-1530	<i>Breviarium Urgellense</i>	Zaragoza	N.S.C.E.

Tabla 29. Producción de libros incunables y post-incunables impresos por Jorge Coci en España para diócesis españolas. Tabla de elaboración propia.

Entre 1505 y 1509, Jorge Coci no imprime ningún libro litúrgico con notación musical, pues centra su producción en la impresión de breviarios para la diócesis de Burgos y Zaragoza, además de imprimir *Ordinariums missae* y *Aurea Expositio Hymnorum*, tipología editorial que no suele incluir pasajes musicales. El primer libro litúrgico con notación musical impresa por Coci en esta etapa en solitario es el *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*, terminado de imprimir el 23 de febrero de 1510. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 284 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y tres líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora siete tetragramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conservan tres ejemplares de esta edición, en la British Library de Londres, con signatura C.41.K.1, en la Hispanic Society of America de Nueva York⁶⁷⁶, y en la Biblioteca de La Seo de Zaragoza, con signatura 61-3.

Casi dos meses después, el 18 de abril de 1510, sale de los tórculos el siguiente libro litúrgico musical: el *Passionarium Caesaraugustanum*. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con setenta hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de treinta y dos líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora ocho tetragramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Se conservan cuatro ejemplares de esta edición, en la University Library de Cambridge, con signatura Norton a.52, en el Archivo de Música de Tarazona, sin signatura, en la Biblioteca Corpus Christi de Valencia, con signatura VAcP-Mus/CM-53, V-9 y en la Librería anticuaria Luces de Bohemia en Zaragoza, local que ofreció en venta un ejemplar que perteneció a la biblioteca particular de Enrique Aubá, de Zaragoza.

Un año después, Jorge Coci imprime el *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Está impreso en letra gótica, en formato cuarto, con 258 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de treinta y seis líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor

⁶⁷⁶ Penney, C. L. (1965) *Printed Books 1468-1700 in the Hispanic Society of America. Hispanic Notes and Monographs. Catalogue Series*. Nueva York: Hispanic Society of America, 112.

incorpora siete tetragramas impresos tipográficos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conservan catorce ejemplares de esta edición, en la Biblioteca Pública de Braga, con signatura Res. 483 V, en la Biblioteca de Houghton de Cambridge, con signatura Typ 560.11.262⁶⁷⁷, en la Biblioteca Pública de Córdoba, con signatura 53-99, dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de Lisboa, con signaturas Res 3199v y R 7182 p, en la British Library de Londres, con signatura C. 41 d. 19, tres ejemplares en la Biblioteca Nacional de España, con signaturas R-929, R6192 y R 5755, en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, con signatura IBI. 79, en la *Braidense* de Milán, con signatura Gerli 1179, en la Biblioteca del Monasterio de Montserrat, con signatura Segle XVI-50, en la Biblioteca Estatal de Baviera (Bayerische Staatsbibliothek) de München, con signatura Res. 4º Litug.395m, en la Biblioteca Colombina de Sevilla, con signatura 56-4-21, y en la Casa del libro de San Juan (Puerto Rico), donde se conserva solo un fragmento.

Después de la impresión de dos *breviariums* sin notación musical entre 1512 y 1514, uno para la Orden Franciscana y otro para la diócesis de Zaragoza, el 27 de enero de 1514, imprime el *Processionarium Cisterciense*. Está impreso en letra gótica, en formato octavo, con sesenta y cuatro hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de veinticinco líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora cinco tetragramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Se conservan dos ejemplares de esta edición, en la Biblioteca Pública de Braga, con signatura Res 117 A, y, aparentemente, un ejemplar en la Biblioteca del Monasterio de Lluch, referenciado por Martín Abad⁶⁷⁸. Al contactar con ellos, me han informado que no se encuentra ejemplar alguno de esta edición entre sus fondos.

A pesar de que tengamos constancia de que el 24 de octubre de este mismo año sale de los tórculos de Jorge Coci el *Breviarum Celsonae*, sin notación musical impresa incorporada, no se tienen datos precisos sobre la publicación del *Processionarium Ilerdense*. Catálogos de referencia han datado la impresión de esta edición cerca del año

⁶⁷⁷ Perteneció sucesivamente a James P.R. Lyell y a Philip Hofer.

⁶⁷⁸ Martín Abad, J. (2001) *Post-incunables Ibéricos... Op. cit.* n. 1272.

1514, aunque Julián Martín Abad sitúa su impresión cerca del año 1513⁶⁷⁹. Está impreso en letra gótica, en formato octavo, con 174 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de veinticinco líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora cinco tetragramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Se conserva un ejemplar único de esta edición. Se localiza en la University Library de Cambridge, con signatura Norton e.71.

El año 1515 se puede considerar como uno de sus años más productivos, en la impresión de libros litúrgicos. En este año imprime seis libros litúrgicos, de los cuales solo uno contiene notación musical, entre los que destacan el *Breviarium Tirasonensis* y el *Ordinarium missae. Ed Joannes Burckardus*. Sin saber con exactitud su fecha de publicación, pero con indicios para poder encuadrarlo en esta fecha, se imprime el *Missale Oscense et Jaccense*. Está impreso en letra gótica, en formato cuarto, con 266 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y cinco líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora seis tetragramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conservan nueve ejemplares de esta edición, en la Biblioteca Episcopal de Barbastro, en cuyo ejemplar no se conserva la parte musical, en la University Library de Cambridge, con signatura Norton b. 85, en la Houghton de Cambridge Massachusetts, y seis ejemplares en la Biblioteca Capitular de Jaca, con signatura número 109, 110, 2216, 2217, 2225 y 2227.

Después de la impresión de esta edición, no es hasta 1519 cuando Jorge Coci vuelve a realizar una edición litúrgica firmada con su nombre: el *Missale Romanum*. Está impreso en letra gótica, en formato cuarto, con 268 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y ocho líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora siete tetragramas impresos tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se

⁶⁷⁹ Haebler, K. (1903) *Bibliografía Ibérica del siglo XV. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año 1500 con notas críticas...* Op. cit. Referenciado por Antonio Odriozola con el número 663 en su catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses.

conservan cinco ejemplares de esta edición, en la Biblioteca Episcopal de Barcelona, con signatura Res 572, en la British Library de Londres, con signatura C.27.G.6, en la Biblioteca Nacional de España, con signatura R-39214, en la Biblioteca Bodleiana de Oxford, con signatura P 27 Th. BS, y en la Biblioteca de la Universidad Pontificia de Salamanca, con signatura BUP 2-80 b /8210.

<u>Fecha</u>	<u>Título, formato</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Tipo de impresión musical</u>
5 I 1502	<i>Processionarium Caesaraugustanum</i>	4°	Zaragoza	Impresión de los tetragramas de manera xilográfica y notación musical de manera tipográfica.
1502?	<i>Processionarium Caesaraugustanum</i>	4°	Zaragoza	Impresión de los tetragramas de manera xilográfica y notación musical de manera tipográfica.
1504	<i>Missale Oscense</i>	2°	Zaragoza	Impresión de los tetragramas de manera tipográfica y notación musical de manera tipográfica.
4 III 1504	<i>Passionarium Caesaraugustanum</i>	4°	Zaragoza	Impresión de los tetragramas de manera tipográfica y notación musical de manera tipográfica.
23 II 1510	<i>Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi.</i>	2°	Zaragoza	Impresión de los tetragramas de manera tipográfica y notación musical de manera tipográfica.
18 III 1510	<i>Passionarium Caesaraugustanum</i>	2°	Zaragoza	Impresión de los tetragramas de manera tipográfica y notación musical de manera tipográfica.
1511	<i>Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi.</i>	4°	Zaragoza	Impresión de los tetragramas de manera tipográfica y notación musical de manera tipográfica.
27 I 1514	<i>Processionarium Cisterciense</i>	8°	Zaragoza	Impresión de los tetragramas de manera tipográfica y notación musical de manera tipográfica.
Ca. 1514	<i>Processionarium Ilerdense</i>	8°	Zaragoza	Impresión de los tetragramas de manera tipográfica y notación musical de manera tipográfica.

1515?	<i>Missale Oscense et Jaccense</i>	4°	Zaragoza	Impresión de los tetragramas de manera tipográfica y notación musical de manera tipográfica.
1519	<i>Missale Romanum</i>	8°	Zaragoza	Impresión de los tetragramas de manera tipográfica y notación musical de manera tipográfica.

Tabla 30. Libros musicales impresos por Jorge Coci. Tabla de elaboración propia.

Sin embargo, el 12 de noviembre de 1517 Juan de Villaquirán imprime el *Missale Toletanum*, donde encontramos indicios de la intervención de Jorge Coci. Esta edición está impresa en formato folio, con letra gótica mediante 5 fundiciones diferentes, a dos columnas, y, como es usual en los primeros libros litúrgicos impresos musicales, tiene erratas en la foliación, producidas por la incorporación de las hojas con notación musical a posteriori. Desde el punto de vista de la impresión musical, intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, la notación musical cuadrada fue impresa de manera xilográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, siete pentagramas xilográficos en plana a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. No solo el grabado xilográfico que representa a Cristo crucificado, con la Virgen y San Juan al pie de la Cruz (f. CXXVII [=CXXVIII]) fue impreso por Jorge Coci. Los cuadernos n8, o8, p8, q8 y r8 correspondientes al *Ordinarium missae* están impresos en tipos de Jorge Coci en tetragrama tipográfico en rojo, distinguiéndose fácilmente porque la foliación (f. XCVII- CXXXVI) aparece en tinta negra en lugar en tinta roja. La colaboración de Jorge Coci en la impresión musical del *Missale Toletanum*, impreso en 1517, como se ha comentado en el capítulo de Villaquirán, nos plantea diferentes preguntas e hipótesis: ¿cuál fue la razón que motivó la colaboración del impresor Jorge Coci en la impresión de la parte musical del misal? ¿Jorge Coci realizó parte de la impresión musical al no ser capaz Villaquirán de ejecutar toda la carga técnica que exigía el misal? Lo que sí tenemos constancia es que la producción editorial de Juan de Villaquirán no destaca por la originalidad ni ilustración de la composición de sus impresiones, y, generalmente, utiliza matrices heredadas o copiadas de otros impresores, tal y como explica Inmaculada Cervigón del Rey en su tesis doctoral⁶⁸⁰.

⁶⁸⁰ García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550) ... Op. cit.* 200- 207.

En 1528, se establece en Zaragoza como impresor Pedro Hardouyn, dejando Coci de ser el único impresor en activo en la ciudad. Ocho años después, y tras la muerte de su esposa Isabel Rodríguez⁶⁸¹, Jorge Coci vende una librería que estaba en su propiedad a Bartolomé de Nájera y a Pablo Hurus⁶⁸², entregando al año siguiente al notario su testamento cerrado. A pesar de la diversidad de teorías existentes sobre la fecha de fallecimiento de Jorge Coci, pues en opinión de Abizanda y de Norton⁶⁸³ tuvo lugar entre 1544 y 1546 y, según Sánchez y Ruiz Lasala⁶⁸⁴, la muerte de Coci tuvo lugar a comienzo de 1548, sin dejar descendencia⁶⁸⁵, once años después de dejar la profesión de impresor. Autores como Manuel José Pedraza Gracia han ofrecido en sus obras abundante documentación relativa a la impresión de breviarios para la diócesis de Burgos (1506), Solsona (1514), Tarazona (1517), Zaragoza (1518) y Urgel (1518), además de documentación archivística sobre nombramientos de procuradores, relaciones con otros impresores, alquileres y compras de casas y terrenos y ventas de algunas impresiones⁶⁸⁶.

⁶⁸¹ Enterrada en el Monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza, junto a Jorge Coci y su familia.

⁶⁸² Pedraza Gracia, M. J. (1993) *Documentos para el estudio de la historia del libro en Zaragoza entre 1501 y 1521... Op. cit.* En palabras de Pedraza, este Hurus puede ser un familiar del impresor de incunables y es mencionado por algún investigador como el “segundo Pablo Hurus”, aunque no faltan quienes opinan que se trata del antiguo impresor. Hurus muere en 1539 y su parte del negocio vuelve a pasar a Coci que ese mismo año (1539) la vende a Pedro Bernúz, librero y, según Norton, familiar de su mujer. Todas estas ventas están documentadas en el Archivo de Protocolos de Zaragoza y han sido dadas a conocer por Abizanda.

⁶⁸³ Abizanda y Broto, M. (1915-1932) *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza... Op. cit.*

⁶⁸⁴ Ruiz Lasala, I. (1975) *Historia de la imprenta en Zaragoza con noticias de la de Barcelona, Valencia y Segovia... Op. cit.*; Sánchez, J. M. (1913) *Bibliografía aragonesa del siglo XVI... Op. cit.*; Ruiz Lasala, I. (1983) Jorge Coci. *Ensayos bio-bibliográficos*. Zaragoza: Institución Fernando el católico, 11-13.

⁶⁸⁵ Pedraza Gracia, M. J. (1997) *La producción y distribución del libro en Zaragoza, 1501/1521*. Zaragoza: Institución Fernando el católico.

⁶⁸⁶ Pedraza Gracia, M.J. (1997) El traspaso de la imprenta de Pablo Hurus: aportación documental para el estudio de la imprenta incunable zaragozana. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVIII, 131-142; Janke, R. S. (1986) Algunos documentos sobre Pablo Hurus y el comercio de libros en Zaragoza a fines del siglo XV... *Op. cit.* 335-349.

La técnica de impresión musical de Jorge Coci

El 21 de marzo de 1499, Pablo Hurus decide cerrar su etapa como impresor de la ciudad de Zaragoza, donde había estado trabajado junto a Juan Hurus, Leonardo Hutz, su sobrino Lope de Appentegger, y el impresor Jorge Coci⁶⁸⁷, vendiendo a los tres últimos impresores citados su taller y manteniendo su actividad hasta 1504 aproximadamente. A pesar de la venta de parte del taller de Pablo Hurus, los tres impresores no utilizaron los materiales utilizados por Hurus en sus impresiones litúrgicas musicales incunables.

El primer libro litúrgico musical impreso por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger, fue el *Processionarium Caesaraugustanum*, impreso el día 5 de enero de 1502 en formato cuarto. La impresión de los sistemas en este procesionario se ha realizado de color rojo y en tetragramas xilográficos a una columna de cinco tetragramas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. La impresión de los tetragramas con técnica xilográfica queda justificada ante las líneas irregulares, finales desajustados y excesivos curvas a lo largo del recorrido de las líneas, variando la altura entre líneas del mismo tetragrama unos 6 milímetros, en el centro del tetragrama, y 7 milímetros en los extremos del sistema.



Fig. 130. Detalle del último tetragrama del folio 2 recto del Processionarium Caesaraugustanum, impreso por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger el 5 de enero de 1502, donde se pueden observar las líneas xilográficas irregulares y desajustadas. Fotografía realizada con el permiso del archivero en la Biblioteca Capitulare de Zaragoza.

⁶⁸⁷ Pedraza Gracia, M. J. (2000) Los talleres de imprenta zaragozanos entre 1475 y 1577... *Op. cit.* 3-22.

En el caso de que hubieran sido impresos de manera tipográfica, las medidas entre líneas y entre fragmentos serían regulares. También, por la impresión de los tetragramas de manera xilográfica, varía la distancia entre tetragrama y tetragrama, con predominancia de 18-19 milímetros entre los cinco tetragramas que conforman una columna completa. Para poderse ajustar de una manera cómoda a cualquier tipo de texto litúrgico y en cualquier formato, los tres impresores contaban con tacos individuales xilográficos con grafías de tetragramas de diferentes anchuras. Se han identificado catorce tacos de diferentes medidas para los tetragramas individuales, y, a pesar de que predominen los tacos xilográficos de 118 milímetros de ancho y 18-19 milímetros de alto, se relacionan los siguientes:

- 33 mm de ancho y 18-19 mm de alto.



Fig. 131. Detalle del tercer pentagrama de la izquierda del folio 6 recto del Processionarium Caesaraugustanum, impreso por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger el 5 de enero de 1502.

- 50 mm de ancho y 18-19 mm de alto.

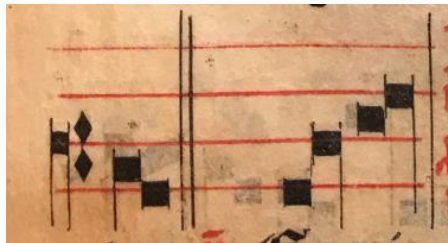


Fig. 132. Detalle del último pentagrama de la izquierda del folio 16 recto del Processionarium Caesaraugustanum, impreso por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger el 5 de enero de 1502.

- 55 mm de ancho y 18-19 mm de alto.



Fig. 133. Detalle del último pentagrama de la derecha del folio 16 recto del Processionarium Caesaraugustanum, impreso por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger el 5 de enero de 1502.

- 61 mm de ancho y 18-19 mm de alto.



Fig. 134. Detalle del cuarto pentagrama de la derecha del folio 15 recto del Processionarium Caesaraugustanum, impreso por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger el 5 de enero de 1502.

- 64 mm de ancho y 18-19 mm de alto.

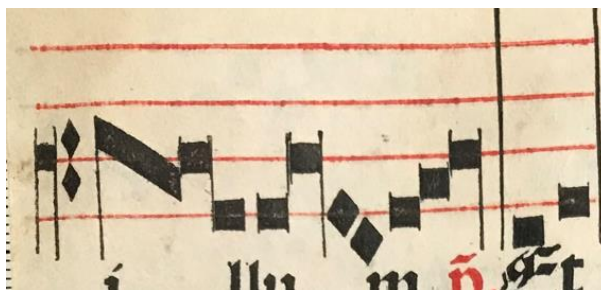


Fig. 135. Detalle del primer pentagrama del folio 4 vuelto del Processionarium Caesaraugustanum, impreso por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger el 5 de enero de 1502.

- 70 mm de ancho y 18-19 mm de alto.

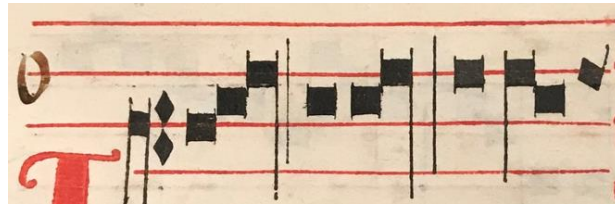


Fig. 136. Detalle del tercer pentagrama del folio 10 recto del Processionarium Caesaraugustanum, impreso por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger el 5 de enero de 1502.

- 75 mm de ancho y 18-19 mm de alto.



Fig. 137. Detalle del tercer pentagrama de la derecha del folio 6 recto del Processionarium Caesaraugustanum, impreso por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger el 5 de enero de 1502.

- 80 mm de ancho y 18-19 mm de alto.



Fig. 138. Detalle del cuarto pentagrama del folio 27 recto del Processionarium Caesaraugustanum, impreso por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger el 5 de enero de 1502.

- 86 mm de ancho y 18-19 mm de alto.



Fig. 139. Detalle del cuarto pentagrama de la derecha del folio 19 recto del Processionarium Caesaraugustanum, impreso por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger el 5 de enero de 1502.

- 92 mm de ancho y 18-19 mm de alto.



Fig. 140. Detalle del cuarto pentagrama de la derecha del folio 26 recto del Processionarium Caesaraugustanum, impreso por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger el 5 de enero de 1502.

- 94 mm de ancho y 18-19 mm de alto.



Fig. 141. Detalle del segundo pentagrama del folio 9 recto del Processionarium Caesaraugustanum, impreso por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger el 5 de enero de 1502.

- 100 mm de ancho y 18-19 mm de alto.



Fig. 142. Detalle del segundo pentagrama del folio 11 recto del Processionarium Caesaraugustanum, impreso por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger el 5 de enero de 1502.

- 102-103 mm de ancho y 18-19 mm de alto.

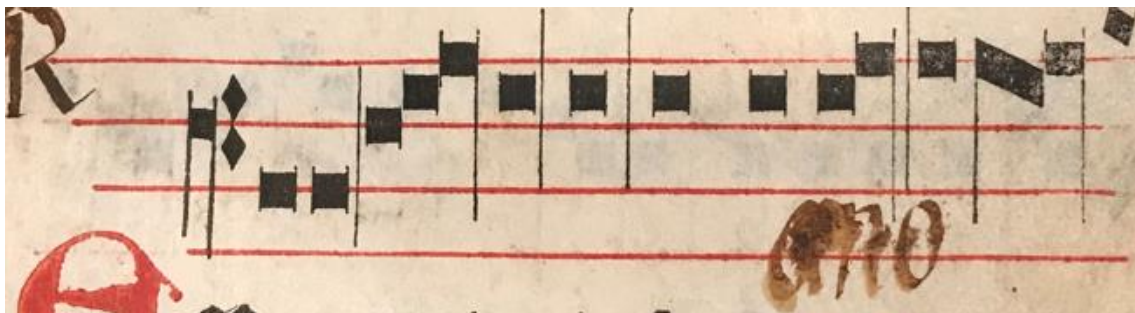


Fig. 143. Detalle del tercer pentagrama del folio 8 recto del Processionarium Caesaraugustanum, impreso por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger el 5 de enero de 1502.

- 118 mm de ancho (estándar) y 18-19 mm de alto.

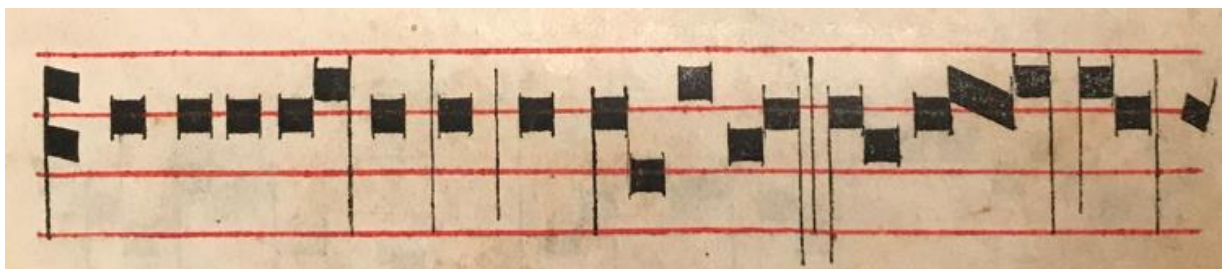





















Fig. 144. Detalle del tercer pentagrama del folio 2 recto del Processionarium Caesaraugustanum, impreso por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger el 5 de enero de 1502.










Por lo tanto, debido a la identificación de diecisiete tacos xilográficos de tetragramas con diferentes medidas e irregularidades, la teoría de un taco xilográfico entero para la impresión de los cinco tetragramas a la vez queda descartada. Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana, esta se ha impreso mediante tipografía. Los tres impresores adquieren, al contrario que con los sistemas, un juego tipográfico de notación musical mediano completo⁶⁸⁸, para la impresión del *Processionarium* en formato cuarto, con una medida de veintiocho milímetros entre el caído de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama. Al igual que Meinardo Ungut y Estanislao Polono, todo parece indicar que los tres impresores optaron por conseguir los materiales tipográficos de la notación musical por dos motivos. En primer lugar, adquiriendo la notación musical tipográfica, se evitarían el arduo trabajo de grabado de tacos xilográficos con notación musical. Una notación que, como se ha comentado en anteriores capítulos, era diferente entre diócesis y órdenes religiosas. Por lo tanto, dichos tacos xilográficos con la notación musical no se podrían reutilizar, ante los cambios entre tetragramas y pentagramas, y, en segundo lugar, adquiriendo los juegos tipográficos musicales, los impresores podrían imprimir una notación musical “estándar”, utilizable para todo tipo de ediciones litúrgicas musicales del mismo formato.



A continuación, se adjunta catálogo con una representación de los diferentes tipos metálicos que forman parte del juego, junto con las medidas de las grafías musicales tipográficas. Para la descripción de los tipos metálicos musicales se ha utilizado el sistema propuesto en esta tesis doctoral, en el que se especifica la distancia entre el descendente de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama. Separado por dos puntos, se indica la medida en milímetros del alto de la grafía de la nota, o grupo musical, seguido de una barra oblicua y la medida del ancho de la misma. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical tiene adornos en las esquinas en forma de líneas de un milímetro, aproximadamente, en la parte superior e inferior de la cabeza de las notas.

⁶⁸⁸ Los impresores adquieren un juego completo de notación musical para la impresión del *Processionarium*, un libro litúrgico musical el cual lleva incorporado en todo el libro notación musical. Al adquirir un juego de notas musicales muy extenso, permite contar con todos los tipos necesarios para imprimir todo tipo de pasajes musicales, tanto en esta edición como en futuros.

Clave de FA		28:15/6
Clave de DO		28:18/4
Bemol		28:4/4
<i>Punctums</i>		28:4/4
Tres <i>punctums</i> ascendentes simples		28:10/10
<i>Virga corta</i>		28:7/7
<i>Virga</i>		28:13/7
<i>Virga larga</i>		28:18/4
<i>Virga doble</i>		28:11/4

<i>Virga</i> doble invertida		28:11/4
<i>Clivis</i> ascendente con cauda corta		28:8/7
<i>Clivis</i> ascendente con cauda media		28:10/7
<i>Clivis</i> ascendente con cauda larga		28:16/7
<i>Clivis</i> descendente		28:8/7
<i>Clivis</i> descendente con cauda mediana		28:14/7
<i>Clivis</i> descendente con cauda larga		28:16/7
<i>Torculus</i>		28:8/10
<i>Clivis</i> ligada descendente pequeña a dos distancias sin cauda		28:7/6
<i>Clivis</i> ligada descendente pequeña a dos distancias con cauda		28:10/6

<i>Clivis</i> ligada descendente pequeña a tres distancias con cauda		28:8/7
<i>Clivis</i> ligada descendente pequeña a tres distancias con cauda larga		28:17/6
<i>Clivis</i> ligada descendente grande a tres distancias con cauda larga		28:18/9
<i>Clivis</i> ligada descendente grande a cuatro distancias con cauda larga		28:18/10
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i>		28:9/7
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i> con separación		28:11/9
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		28:13/10
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i> con separación		28:14/12
<i>Climacus</i> de cuatro <i>semibrevis</i>		28:14/12

<i>Climacus</i> de cuatro <i>semibrevis</i> con separación		28:14/14
<i>Climacus</i> de cinco <i>semibrevis</i>		28:20/15
<i>Scandicus</i>		28:18/11
<i>Scandicus</i> cuatro		28:18/14
<i>Custos</i> únicos (usado independiente para notas agudas y graves)		28:6/4

Cabe resaltar que Jorge Coci incorpora una línea individual, realizada mediante un taco xilográfico aparte y en un pasaje musical puntual, para la incorporación de una *virga* de cauda larga con valor de SOL en el folio 27 vuelto.

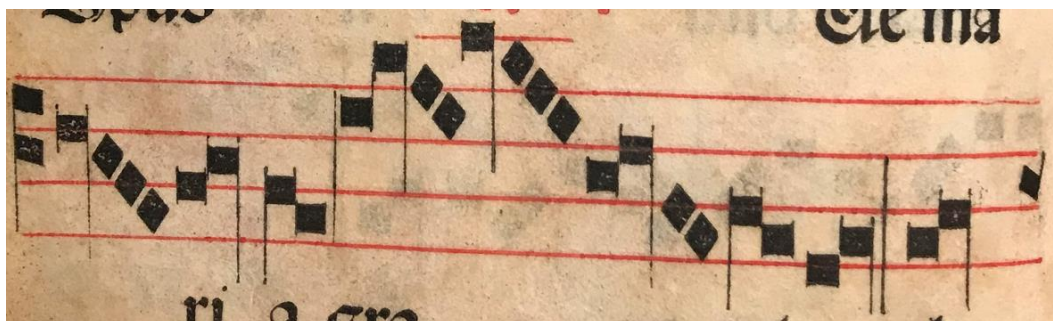


Fig. 145. Detalle del cuarto tetragrama del folio 27 vuelto del *Processionarium Caesaraugustanum*, impreso por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger el 5 de enero de 1502, donde se puede observar la adición de una línea extra en la parte superior para la incorporación de notas musicales con registro más agudo. Fotografía realizada con el permiso del archivero en la Biblioteca Capitular de Zaragoza.

Por otra parte, la ejecución de la impresión de los pasajes musicales del *Processionarium* para la diócesis de Zaragoza, se realizó mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante material tipográfico, y en una forma diferente, la notación musical. En el ejemplar de Boston se han insertado algunas hojas con música manuscrita en pentagramas impresos xilográficamente. No se han podido determinar en qué partes han sido insertadas, puesto que las instalaciones de la Boston Public Library se encuentran en obras. Sin embargo, esta música manuscrita se ha incorporado en el ejemplar conservado en la Biblioteca Capitular de Zaragoza en cuatro hojas en pergamino, delante del primer cuadernillo “a”.

La compañía de impresores realizó la impresión de un segundo *Processionarium Caesaraugustanum*, el cual, a pesar de no conservarse colofón, especialistas lo han datado en fechas cercanas a 1502. La impresión de los sistemas en este procesionario se ha realizado de color rojo, mediante los mismos catorce tacos de tetragramas xilográficos que los utilizados en el impreso el 5 de enero de 1502, junto con cuatro tacos xilográficos nuevos de 28, 37, 47 y 67 milímetros, a una columna de cinco tetragramas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. También, por la impresión de los tetragramas de manera xilográfica, varía la distancia entre tetragrama y tetragrama, con predominancia de 18-19 milímetros entre los cinco tetragramas que conforman una columna completa y varía la altura entre líneas del mismo tetragrama unos 6 milímetros. Un dato a tener en cuenta es que la técnica de impresión xilográfica está mejor realizada que la del *Processionarium Caesaraugustanum* impreso el 5 de enero de 1502, aunque se haya realizado con los mismos materiales. Por ello, esta característica se podría interpretar como una evidencia de que el *Processionarium* impreso para la diócesis de Zaragoza con fecha indeterminada, se ha impreso con posterioridad al *Processionarium* datado. Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana, esta edición también se ha impreso mediante un juego tipográfico de notación musical mediano, en formato cuarto, con una medida de 28 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama, y mediante la misma técnica de impresión musical mediante tres golpes.

Dos años después, Lope Appentegger deja de colaborar con Jorge Coci y Leonardo Hutz. Estos últimos adquieren nuevos materiales de impresión musical y, el 4 de marzo de 1504, los dos impresores imprimen el *Passionarium Caesaraugustanum* en formato cuarto. La impresión de los sistemas se ha realizado de color rojo y en tetragramas tipográficos a trozos y en bloque a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Cada tetragrama se ha impreso mediante tipos tipográficos individuales, concretamente por diez tipos de 16 milímetros (COC 28:4 /19:16), dando una medida total de 157 milímetros de ancho y 19 milímetros de alto. La utilización de esta técnica de impresión musical a trozos tipográficos del tetragrama permite al impresor poder incorporar los pasajes musicales impresos de una forma precisa e incorporar el texto litúrgico y con líneas regulares y ajustadas de una manera cómoda. También, por la impresión de los tetragramas a trozos de manera tipográfica, no varía la distancia entre tetragrama y tetragrama, con distancia constante de 19 milímetros entre los siete tetragramas y 5 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa.

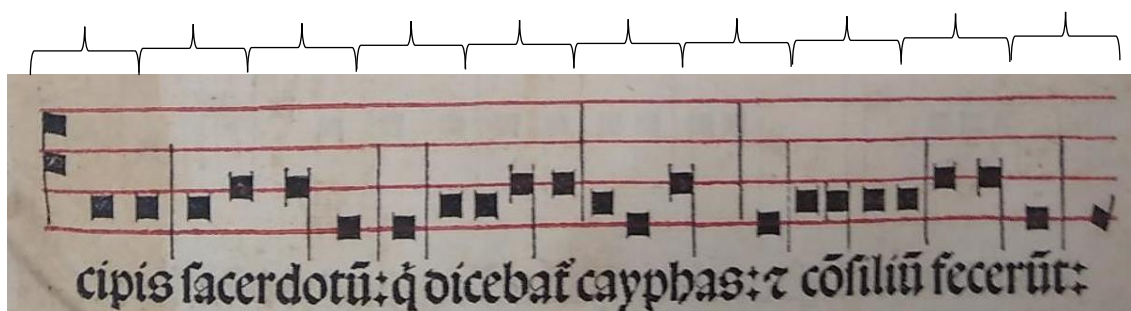


Fig. 146. Detalle del sexto tetragrama localizado en el folio II recto del *Pasionarium Caesaraugustanum*, impreso en Zaragoza por Jorge Coci el 18 de abril de 1510, donde se puede ver la utilización de los tipos metálicos para la impresión del tetragrama. Digitalización facilitada por la Cambridge University Library.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana, Jorge Coci y Leonardo Hutz vuelven a utilizar los mismo tipos móviles metálicos utilizados en los dos *Processionarium Caesaraugustanum* anteriores, con una medida de 28 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama. La ejecución de la impresión de los pasajes musicales también se ha realizado mediante los mismos golpes de impresión que los *Processionariums* realizados para la

diócesis de Zaragoza: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante material tipográfico, y en una forma diferente, la notación musical.

En el mismo año, pero sin especificación de fecha concreta, Jorge Coci imprime en solitario un misal para la diócesis de Osca, hoy Huesca. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo, y en tetragramas tipográficos a trozos y en bloque a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en las siguientes partes litúrgicas: *Sabbato sancto pasche (Pregón Pascual “exultet iam angelica turba”)*, en los folios XCVI vuelto a CI vuelto y en *Prephationes, pater noster*, en los folios CLIX recto a CLXXV recto. Cada tetragrama se ha impreso mediante la combinación de tipos tipográficos individuales, concretamente utilizando seis tipos de 16 milímetros junto con un tipo pequeño tipográfico de 10 milímetros, dando una medida total de 83 milímetros de ancho y 18 milímetros de alto. No siempre el impresor utiliza esta distribución de los tipos metálicos para la impresión de los sistemas, pues, en algunas ocasiones, el impresor intercala estas piezas en diferentes órdenes. Una de las combinaciones encontradas habitualmente cuando se incorpora texto en la parte inicial o final del sistema ha sido la incorporación de seis piezas de 10 milímetros (COC 28:4 /18:10) y un tipo de 16 milímetros (COC 28:4 /18:16), demostrando que la utilización de esta técnica de impresión musical a trozos tipográficos del tetragrama, permite al impresor poder incorporar los pasajes musicales impresos de una forma precisa e incorporar el texto litúrgico y con líneas regulares y ajustadas de manera cómoda. También, por la impresión de los tetragramas a trozos de manera tipográfica, no varía la distancia entre tetragrama y tetragrama, con distancia constante de 18 milímetros entre los siete tetragramas y 5 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana, Jorge Coci vuelven a utilizar los mismos tipos móviles metálicos utilizados en los dos *Processionarium Caesaraugustanum* anteriores y en el *Passionarium Caesaraugustanum*, con una medida de 28 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama. La ejecución de la impresión de los pasajes musicales también se ha realizado mediante los mismos golpes de impresión que en los libros litúrgicos musicales anteriores: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas tipográficos en ese

mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante material tipográfico, y en una forma diferente, la notación musical.

Seis años después, cuando Coci se encontraba en plena etapa como impresor en solitario, el 23 de febrero de 1510, imprime el *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. A pesar del tiempo transcurrido, Jorge Coci sigue utilizando los mismos materiales utilizados en la impresión de los sistemas en el *Missale Oscense*, y, en la notación musical, desde la impresión de los *Processionariums Caesaraugustanums*. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo, y en tetragramas tipográficos a trozos y en bloque a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en las siguientes partes litúrgicas: *In die palmarum*, en los folios LXIII vuelto a LXVIII recto, *Feria V. In cena domini*, en los folios LXXX recto, *Feria VI. Parasceues*, en los folios LXXXVIII vuelto a LXXXVIII recto, *Sabbato Sancto*, en el folio CII vuelto, *Ordinarium misse*, en los folios CIII recto a CV recto, *Prefationes*, en los folios CVIII vuelto a CXXI recto, *Canon*, en los folios CXXIII recto a CXXVI recto, y en *Ite missa est, Benedicamus Flectamis et Homiliate*, en los folios CXXVII recto a CXXIX recto. Cada tetragrama se ha impreso mediante la combinación de tipos tipográficos individuales, concretamente los mismos utilizados en la impresión del *Missale Oscense*, utilizando cinco tipos de 16 milímetros (COC 28:4 /18:16), dando una medida total de 83 milímetros de ancho y 18 milímetros de alto.

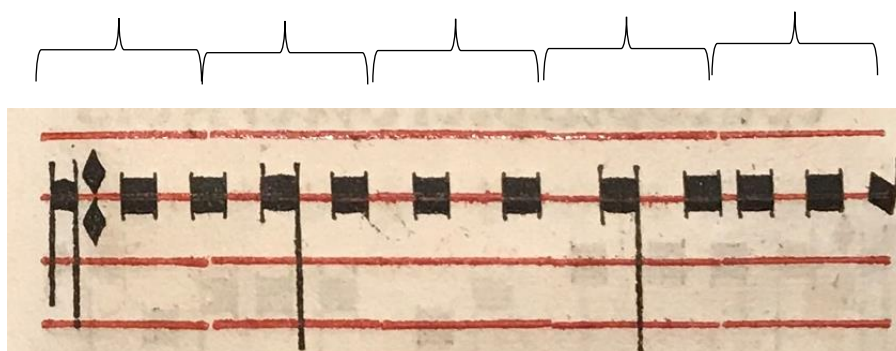


Fig. 147. Detalle del quinto tetragrama de la columna de la derecha aparecido en el folio LXXXV recto del *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*, impreso en Zaragoza por Jorge Coci el 23 de febrero de 1510, donde se señala la utilización de los tipos para la impresión de los tetragramas. Fotografía realizada con el permiso del archivero de la Biblioteca Capitular de Zaragoza.

También, el impresor utiliza una distribución de tipos metálicos distinta cuando intercala texto en la parte inicial o final del sistema, pudiendo aparecer la combinación de seis piezas de 10 milímetros (COC 28:4 /18:10) y un tipo de 16 milímetros, o dos tipos de 16 milímetros y una de 10 milímetros, cuando se requiere un tetragrama más corto, respetando la distancia entre tetragrama y tetragrama de 18 milímetros entre los siete tetragramas y 5 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa.

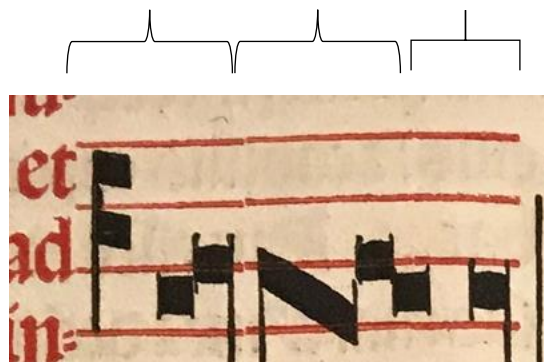


Fig. 148. Detalle del tetragrama localizado en el folio LXXX recto del Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi, impreso en Zaragoza por Jorge Coci el 23 de febrero de 1510, donde se puede observar la combinación de dos tipos de 16 milímetros y un tipo de 10 milímetros por la incorporación de texto alfabético al principio del sistema. Fotografía realizada con el permiso del archivero de la Biblioteca Capitulare de Zaragoza.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana, Jorge Coci vuelven a utilizar los mismo tipos móviles metálicos utilizados en los anteriores, los tipos de tamaño mediano y con una medida de 28 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama. La ejecución de la impresión de los pasajes musicales también se ha realizado mediante los mismos golpes de impresión que en los libros litúrgicos musicales anteriores: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante material tipográfico, y en una forma diferente, la notación musical.

Dos meses después, concretamente el 18 de abril, el impresor imprime un *Passionarium* para la diócesis de Zaragoza. Jorge Coci sigue utilizando los mismos materiales ya utilizados en anteriores ediciones. Desde el punto de vista de la impresión

de los sistemas, al igual que en el *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*, estos se han realizado de color rojo, y en tetragramas tipográficos a trozos y en bloque a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Al igual que sucede en el misal impreso ese mismo año por el impresor, cada tetragrama se ha impreso mediante la combinación de tipos tipográficos individuales, predominando la combinación de once tipos de 11 milímetros (COC 28:4 /18:11), dando una medida total de 182 milímetros de ancho y 18 milímetros de alto. También, respeta la distancia entre tetragrama y tetragrama de 18 milímetros entre los ocho tetragramas y 5 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa.

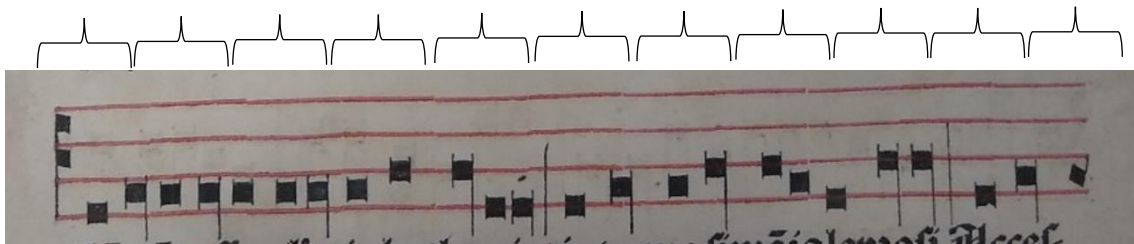


Fig. 149. Detalle del último tetragrama localizado en el folio II recto del *Passionarium Caesaraugustanum*, impreso en Zaragoza por Jorge Coci el 18 de abril de 1510, donde se señala la utilización de los tipos metálicos para la impresión de los tetragramas. Digitalización facilitada por la Cambridge University Library.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana, Jorge Coci vuelven a utilizar los mismo tipos móviles metálicos utilizados en las anteriores ediciones, los tipos de tamaño mediano y con una medida de 28 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama, y utilizando la misma ejecución de la técnica de impresión musical a tres golpes.

Tras el desgaste de los materiales, Jorge Coci adquiere un juego de tipos de impresión para imprimir los pasajes musicales. Este mismo año, y estrenando los mismos, imprime en la ciudad de Zaragoza, el *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*, en formato cuarto. La impresión de los sistemas en esta edición se ha realizado de color rojo, y en tetragramas tipográficos a trozos e individuales por líneas cortas a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en las siguientes partes litúrgicas: *In die palmarum*, en los folios

LIII vuelto a LV vuelto, *Feria V. In cena domini*, en los folios LXVIII vuelto, *Feria VI. Parasceues*, en los folios LXXI vuelto a LXXIII vuelto, *Sabbato Sancto*, en los folios LXXV recto a LXXX vuelto, *Sabbato Sancto*, en el folio LXXXIX recto, *Ordinarium misse*, en los folios XCI recto a XLII recto, *Prefationes*, en los folios XCVI vuelto a CVI recto, *Canon*, en los folios CIX recto a CXII recto, y en *Ite missa est, Benedicamus Flectamis et Homiliate*, en los folios CXIII recto a CXVIII vuelto. Cada tetragrama se ha impreso mediante la combinación de tipos tipográficos individuales, concretamente utilizando cinco tipos de 10 milímetros (COC 16:4 /13:10), dando una medida total de 50 milímetros de ancho y 13 milímetros de alto.

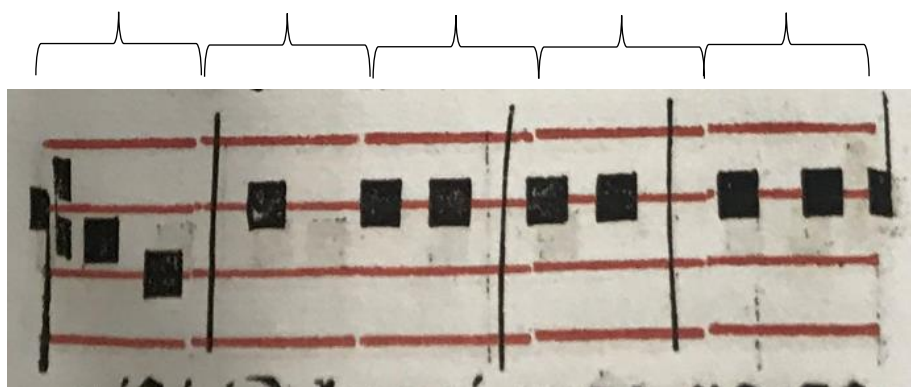

















Fig. 150. Detalle del último tetragrama de la columna de la izquierda localizado en el folio LXIX recto del *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*, impreso en Zaragoza por Jorge Coci en 1511, donde se señala la utilización de los tipos metálicos para la impresión de los tetragramas. Fotografía realizada con la autorización del archivero de la Biblioteca Nacional de España.










También, el impresor utiliza una distribución de tipos metálicos distinta cuando intercala texto en la parte inicial o final del sistema, pudiendo aparecer la combinación de piezas de 8 milímetros, respetando la distancia entre tetragrama y tetragrama de 8 milímetros entre los siete tetragramas y 4 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa.





Por otra parte, Jorge Coci adquiere, también, un juego tipográfico de notación musical mediano-pequeño, para la impresión de ediciones en formato cuarto y octavo, con una medida de 16 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama. Al igual que sucede con el juego

tipográfico utilizado por el impresor en las ediciones anteriores, las medidas de las grafías no varían, independientemente de su posición, por lo que se adjunta a continuación catálogo con una representación de los diferentes tipos metálicos que forman parte del juego, junto con las medidas de las grafías musicales tipográficas. Para la descripción de los tipos metálicos musicales se ha utilizado el sistema propuesto en esta tesis doctoral, en el que se especifica la distancia entre el descendente de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama. A continuación, y separado por dos puntos, se indica la medida en milímetros del alto de la grafía de la nota, o grupo musical, seguido de una barra oblicua y la medida del ancho de la misma. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		16:10/3
Clave de DO		16:10/2
<i>Punctums</i>		16:2/2
<i>Virga muy corta</i>		16:4/2
<i>Virga corta</i>		16:6/2
<i>Virga mediana</i>		16:10/2

<i>Virga larga</i>		16:12/2
<i>Virga doble</i>		16:10/2
<i>Virga doble invertida</i>		16:8/2
<i>Clivis corta ascendente</i>		16:7/4
<i>Clivis larga ascendente</i>		16:12/4
<i>Clivis corta descendente</i>		16:7/4
<i>Clivis larga descendente</i>		16:12/4
Ligadura pequeña de dos neumas ligados sin cauda		16:6/4
Ligadura pequeña de dos neumas ligados con cauda		16:10/4

Ligadura pequeña de dos neumas ligados con cauda larga		16:12/4
Ligadura de tres neumas ligados sin cauda		16:6/6
Ligadura de tres neumas ligados con cauda		16:8/6
<i>Torculus</i>		16:6/4
<i>Clivis</i> con salto de tres distancias ascendente		16:12/4
<i>Clivis</i> con salto de tres distancias descendente		16:12/4
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i>		16:5/4
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i> separados		16:8/5
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		16:8/6

<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i> separado		16:12/8
<i>Climacus</i> de cuatro <i>semibrevis</i>		16:10/7
<i>Scandicus</i>		16:12/6
<i>Custos</i> únicos (usado independiente para notas agudas y graves)		16:5/3

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*, a pesar de que se hayan confeccionado con materiales nuevos, Jorge Coci sigue utilizando la técnica de impresión mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante tipografía, y en una forma diferente, la notación musical.

Tres años más tarde, concretamente el 27 de enero de 1514, Coci imprime, por primera vez, un *Processionarium* para la Orden Cisterciense en formato octavo. La impresión de los sistemas en esta edición, se ha realizado de color rojo, y en tetragramas tipográficos a trozos e individuales por líneas cortas a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Cada tetragrama se ha impreso mediante la combinación de tipos tipográficos individuales, concretamente utilizando siete tipos de 10 milímetros (COC 16:4 /13:10), dando una medida total de 68 milímetros de ancho y 13 milímetros de alto. La impresión mediante tipos de líneas individuales queda bien reflejada en el primer tetragrama de la columna de la izquierda,

localizada en el folio Eiii recto y representado en la figura 151, donde se puede ver la irregularidad de los finales en los tipos individuales del medio del tetragrama. Este tipo de impresión permite que, independientemente de realizar una impresión a una o dos columnas, los pasajes musicales se adapten bien a las necesidades del diseño y del texto, tal y como se puede observar en la incorporación del ascendente de la letra capital en la línea interior. También, el impresor utiliza una distribución de tipos metálicos distinta cuando intercala texto en la parte inicial o final del sistema, pudiendo aparecer la combinación de piezas de 8 milímetros (COC 16:4 /13:8), respetando la distancia entre tetragrama y tetragrama de 8 milímetros entre los cinco tetragramas y 4 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa.

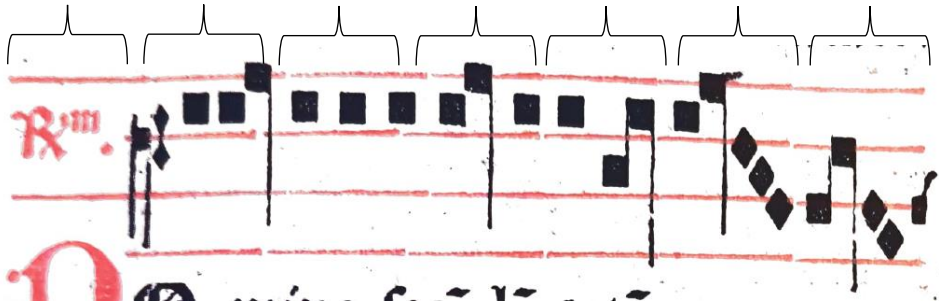


Fig. 151. Detalle del primer tetragrama de la columna de la izquierda localizado en el folio Eiii recto del Processionarium Cisterciense, impreso en Zaragoza el 27 de enero de 1514, donde se señala la utilización de los tipos metálicos para la impresión de los tetragramas. Fotografía realizada con la autorización del archivero de la Biblioteca Nacional de España.







Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana, Jorge Coci vuelve a utilizar los mismo tipos móviles metálicos utilizados en las anteriores ediciones, los tipos de tamaño mediano y con una medida de 16 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama, y utilizando la misma ejecución de la técnica de impresión musical a tres golpes.






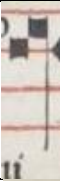
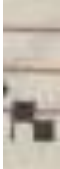




Jorge Coci imprime otro *Processionarium* para la diócesis de la actual Lérica entre 1513 y 1514⁶⁸⁹. La impresión de los sistemas en esta edición se ha realizado también de color rojo, y en tetragramas tipográficos a trozos e individuales por líneas cortas a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Al igual que el *Processionarium Cisterciense*, cada tetragrama se ha impreso mediante la combinación de tipos tipográficos individuales, concretamente utilizando siete tipos de 10 milímetros (COC 16:4 /13:10), dando una medida total de 68 milímetros de ancho y 13 milímetros de alto. También, el impresor utiliza una distribución de tipos metálicos distinta cuando intercala texto en la parte inicial o final del sistema, pudiendo aparecer la combinación de piezas de 8 milímetros (COC 16:4 /13:8), respetando la distancia entre tetragrama y tetragrama de 8 milímetros entre los cinco tetragramas y 4 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa, respetando la medida entre tetragrama y tetragrama de 9 milímetros. Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana, Jorge Coci vuelve a utilizar de nuevo los mismos tipos móviles metálicos utilizados en las anteriores ediciones, los tipos de tamaño mediano y con una medida de 16 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama, y utilizando la misma ejecución de la técnica de impresión musical a tres golpes.






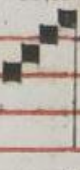

Aproximadamente un año más tarde, sobre 1515, Coci imprime el *Missale Oscense*, un misal impreso en formato cuarto para el que el impresor adquiere un nuevo juego tipográfico, tanto para la impresión de los sistemas como para la notación musical. La impresión de los sistemas en esta edición, se ha realizado de color rojo, y en tetragramas tipográficos a trozos e individuales por líneas cortas a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en las siguientes partes litúrgicas: *Dominica in ramis palmarum*, en los folios LI vuelto a LIII recto, *Sabbato sancte pasche*, en los folios LXXII recto a LXXVIII recto, y *Prefationes*, en los folios CXXII recto a CXXXVI recto. Cada tetragrama se ha impreso mediante la combinación de ocho tipos tipográficos individuales de 10 milímetros (COC 23:4 /13:10) y uno de 8 milímetros (COC 23:4 /13:8), dando una medida total de 88 milímetros de ancho y 13 milímetros de alto a columna completa y respetando la distancia entre tetragrama y tetragrama de 23 milímetros entre los siete tetragramas y 4 milímetros entre líneas. Por

⁶⁸⁹ Los catálogos de Antonio Odriozola Pietas y de Frederick Norton sitúan la impresión de este *processionarium* cerca de 1514, aunque bibliógrafos como Julián Martín Abad lo datan cerca de 1513.

otra parte, Jorge Coci adquiere, también, un juego tipográfico de notación musical mediano-grande, para la impresión de ediciones en formato cuarto y folio, con una medida de 23 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama. Al igual que sucede con el juego tipográfico utilizado por el impresor en las ediciones anteriores, las medidas de las grafías no varían, independientemente de su posición, por lo que se adjunta a continuación catálogo con una representación de los diferentes tipos metálicos que forman parte del juego, junto con las medidas de las grafías musicales tipográficas. Para la descripción de los tipos metálicos musicales se ha utilizado el sistema propuesto en esta tesis doctoral, en el que se especifica la distancia entre el descendente de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama. A continuación, y separado por dos puntos, se indica la medida en milímetros del alto de la grafía de la nota, o grupo musical, seguido de una barra oblicua y la medida del ancho de la misma. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		23:12/5
Bemol		23:5/4
<i>Punctums</i>		23:4/4
<i>Virga corta</i>		23:6/4
<i>Virga</i>		23:8/4
<i>Virga larga</i>		23:12/4

<i>Virga doble larga</i>		23:14/4
<i>Virga doble</i>		23:14/4
<i>Virga doble invertida</i>		23:12/4
<i>Clivis corta ascendente pequeña</i>		23:8/8
<i>Clivis corta ascendente mediana</i>		23:12/8
<i>Clivis larga ascendente larga</i>		23:17/8
<i>Clivis corta descendente pequeña</i>		23:8/8
<i>Clivis larga descendente mediana</i>		23:12/8
<i>Clivis larga descendente larga</i>		23:17/8
<i>Torculus</i>		23:8/12
<i>Clivis con salto de tres distancias descendente</i>		23:12/8

<i>Clivis</i> ligada larga		23:12/10
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i>		23:4/4
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		23:6/6
<i>Climacus</i> de cuatro <i>semibrevis</i>		23:8/8
<i>Scandicus</i>		23:14/12
<i>Scandicus</i> a cuatro		23:17/16
<i>Custos</i> únicos (usado independiente para notas agudas y graves)		23:5/2

Desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Missale Oscense*, a pesar de que se hayan confeccionado con materiales nuevos, Jorge Coci sigue utilizando la técnica de impresión mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante tipografía, y en una forma diferente, la notación musical.

El último libro litúrgico que imprime Coci es el *Missale Romanum*, en formato cuarto en 1519, con los mismos materiales que los utilizados en el *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi* en 1511. La impresión de los sistemas en esta edición se ha realizado de color rojo, y en tetragramas tipográficos a trozos e individuales por líneas cortas a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en las siguientes partes litúrgicas: *Benedictio romarum*, en los folios LVII vuelto a LVIII vuelto, *Feria VI. In paresceue*, en los folios LXXV vuelto a LXXVI recto, *Feria VI. In paresceue*, en el folio LXXVII recto, *Benedictio cerei paschalis*, en los folios LXIX vuelto a LXXXIII vuelto, *Sabbato Sancto*, en el folio XCI recto, *Sabbato Sancto*, XCII recto y vuelto, *Prefatio de natiuitate*, *prefatio de epiphania*, *prefatio in quadragesima*, *in ascensione*, *prefatio in vigilia penthecosten*, *prefatio de apostolis*, *prefatio de beata maria*, *prefatio de sancta cruce*, *prefatio de sancta trinitate*, *ex sancta trinitate*, *prefatio de sancto francisco*, *prefatio de sancto spiritu*, *prefatio quadragesimalis*, *prefatio sestiuauis*, *prefatio dominicalis*, *prefatio in sestis simplicibus*, *prefatio serialis*, en los folios XCV recto a CIII recto, *Canon*, en los folios CIX vuelto a CXI recto, *Canon*, en los folios CXII recto a CXIII recto, *Sancte clare virginis*, *sanctorum y politi et cassiani et sociorum etbus*, en los folios CLXXXI vuelto a CLXXXII recto, y *sancti ludouici epi et ofesso*, en los folios CLXXXIII vuelto a CLXXXV recto. Cada tetragrama se ha impreso mediante la combinación de tipos tipográficos individuales, concretamente utilizando cuatro tipos de 10 milímetros (COC 16:4 /13:10), y uno de 8 milímetros (COC 16:4 /13:8), dando una medida total de 50 milímetros de ancho y 13 milímetros de alto y respetando la distancia entre tetragrama y tetragrama de 8 milímetros entre los siete tetragramas y 4 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana, Jorge Coci vuelve a utilizar los mismo tipos móviles metálicos utilizados en el *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*, los tipos de tamaño mediano y con una medida de 16 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama, y utilizando la misma ejecución de la técnica de impresión musical a tres golpes. Como dato a resaltar, en el ejemplar conservado en la Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona no están incorporadas las partes litúrgicas de *Sancte clare virginis*, *sanctorum y politi et cassiani et sociorum etbus*, localicadas en los folios CLXXXI vuelto a CLXXXII recto, y *Sancti*

ludouici epi et ofesso, en los folios CLXXXIII vuelto a CLXXXV recto. Sin embargo, esta ausencia no es debida a una falta de conservación sino a la tirada de otra edición, pues coincide la paginación y rótulos, pero incorporan texto a línea tirada en vez de los pasajes musicales.

<u>Fecha</u>	<u>Título, formato</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Tipos utilizados en la impresión musical</u>
5 I 1502	<i>Processionarium Caesaraugustanum</i>	4°	Zaragoza	COC 28:15/6
1502?	<i>Processionarium Caesaraugustanum</i>	4°	Zaragoza	COC 28:15/6
1504	<i>Missale Oscense</i>	2°	Zaragoza	COC 28:4 /18:10 COC 28:4 /18:16 COC 28:15/6
4 III 1504	<i>Passionarium Caesaraugustanum</i>	4°	Zaragoza	COC 28:4 /19:16 COC 28:15/6
23 II 1510	<i>Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi.</i>	2°	Zaragoza	COC 28:4 /18:10 COC 28:4 /18:16 COC 28:15/6
18 III 1510	<i>Passionarium Caesaraugustanum</i>	2°	Zaragoza	COC 28:4 /18:11 COC 28:15/6
1511	<i>Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi.</i>	4°	Zaragoza	COC 16:4 /13:8 COC 16:4 /13:10 COC 16:10/3
27 I 1514	<i>Processionarium Cisterciense</i>	8°	Zaragoza	COC 16:4 /13:8 COC 16:4 /13:10 COC 16:10/3
Ca. 1514	<i>Processionarium Ilerdense</i>	8°	Zaragoza	COC 16:4 /13:8 COC 16:4 /13:10 COC 16:10/3
1515?	<i>Missale Oscense et Jaccense</i>	4°	Zaragoza	COC 23:4 /13:8 COC 23:4 /13:10 COC 23:12/5

1519	<i>Missale Romanum</i>	8°	Zaragoza	COC 16:4 /13:8 COC 16:4 /13:10 COC 16:10/3
------	------------------------	----	----------	--

Tabla 31. Tabla con la serie de tipos utilizados en la trayectoria del taller de Jorge Coci. Tabla de elaboración propia.

Jorge Coci fue un impresor muy activo, pues se le pueden adjudicar hasta 250 obras. A diferencia de otros impresores contemporáneos a él, siempre realizó su labor de impresor en la misma ciudad, Zaragoza, costeándose sus propias producciones, y ofreciendo una alta calidad de trabajo a diversas diócesis y órdenes religiosas. Cabe destacar de su carrera profesional la gran capacidad financiera, que le permitió obtener los caros materiales tipográficos musicales y ofrecer una de mejores técnicas de impresión musical a las diócesis, aspecto que le ayudó a obtener una importante consideración en el mundo de los negocios y en la sociedad. Por otra parte, dada la alta calidad de su técnica, Coci se convirtió durante el periodo incunable y post-incunable en el impresor que más ediciones litúrgicas musicales imprimió en España, demostrando una gran evolución técnica en las ediciones impresas en el periodo estudiado. Es una teoría plausible que el impresor perfeccionara esta técnica en su etapa laboral con Leonardo Hutz, quien se formó con Pedro Hagenbach, gran maestro de la impresión musical incunable, y que transmitió a diversos impresores. Esta influencia pudo favorecer el desarrollo y evolución de la impresión musical en la ciudad de Zaragoza, a pesar de que este aspecto no se pueda corroborar. Después de 1520, Jorge Coci sigue imprimiendo libros litúrgicos, entre los que destacan los breviarios de Solsona (1514) y el de Cartagena (1535), y los misales de Lérida (1524), de Valencia (1528), de Tarazona (1529) y de la Seo de Urgell (1536), además de varios para la diócesis zaragozana⁶⁹⁰.

⁶⁹⁰ Pedraza Gracia, M. J. (2000) Los talleres de imprenta zaragozanos entre 1475 y 1577... *Op. cit.* 3-22.

4.14. JUAN DE LEÓN **(sin referencias bibliográficas de nacimiento y muerte).**

Mayordomo mayor del cardenal Pedro González de Mendoza⁶⁹¹, Juan de León -o de Cusanza- fue un impresor que también estuvo relacionado con la imprenta musical, concretamente entre 1503 y 1521.

Según las investigaciones de Julio Pérez Llamazares en *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*⁶⁹², el impresor llegó a esta institución, hacia 1483, tras la renuncia de Juan Álvarez de Valdesalce. A lo largo de toda la Edad Moderna, en la vida regular del monasterio de San Isidoro, tiene lugar una intensa lucha interna de jurisdicciones entre el abad y el prior. La confrontación entre ambos cargos tiene origen en la diferencia entre el cargo de abad, el cual es vitalicio, de nombre regio, de confirmación pontificia y cuya designación recae en una persona ajena al monasterio, frente a la figura del prior, cuyo cargo es de carácter trienal y designado gracias al apoyo de los canónigos del monasterio. Una de las principales razones para que un abad fuese cesado de manera repentina, está relacionada con la renta del abad, la cual debía de ser lo suficientemente alta como para ayudar a restaurar la institución en todos los sentidos.

Se tiene constancia de que la incorporación de Juan de León como abad, derivó en la ejecución de grandes mejoras intelectuales, espirituales y materiales vividas en la Real Colegiata de San Isidoro de León. No solo se realizaron reformas litúrgicas y de edificios dentro de la Colegiata, sino que, también, se promovió la renovación de ornamentos y objetos utilizados en la litúrgica, entre ellos, libros dedicados a la celebración del oficio. Este hecho queda reflejado en la primera historia escrita de la Colegiata, publicada en forma de catálogo abacial en torno a 1525, y redactada por el prior Juan Durón. El prior destaca que Juan de León cambió “el modo de rezar el oficio divino en San Isidoro, adoptando el que se observaba en San Rufo de Francia, por falta que había de misales y breviarios en el oficio romano”⁶⁹³. El impresor y nuevo abad de la Real Colegiata de San Isidoro de León, murió el 11 de septiembre 1509, realizándose el

⁶⁹¹ Perteneciente a la alta nobleza de la Casa de Mendoza, fue mecenas, político y militar castellano, además de deán de Toledo y privado de los Reyes Católicos.

⁶⁹² Pérez Llamazares, J. (1927) *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*. León: Imprenta Moderna.

⁶⁹³ *Ibid*, 176-177.

trabajo de sustitución de libros antiguos, como señala Màrius Bernardó en su artículo *Un incunable litúrgico poco conocido: el ritual-misal leonés de 1494*⁶⁹⁴, a finales del siglo XV o en los primeros años del siglo XVI.

La Colegiata de San Isidoro de León cuenta con un importante archivo que ha ido nutriéndose con gran variedad de documentación a lo largo de casi siete siglos de historia ininterrumpida y que se ha conservado hasta nuestros días en buenas condiciones⁶⁹⁵. Entre sus fondos se conserva el *Manuale Legionense*⁶⁹⁶, una mezcla entre misal y ritual para la diócesis de la ciudad de León, impreso entre 1503 y 1521⁶⁹⁷ y único libro litúrgico del impresor del que se tenga constancia. Entre sus hojas de formato cuarto y letra gótica, aparece intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada en negro sobre cinco líneas. En rojo, pentagramas en plana a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro.

Durante la redacción de esta tesis, no se ha podido efectuar el análisis exhaustivo de la técnica de impresión musical de este ejemplar único, pues las instalaciones de la Real Colegiata de San Isidoro de León están en obras y cerradas a los investigadores. Por este motivo, no se ha tenido acceso al ejemplar impreso por Juan de León ni físicamente ni mediante digitalización. Por ende, no se ha podido especificar en su descripción si la impresión de los sistemas y de la notación musical se ha realizado de manera tipográfica o xilográfica.

⁶⁹⁴ Bernardó i Tarragona, M. (2000) Un incunable litúrgico poco conocido. El Ritual-Misal leonés de 1494... *Op. cit.* 30.

⁶⁹⁵ Para tener una visión completa de la calidad archivística de la Real Colegiata de San Isidoro de León, se recomienda consultar las siguientes referencias bibliográficas: Pérez Llamazares J. (1923) *Catálogo de los códices y documentos de la Real Colegiata de San Isidoro de León*; Pérez Llamazares J. (1943) *Catálogo de los incunables y libros antiguos, raros y curiosos de la Real Colegiata de San Isidoro de León*; Martín López, M. E (1995) *Patrimonio cultural de San Isidoro. Documentos ss. X-XIII*; Suárez González, A. (1997) *Patrimonio cultural de San Isidoro de León. B. Serie bibliográfica, vols. II y III*; Pérez Pérez, F.I. (2000) El Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro de León. *Promonumenta*, n.4, 6-8; Osorio Alonso, E. (2007) La custodia del archivo de San Isidoro de León como fuente de conflictos en el siglo XVIII. *Estudios Humanísticos. Historia*, n 6,195-205.

⁶⁹⁶ La signatura de este ejemplar único es sig.740, y la descripción musical está sacada de la entrada n 508 de Odriozola Pietas, A. (1996) *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI...* *Op. cit.* n. 507.

⁶⁹⁷ Según Luis García Gutiérrez, archivero de San Isidoro de León y doctor especialista en manuales, este ejemplar está datado en 1503.

4.15. JACOBO CROMBERGER (¿Alemania? c.1473-Lisboa (Portugal), 1528).

Jacobo Cromberger, conocido en la ciudad de Sevilla como Jácome Aleman⁶⁹⁸, también procedía de Alemania, al igual que muchos de los impresores afincados en España en la etapa incunable y post-incunable. Bibliógrafos de referencia han determinado que Cromberger debió de nacer en fechas cercanas a 1473⁶⁹⁹, pero, lamentablemente, no se ha podido establecer el lugar de nacimiento del impresor de una manera certera. Todo parece indicar que el impresor procede de una familia originaria de la ciudad alemana de Kroberg, o Cronenberg, pero no necesariamente Jacobo debió de nacer allí⁷⁰⁰. En documentos notariales de la época, en los que aparece junto a su yerno, el nombre del impresor aparece como “Jácome Nurenberge” o “Moranberga”⁷⁰¹, por lo que es probable que la ciudad alemana de procedencia de Jacobo Cromberger fuera Nuremberg. Cabe mencionar que se descarta definitivamente el parentesco del impresor con la gran familia de impresores de esta ciudad alemana, que también tenían importantes intereses comerciales en España⁷⁰².

A pesar de que Nuremberg no fuera de las primeras ciudades en recibir el nuevo invento de la imprenta, se convirtió, a partir de 1470, en uno de los referentes como centro de producción de libros impresos hasta finales del siglo XVI⁷⁰³, gracias a sus importantes industrias locales relacionadas con la metalurgia y la minería. Indudablemente, el arte de la imprenta dependía del trabajo de los metales y el estudio de los minerales para la

⁶⁹⁸ Véase documento fechado el 1 de agosto de 1528 (APS, Oficio 4, Libro 3 de 1528, no foliado).

⁶⁹⁹ Domínguez Guzmán, A. (1975) *El libro Sevillano durante la primera mitad del siglo XVI*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla. Aurora Domínguez Guzmán fecha el nacimiento en Jacobo Cromberger en 1476, mientras que Hazañas (Hazañas y la Rúa, J. (1945) *La imprenta en Sevilla.... Op. cit.*, y Norton (Norton, F. J. (1966 *Printing in Spain: 1501-1520... Op. cit.*) lo hacen en 1473.

⁷⁰⁰ Para leer las posibles hipótesis sobre el lugar de nacimiento de Jacobo Cromberger, véase Otte, E. (1963-1964) Jakob und Hans Cromberger und Lazarus Nürnberger, die Begründer des deutschen Amerikahandels. *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 52, 131-32.

⁷⁰¹ Toribio Medina, J. (1908-1912) *La imprenta en México, 1539- 1821*. Santiago de Chile: impreso en casa del autor, I, lviii.

⁷⁰² Strauss, G. (1967) *Nuremberg in the Sixteenth Century*. Nueva York: John Wiley & Sons Inc, 129- 130.

⁷⁰³ Wagner, K. (1981) La reforma protestante en los fondos bibliográficos de la Biblioteca Colombina. *Revista española de teología*, 41, 395-399.

evolución de las técnicas, y, por tanto, tampoco es de extrañar que los primeros impresores asentados en España fueran naturales de esta ciudad⁷⁰⁴.

Al igual que con sus datos de año y lugar de nacimiento, tampoco se tiene demasiada información sobre su periodo de formación como impresor en su etapa de juventud, y antes de su llegada a la ciudad sevillana. A pesar de las intensas búsquedas por parte de los bibliógrafos, no se ha encontrado ningún documento en algún archivo que aporte más información sobre la llegada del impresor a la Península y sus primeros pasos como impresor en Sevilla⁷⁰⁵. La primera aparición del nombre de Jacobo Cromberger en los archivos locales de la ciudad hispalense, tiene lugar en febrero de 1503, cuando residía en la parroquia de Santa María la Mayor ya en calidad de vecino. Este dato es relevante, ya que, a la llegada a Sevilla, los emigrantes no obtenían la categoría de “vecino” de la ciudad⁷⁰⁶. Por lo tanto, la consideración de Jacobo Cromberger como tal, nos hace intuir que este llegó a la ciudad andaluza a mediados de la década anterior.

La venta de libros en Sevilla, al igual que sucedía en toda España, se encargaba a inmigrantes alemanes, flamencos y genoveses. Por lo tanto, Jacobo Cromberger se hace socio de Estanislao Polono y empiezan a compartir taller, coincidiendo con la etapa de Polono en su taller en Alcalá de Henares. A la edad de veintisiete o veintiocho años, y coincidiendo con el año 1500, Jacobo Cromberger cambió su situación social radicalmente, pasando de ser un inmigrante a ser socio adinerado de una de las imprentas más activas e importantes de la Península⁷⁰⁷. Se conocen seis ediciones del taller común, ninguna con impresión musical incorporada y todas impresas entre el 14 de marzo y el 21 de octubre de 1503⁷⁰⁸. La actividad de la compañía finalizó en 1503, ya que, a partir de ese año, no aparecen sus nombres en ningún colofón. Esta fecha coincide con el

⁷⁰⁴ Al igual que Jacobo Cromberger, Johannes Pegnitzer era natural de Nuremberg, como también lo eran los pioneros comerciantes de libros de Cataluña.

⁷⁰⁵ Griffin, C. (1991) *Los Cromberger. La historia de una imprenta en Sevilla y Méjico...* Op. cit. 50.

⁷⁰⁶ Ibarra, R.P. (2020) To be buried in Seville: the ambiguous integration of Italian merchants, 1480-1570. *Journal of Medieval Iberian Studies*, 12:3, 404-424.

⁷⁰⁷ Al casarse Jacobo Cromberger con la viuda de Meinardo Ungut, esta última invirtió la herencia de Tomás, al ser menor de edad, en la imprenta de Cromberger, tal y como se deja constancia en un documento fechado el 29 de abril de 1511 (APS, oficio 4, Libro 2 de 1511, fols. 1322v-1326vr).

⁷⁰⁸ Martín Abad, J., Moyano Andrés, I. (2002) *Estanislao Polono...* Op. cit. 25.

matrimonio de Jacobo Cromberger con la viuda de Meinardo Ungut, celebrado el 16 de febrero de 1503⁷⁰⁹.

Clive Griffin señala que, antes de este matrimonio con Comincia, la viuda de Ungut llamó a Cromberger para testimoniar en “ciertos actos referentes a la imprenta, siendo los otros testigos el antiguo socio de Ungut, Estanislao Polono, y un impresor que trabajaba probablemente con ellos, Pedro de Mendieta”⁷¹⁰. Dada esta situación, Jacobo Cromberger podría haber estado colaborando antes del año 1500 como asistente en la imprenta sevillana más importante del periodo incunable, incluso en la temporada de Meinardo Ungut y Estanislao Polono en el taller napolitano de Mathias Moravus⁷¹¹ en torno a 1491⁷¹². Al no tener ninguna certeza de esta hipótesis, también podemos plantear una segunda hipótesis igualmente posible: la llegada de Cromberger a Sevilla después de 1490 fue por su propia cuenta, así como su colaboración en el taller sevillano como mero aprendiz⁷¹³. En 1503, Jacobo Cromberger alcanza una gran destreza en el nuevo arte de “escribir libros” y adquiere una maestría técnica demostrada en los libros impresos en esa fecha, cuya calidad estaba al nivel de sus contemporáneos en España. La primera edición que lleva su nombre en el colofón, precedido del de Estanislao Polono es *In magistri Petri Hispani Logicam indagatio*, versión que Johannes Versor escribió de una obra del siglo XIII e impresa el 15 de abril de 1503.

Como reseña Comincia en su testamento, Jacobo Cromberger no pudo aportar más riqueza y bienes de los que ella aportó al matrimonio, al heredar un interesante legado para beneficio de Cromberger⁷¹⁴. No solo era propietaria de una parte de la imprenta sevillana fundada por Meinardo Ungut, sino que, también, era la nueva propietaria del negocio de venta de libros que había inaugurado con Polono a la muerte de su marido, y de materiales de la imprenta, entre los que destacan: tres prensas con su material, tipos e

⁷⁰⁹ Collantes de Terán, F. (1931) Un taller alemán de imprenta en Sevilla en el siglo XV. *Gutenberg-Jahrbuch*, 156.

⁷¹⁰ Griffin, C. (1991) *The Cromberger. La historia de una imprenta en Sevilla y Méjico ... Op. cit.* 51.

⁷¹¹ Gestoso y Pérez, J. (1924) *Noticias inéditas de impresores sevillanos*. Sevilla: Imp. y Lit. Hermanos Gómez, 117. Jacobo Cromberger no era demasiado joven para haber podido colaborar como aprendiz en el taller de Mathias Moravus, o en otro taller de Alemania o Nápoles. Por ejemplo, la edad mínima para trabajar de aprendiz en un taller sevillano era trece años.

⁷¹² Gestoso y Pérez, J. (1924) *Noticias inéditas de impresores sevillanos... Op. cit.* 15.

⁷¹³ Otte, E. (1963-1964) Jakob und Hans Cromberger und Lazarus Nürnberger, die Begründer des deutschen Amerikahandels ... *Op. cit.* 129-162.

⁷¹⁴ Se puede consultar su testamento de 1511 en: Hazañas y la Rúa, J. (1945) *La imprenta en Sevilla. Noticias inéditas de sus impresores desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el siglo XIX... Op. cit.* 143-148.

instrumentos para fundir tipos que habían utilizado los empleados de la imprenta, entre otras herramientas. Además, el obispo de Jaén debía tanto a Ungut, ahora a su viuda, y a Estanislao Polono, la cantidad de 100.000 maravedíes por la impresión del *Missale Giennense*⁷¹⁵ en 1499. Es cierto que no todos los bienes de Meinardo Ungut fueron heredados por su viuda, ya que parte, tal y como señaló en su testamento, le correspondía a su hijo Tomás Ungut. Pero, al no alcanzar la edad necesaria para poder gestionar esa herencia, fue confiado todo a Comincia⁷¹⁶.

Es un hecho que, a nivel personal, cualquier aspirante a impresor en un taller, debía hacer frente a unas agobiantes deudas y gastos. Al contrario que las prensas, las matrices, tipos, moldes y el metal utilizado en la fundición del tipo tenían precios muy elevados⁷¹⁷. A estos gastos hay que añadirle el pago del alquiler de un local amplio, capaz de albergar el voluminoso mobiliario que conformaban las imprentas incunables y post-incunables y que permitiese realizar el acto de la impresión de una manera cómoda, así como el coste del papel, la tinta, la comida y los salarios de los trabajadores contratados. Resulta, por tanto, una importante inversión que muchos de los impresores de la época no pueden asumir de manera individual, y que, en el caso de Jacobo Cromberger, no tuvo que realizar gracias a su matrimonio⁷¹⁸.

Se ha comentado anteriormente que la primera aparición del nombre de Jacobo Cromberger en los archivos locales de Sevilla tiene lugar en febrero de 1503, cuando residía en la parroquia de Santa María la Mayor ya en calidad de vecino. La localización de su residencia no fue algo casual, pues la parroquia era en aquel momento el centro comercial de una ciudad conformada por hombres de negocios, artesanos, y donde florecían oficios, entre ellos el de librero, por el importante comercio en las rutas del Mediterráneo⁷¹⁹.

⁷¹⁵ El dato de la deuda del obispo de Jaén nos confirma que la impresión musical realizada en libros litúrgicos no solo era costosa a nivel técnico sino también económico.

⁷¹⁶ Hazañas y la Rúa, J. (1945) *La imprenta en Sevilla. Noticias inéditas de sus impresores desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el siglo XIX...* Op. cit. 88-89.

⁷¹⁷ Griffin, C. (1991) *Los Cromberger. La historia de una imprenta en Sevilla y Méjico...* Op. cit. 53.

⁷¹⁸ Numerosos jóvenes ayudantes utilizaron en beneficio propio el fallecimiento de sus maestros impresores. Con el matrimonio con sus viudas, no solo se hacían con el control del costoso material e instalaciones, sino que las viudas no sufrían alteración en sus rutinas.

⁷¹⁹ Para más información sobre las rutas del Mediterráneo y su repercusión en las imprentas españolas de la Corona de Aragón, véase López Carral, A. (2019) *Música que viene y va. Influencia de la impresión musical litúrgica italiana en los incunables litúrgicos musicales españoles de la Corona de Aragón...* Op. cit. 1-12.

Durante los años 1504 a 1525⁷²⁰, Jacobo Cromberger será el dueño absoluto del taller de Meinardo Ungut y Estanislao Polono⁷²¹, colocándose en una buena posición para empezar su brillante carrera de impresor en solitario, por tres factores principales.

En primer lugar, Cromberger no sólo era propietario de la imprenta, de sus materiales y de un importante capital para financiar sus ediciones, sino que Sevilla era un lugar excelente para el desarrollo de sus relaciones comerciales.

Gracias a su río navegable, esta ciudad contaba con una localización de comunicación privilegiada, que le permitía comerciar con países mediterráneos a través del Estrecho de Gibraltar, con Portugal, y con el norte de Europa por la ruta marítima del Atlántico, además de favorecer el comercio con Lyon, París, Venecia y Amberes⁷²². En segundo lugar, gracias a la documentación que se ha conservado referente a los Cromberger, tenemos constancia de que Jacobo estableció, al igual que con otros librerías y plateros, buenos contactos en el mundo de los boticarios. Por tanto, durante toda la primera mitad del siglo, no es de extrañar el gran número de obras médicas que salieron de los tórculos cromberguianos enfocados a la formación de médicos y concebidas para boticarios y cirujanos.

Por último, y, en tercer lugar, Jacobo Cromberger aprovechó la inactividad o inexistencia de imprentas en centros de población del sur de España y de Portugal, cuyas diócesis eran un mercado importante en el mundo de la imprenta. Hay que tener en cuenta que, ya en siglo XV, la mayoría de las ciudades de España contaban con catedrales, que, para la celebración del oficio, encargaban grandes ediciones de obras litúrgicas, y Jacobo Cromberger, por localización geográfica y calidad de técnica de impresión, tenía poca competencia de otros impresores. Clive Griffin detalla esta situación, citando a Frederick Norton, de la siguiente manera:

⁷²⁰ A partir de 1525 traspasa a su hijo Juan el taller, con ciertas reservas a su favor.

⁷²¹ Clive Griffin señala que, en este periodo en solitario y concretamente en 1511, Jacobo Cromberger contrató durante dos años a “Juan de Basilea, el alemán” y se comprometió a enseñarle a “dar la tinta y torno e todo lo a la prensa del dicho oficio pertenecientes”.

⁷²² Griffin, C. (1991) *Los Cromberger. La historia de una imprenta en Sevilla y Méjico... Op. cit.* 57. Las conexiones marítimas, y sobre todo las concertadas en el puerto de Sevilla, eran muy importantes para la imprenta española, pues la industria importaba grandes cantidades de papel, principalmente de Italia y Francia.

“Hay constancia de unas 300 ediciones realizadas en Sevilla, desde 1501 hasta 1520, mientras que solo 39 se hicieron en Lisboa, 16 en Granada (de las que 12 fueron impresas por el sevillano Varela), 2 en Murcia y ninguna en Évora, Córdoba, Badajoz, Cádiz, Málaga y Jaén. [...] Desde 1504 hasta su muerte en 1528, Cromberger dominó la industria; unos dos tercios de los libros impresos en la ciudad salieron de sus tórculos, un quinto salió de los de su amigo Varela, y el pequeño resto se produjo en talleres no identificados o de vida efímera”⁷²³.

Por haber desaparecido⁷²⁴ un número considerable de ediciones por factores externos, existe una gran desigualdad en el número de libros impresos en cada año en su periodo en solitario identificados o descritos por los especialistas. Aun así, tenemos constancia de que Jacobo Cromberger imprimió una gran variedad de obras, aproximadamente unas siete ediciones al año, en el que el contraste entre la impresión de libros breves y libros litúrgicos de gran volumen fue una tónica a lo largo de su carrera⁷²⁵. Este planteamiento fue bastante común entre los primeros impresores, pues se conseguía mantener mediante esta estrategia, las prensas ocupadas con obras cortas en los periodos en los que se estaban confeccionando libros litúrgicos, especialmente misales, los cuales eran caros de componer y lentos en imprimir. Por ello, mientras se trabajaba en la impresión de ediciones litúrgicas ambiciosas, se imprimían ediciones baratas que ayudaban a conseguir los ingresos suficientes para compensar la inversión de dinero en obras litúrgicas más costosas⁷²⁶, pues no solo contenían una diversidad de tipos, numerosas páginas, una minuciosa técnica de impresión a doble tinta a los dos lados de cada pliego y una gran tirada de ejemplares, sino que requería una laboriosa corrección de pruebas.

⁷²³ Norton, F. J. (1966) *Printing in Spain: 1501-1520...* Op. cit. 20-21. A pesar de que Frederick Norton señale que los impresores tendrían a no poner pie de imprenta, Jacobo Cromberger siempre firma sus ediciones impresas.

⁷²⁴ Clive Griffin señala que en documentos notariales pueden encontrarse referencias a muchos ejemplares desaparecidos, entre ellos 20.000 en 1514 y 16.000 en 1516 para la diócesis de Jaén. Griffin, C. (1991) *Los Cromberger. La historia de una imprenta en Sevilla y Méjico...* Op. cit. 81.

⁷²⁵ Esta estrategia no solo la siguió Jacobo Cromberger, sino que también fue realizada por su hijo y nieto en las etapas posteriores de los tórculos cromberguianos.

⁷²⁶ Los impresores realizaban una inversión económica, a pesar de que las autoridades eclesiásticas hiciesen un importante adelanto en dinero, pergamino o papel antes del comienzo de la impresión.

Desde 1504 a 1520, Jacobo Cromberger imprime, al menos que se tenga constancia, trece libros litúrgicos de los cuales únicamente cinco tienen música impresa incorporada, tal y como se indica en la tabla que se presenta a continuación.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música</u>
21 VII 1504	<i>Missale secundum consuetudinem sanctae Legionensis ecclesie</i>	Sevilla	Sí
1 XII 1507	<i>Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis.</i>	Sevilla	Sí
Antes de 1511	<i>Breviarium Giennense</i>	Sevilla	N.S.C.E.
ca. 1511	<i>Manuale Giennense</i>	Sevilla	N.S.C.E.
ca.1512	<i>Aurea expositio hymnorum una cum texto</i>	Sevilla	No
1514	<i>Aurea expositio hymnorum una cum texto</i>	Sevilla	No
12 VII 1515	<i>Manuale hispalense nouiter emendatum et quedam congrue in eo addita</i>	Sevilla	No
1517-1518	<i>Aurea expositio hymnorum una cum texto</i>	Sevilla	No
1 IX 1519	<i>Processionarium ad usum ord. Praedicatorum</i>	Sevilla	Sí
ca. 1516-1520	<i>Missale Hispalensis</i>	Sevilla	Sí
ca. 1516-1520	<i>Missal of unidentified use</i>	Sevilla	No
13 XII 1520	<i>Missale Hispalense</i>	Sevilla	Sí
1520	<i>Manuale Hispalense</i>	Sevilla	No

Tabla 32. Libros musicales impresos por Jacobo Cromberger. Tabla de elaboración propia.

El primer libro litúrgico que publica Jacobo Cromberger con música impresa, y con el que inicia su trabajo como impresor en solitario, es el *Missale secundum consuetudinem sanctae Legionensis ecclesie*, el 21 de julio de 1504. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 214 hojas aproximadamente y a doble tinta. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada, posiblemente de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora cuatro tetragramas impresos posiblemente de manera xilográfica a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conserva un ejemplar único incompleto de esta edición. Se localiza en la biblioteca de la Real Colegiata de San Isidoro, con la signatura LARC.221 bis. Por encontrarse las instalaciones de la Real Colegiata de San Isidoro de León en obras, no se ha podido realizar el análisis exhaustivo musical de este ejemplar único, pues no se ha tenido acceso ni físicamente ni mediante digitalización.

Según indica Clive Griffin en su obra *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, el bajo número de ediciones publicadas por el impresor en 1507, respecto a otros años activos del impresor, puede estar relacionado con la compleja situación de hambre y peste negra, que azotó a todas las ciudades de España y que repercutió en la ciudad de Sevilla entre 1506 y 1508⁷²⁷. Aun así, en esta etapa imprimió, y de manera consecutiva, el siguiente libro litúrgico, un misal para la diócesis de Sevilla, terminado de imprimir el 1 de diciembre de 1507. El *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis* está impreso en letra gótica, en formato folio, en papel, con 250 hojas aproximadamente, a doble tintas, a dos columnas de treinta y siete líneas con iniciales iluminadas y, en algunos casos, bordes. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora nueve tetragramas impresos xilográficos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Algunas páginas incluyen también notación de canto llano. Se conservan tres ejemplares de esta edición, uno en la British Library de Londres, signatura topográfica C.36.1.11 (*olim* C.41,.a.2), en la Biblioteca Casanatensis en Roma, con la signatura Rari

⁷²⁷ Norton, F. J. (1966) *Printing in Spain: 1501-1520...* *Op. cit.* 61. Debido a la gran depresión de la ciudad por las hambrunas y la peste negra, impresores sevillanos como Pegnitzer y Brun dejaron de impresión, al contrario que Jacobo Cromberger.

1095 y en la Biblioteca Capitular y Colombina en Sevilla, con signatura C, 60-2-14. Estos dos últimos ejemplares están incompletos.

Después de la impresión del *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis*, le suceden seis libros litúrgicos impresos salidos de los tórculos de Cromberger, los cuales no tienen música impresa, ni manuscrita, incorporada: el *Breviarium Giennense*, impreso antes de 1511, el *Manuale Giennense*, impreso cerca de 1511, el *Aurea expositio hymnorum una cum texto*, impreso cerca de 1512, el *Aurea expositio hymnorum una cum texto*, impreso en 1514, el *Manuale hispalense nouiter emendatum et quedam congrue in eo addita*, terminado de imprimir el 12 de julio de 1515, y el *Aurea expositio hymnorum una cum texto*, impreso entre 1517 y 1518.

El 1 de septiembre de 1519 tiene lugar la impresión del tercer libro litúrgico musical con impresión musical tipográfica incorporada que imprime Jacobo Cromberger en su carrera en solitario: el *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*. Está impreso en letra gótica, en formato cuarto, en papel, con 128 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de treinta y cuatro líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora seis tetragramas impresos tipográficos a trozos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Se conservan once ejemplares de esta edición, de los cuales ocho se conservan en bibliotecas e instituciones extranjeras⁷²⁸. Tal y como comenta Martín Abad en el catálogo de post-incunables⁷²⁹, un ejemplar se ofreció en venta en la Librería José Porrúa Turanzas.

Un año después, el 13 de diciembre de 1520, sale de los tórculos de Jacobo Cromberger el cuarto libro litúrgico con música impresa: el *Missale Hispalense*. Está impreso en letra gótica, en formato folio, en papel, con 316 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y tres líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora ocho tetragramas impresos tipográficos a trozos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conserva un ejemplar único de esta edición. Se localiza

⁷²⁸ Todas las instituciones y bibliotecas extranjeros que conservan un ejemplar de esta edición están especificados en la noticia número 62 del repertorio presentado de libros litúrgicos musicales.

⁷²⁹ Martín Abad, J. (2001) *Post-incunables Ibéricos... Op. cit.* n. 1273.

en la Biblioteca Nacional de España, con la signatura R/ 4304. Este ejemplar perteneció a los fondos del Monasterio de Santa María de Huerta.

Entre 1516 y 1520, Jacobo Cromberger imprimió un segundo misal para la diócesis sevillana, del cual únicamente se conservan unos bifolios rescatados de unas guardas de protocolos. Está impreso en letra gótica, en formato folio, en papel, a doble tinta y a dos columnas de treinta y tres líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora ocho tetragramas impresos tipográficos a trozos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Los bifolios anteriormente mencionados se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, procedente del oficio 19 y con signatura 18538P. Han sido reutilizados como carpetas, a modo de guarda, de los cuadernillos de los Índices de los años 1580, 1581 y 1582. De todos estos bifolios únicamente contiene notación musical el utilizado como carpetilla del Libro 2º de los Índices de 1582. Por último, Jacobo Cromberger imprime el *Manuale Hispalense* en 1520, el cual no incorpora música.

Se tiene constancia que, desde 1508 hasta el fin de su vida, Jacobo Cromberger realizó una gran producción y vendió libros a gran escala, gracias a la amplia red de distribuidores que había conseguido crear. Esta red de distribución no solo se nutría de grandes mercaderes de libros que recibían envíos de varios miles de libros y pagaban facturas de altas cifras, sino que también los vendedores humildes entraban dentro de esta estructura de comercio cromberguiano. A través de la vía marítima de Sevilla-Lisboa, se enviaron numerosas ediciones de sus libros a la capital portuguesa, a Évora, a Oporto, y a las Azores, sin olvidar el comercio del norte de Castilla, donde se vendieron muchos ejemplares en las librerías de Burgos, Salamanca, Toledo, Alcalá de Henares y Medina del Campo. Esta gran red de distribución y comercio conseguida, le proporcionó una cierta seguridad económica, al dispararse su capital frente al de su etapa inicial⁷³⁰. Fue tal su reputación como impresor, que, en una carta real de febrero de 1508, el rey Manuel de Portugal le invitaba a establecerse como impresor en su reino, y encargarse de imprimir obras legales y litúrgicas para sus súbditos⁷³¹. A pesar de que Jacobo Cromberger no aceptó la invitación, no dejó de lado sus conexiones en Portugal, pues varios librereros

⁷³⁰ Griffin, C. (1991) *Los Cromberger. La historia de una imprenta en Sevilla y Méjico...* Op. cit. 69.

⁷³¹ Deslandes, V. (1888) *Documentos para a historia da typographia portugueza nos seculos XVI e XVII*. Lisboa: Imprensa Nacional, 12-14.

portugueses vendieron grandes cantidades de libros salidos de la imprenta cromberguiana mientras que él fue el titular, y posteriormente cuando la heredó su hijo.

Entre 1508 y 1520 no solo imprime libros litúrgicos, sino que imprime obras de gran relevancia, como su primera obra impresa *Paschale* (1504) de Celio Sedulio. Mencionar también la impresión, entre otros muchos, del *Vocabularium* (1506) de Antonio de Nebrija, de las *Ordenanzas reales de Castilla* (1508), *Carcel de amor* (1509) de Diego de San Pedro, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna* (1513), de Petrarca, o la impresión de textos de grandes figuras como Alfonso Chirino, Fernán Pérez de Guzmán, Rodrigo Fernández de Santaella, y Juan de Mena. El año 1520 fue uno de los años más productivos del impresor, según los documentos notariales. En este año, Jacobo Cromberger hizo gran acopio de papel, y, a excepción de 1512, se conserva el mayor número de ediciones impresas por los tórculos de Jacobo Cromberger, superando la producción de su hijo y nieto.

<u>Fecha</u>	<u>Título, formato</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Tipo de impresión musical</u>
21 VII 1504	<i>Missale secundum consuetudinem sanctae Legionensis ecclesie</i>	2º	Sevilla	Impresión de los tetragramas de manera xilográfica y notación musical de manera tipográfica.
1 XII 1507	<i>Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis.</i>	2º	Sevilla	Impresión de los tetragramas de manera xilográfica y notación musical de manera tipográfica.
1 IX 1519	<i>Processionarium ad usum ord. Praedicatoum</i>	4º	Sevilla	Impresión de los tetragramas de manera tipográfica y notación musical de manera tipográfica.
13 XII 1520	<i>Missale Hispalense</i>	2º	Sevilla	Impresión de los tetragramas de manera tipográfica y notación musical de manera tipográfica.

¿1516- 1520?	¿ <i>Missale Hispalense</i> ?	2º	Sevilla	Impresión de los tetragramas de manera tipográfica y notación musical de manera tipográfica.
--------------	-------------------------------	----	---------	--

Tabla 33. Producción de libros incunables y post-incunables impresos por Jacobo Cromberger en España para diócesis españolas. Tabla de elaboración propia.

Tres años después del cierre del taller en 1525, Jacobo Cromberger fallece en Lisboa, cediéndole el negocio al hijo en común que tuvo con su esposa Comincia⁷³², Juan de Cromberger. Este fue el primer tipógrafo en instaurar la imprenta en el continente recién conquistado: América.⁷³³

La técnica de impresión musical de Jacobo Cromberger

En la producción editorial de Jacobo Cromberger predominan los textos en castellano, series de libros de caballerías y crónicas, reediciones de autores consagrados, todos ellos ilustrados con estampas xilográficas de estilo local, y la impresión de libros litúrgicos, su gran especialización. La desaparición y destrucción de un gran número de estos últimos, incluido un breviario y un manual impreso para la diócesis de Jaén⁷³⁴, solo ha permitido que se conozcan, a parte del *Missale Legionense*, ediciones de 1507 y 1520 del *Missale Hispalense* y de un Procesional dominico de 1519, no todos con música impresa. No es extraño que la mayoría de los libros litúrgicos que se han conservado corresponden a la diócesis de Sevilla, pues, en 1511, Jacobo Cromberger fue nombrado

⁷³² Comincia se quedó de nuevo viuda, ante el fallecimiento de Jacobo Cromberger.

⁷³³ Hazañas y la Rúa, J. (1945) *La imprenta en Sevilla. Noticias inéditas de sus impresores desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el siglo XIX...* Op. cit. 88.

⁷³⁴ Hazañas y la Rúa, J. (1945) *La imprenta en Sevilla. Noticias inéditas de sus impresores desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el siglo XIX...* Op. cit. 88 y 113. Hazañas cita los documentos relativos al pago de la impresión de los libros perdidos de Jaén. Frederick Norton (799) y Antonio Odriozola (215 y 497, n. 220) datan el Breviario con anterioridad al 25 de febrero de 1511. Ambos autores también datan el Manual con anterioridad al 5 de noviembre de 1520 (Norton 931 y Odriozola, Libros litúrgico, 371, n. 506). Sin embargo, Griffin prefiere datarlo con anterioridad al 26 de enero de 1521, en su entrada número 229.

por el arzobispo de Sevilla, Diego de Deza, impresor único de libros litúrgicos para su diócesis⁷³⁵.

Durante los años 1504 a 1525⁷³⁶, Jacobo Cromberger será el dueño absoluto del taller de Meinardo Ungut y Estanislao Polono, coincidiendo con la retirada de los tórculos de impresión en 1503 de sus antiguos propietarios. Por ello, no es de extrañar de que la mayoría de los ejemplares se imprimieran con los materiales utilizados por la compañía de impresores en el periodo incunable. Cromberger imprime en solitario su primer libro litúrgico con impresión musical, concretamente el 21 de julio de 1504: el *Missale Legionense*. Por encontrarse las instalaciones de la Real Colegiata de San Isidoro de León en obras, no se ha podido realizar el análisis exhaustivo musical de este ejemplar único, pues no se ha tenido acceso ni físicamente ni mediante digitalización. Sin embargo, se puede deducir que el impresor alemán utilizó para la impresión musical de los pasajes destinados al rito musical, los mismos materiales que los utilizados en el *Processionarium secundum ordinem Fratrum Praedicatorum* de 1494, los mismos que utilizó en la impresión de su primer *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis* tres años después. La impresión de los sistemas en el *Missale Legionense* se ha realizado de color rojo y en tetragramas xilográficos a una columna de cuatro tetragramas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro.

El 1 de diciembre de 1507, Jacobo imprime el primer misal para la diócesis de Sevilla, antes de formalizar su posición como único impresor de la diócesis de la ciudad hispalense: el *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis*. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo y en tetragramas xilográficos a dos columnas de nueve tetragramas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Para la impresión de los sistemas, Cromberger utilizó los mismos tacos xilográficos de tetragramas que utilizaron Meinardo Ungut y Estanislao Polono en el *Missale Dominicanum seu Ordinis Praedicatorum* de 1497. Es decir, los tacos xilográficos de 65-66 milímetros de ancho y 13-14 milímetros de alto para la impresión de una columna individual, variando la altura entre líneas del mismo tetragrama unos 4 o 5 milímetros, y con una predominancia de 13-14 milímetros entre los nueve tetragramas que conforman una columna completa.

⁷³⁵ Hazañas y la Rúa, J. (1945) *La imprenta en Sevilla. Noticias inéditas de sus impresores desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el siglo XIX... Op. cit.* 41.

⁷³⁶ A partir de 1525 traspasa a su hijo Juan el taller, con ciertas reservas a su favor.



Fig. 152. Detalle del último tetragrama localizado en la columna de la derecha en el folio LIII recto del *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis*, impreso en Sevilla por Jacobo Cromberger el 1 de diciembre de 1507, donde se puede ver la irregularidad de las líneas del tetragrama.

Digitalización facilitada por la British Library.

Desde el punto de vista de la impresión de la notación musical, Jacobo Cromberger utilizó los tipos móviles metálicos musicales heredados de Meinardo Ungut y Estanislao Polono, es decir, los utilizados en el *Processionarium secundum ordinem Fratrum Praedicatorum*, en las siguientes partes litúrgicas: *Nativitatis*, en el folio VIII recto, *Dominica in ramis palmarum*, en los folios LIII recto a LV vuelto, *Feria V. In Cena Domini*, en los folios LXVII vuelto a LXVIII recto, *Feria VI. In pareceue*, en los folios LXX vuelto a LXXIII vuelto, *Feria VI. In pareceue*, en los folios LXIIIIV vuelto a LXXV recto, *In vigilia pasche*, en los folios LXXV vuelto a LXXIX vuelto, *In vigilia pasche*, en el folio LXXXI vuelto, *In die sancto pasche*, en el folio LXXXII recto, *In die penthecostes*, en el folio XCVI vuelto, *Gloria in excelsis Deo and Credo in unum Deum*, en los folios CXXVI recto a CXXXIII vuelto, *Per omnia secula seculorum . . . hec regnatio ad celeste perducatur augmentu. Et ideo cu...*, en los folios CXXXVI recto a CXXXVIII vuelto, *Pater Noster*, en los folios CXXIX recto a CXXXVIII recto, *Per omnia secula seculorum*, en el folio CXXXVIII vuelto, *Ite missa est*, en los folios CXXXIX r a 140 r) [numerado incorrectamente como "cxxxvii" en los números romanos, se ha numerado correctamente a lápiz como 140], y en *In festo purificationis*, en los folios CXLVII vuelto a CXLIX recto. La ejecución de la impresión de los pasajes musicales del *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*, se realizó, al igual que este último, mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante material tipográfico, y en una forma diferente, la notación musical.

Desde la impresión del *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis* en 1507, no es hasta el 1 de septiembre de 1519, con la impresión del *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*, cuando Jacobo Cromberger vuelve a imprimir libros litúrgicos con notación musical impresa. Tras doce años de “inactividad en impresión musical litúrgica”, el impresor adquiere nuevos materiales para la impresión de los sistemas musicales del *Processionarium*, incorporando por primera vez la impresión tipográfica de los mismos. La impresión de los sistemas se ha realizado de color rojo y en tetragramas tipográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Cada tetragrama se ha impreso mediante tacos tipográficos individuales, concretamente por siete tipos de 13 milímetros (CROM 21:4 /18:13), junto con un tipo pequeño tipográfico de 3 milímetros (CROM 21:4 /18:3), dando una medida total de 104 milímetros de ancho y 18 milímetros de alto. No siempre el impresor utiliza esta distribución de los tipos metálicos para la impresión de los sistemas, pues, en algunas ocasiones, el impresor intercala estas piezas en diferentes órdenes. La utilización de esta técnica de impresión musical a trozos tipográficos del tetragrama permite al impresor poder incorporar los pasajes musicales impresos de una forma precisa, de una manera cómoda para incorporar el texto litúrgico y con líneas regulares y ajustadas. También, por la impresión de los tetragramas a trozos de manera tipográfica, no varía la distancia entre tetragrama y tetragrama, con distancia constante de 14 milímetros entre los seis tetragramas y 5 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa.

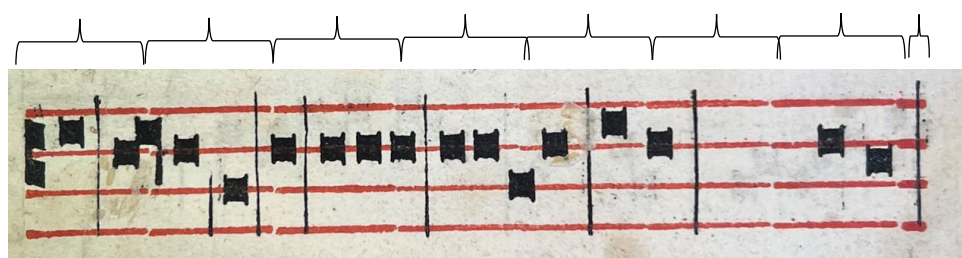


Fig. 153. Detalle del último tetragrama localizado en el folio III recto del Processionarium ad usum ord. Praedicatorum, impreso en Sevilla por Jacobo Cromberger el 1 de septiembre de 1519, donde se señala la utilización de tipos metálicos que utiliza el impresor para la impresión del tetragrama.

Fotografía realizada con el permiso del responsable de la Biblioteca Nacional de España.

Desde el punto de vista de la impresión de la notación musical, Jacobo Cromberger utilizó los tipos móviles metálicos musicales heredados de Meinardo Ungut y Estanislao Polono, es decir, los utilizados en el *Processionarium secundum ordinem Fratrum Praedicatorum*, y la ejecución de la impresión de los pasajes musicales también se realizó mediante los mismos golpes de impresión que este último: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante material tipográfico, y en una forma diferente, la notación musical.

Tras ser nombrado por Diego de Deza, arzobispo de Sevilla, como único impresor de libros litúrgicos de la diócesis, Jacobo Cromberger imprime otro *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis* el 13 de diciembre de 1520. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo y en tetragramas tipográficos por trozos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Cada tetragrama se ha impreso mediante tacos tipográficos individuales, diferentes a los utilizados en la impresión del *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum* impreso un año antes, concretamente por cinco tipos de 16 milímetros (CROM 25:4 /18:16), aunque, en algunas ocasiones, se conforman los tetragramas con cuatro tipos de 13 milímetros (CROM 25:4 /18:13) y dos tipos de 16 milímetros, dando siempre una medida total de 82 milímetros de ancho y 18 milímetros de alto. La impresión de los tetragramas con técnica tipográfica queda justificada ante las líneas regulares, finales ajustados y sin variación excesiva de la altura entre líneas del mismo tetragrama, manteniéndose en 5 milímetros entre tetragrama y tetragrama y 15-16 milímetros entre los ocho tetragramas que conforman la columna completa. También, por la impresión de los tetragramas a trozos de manera tipográfica por líneas individuales de diferentes medidas y puestas consecutivamente, no varía la distancia entre tetragrama y tetragrama, con distancia constante de 14 milímetros entre los seis tetragramas y 5 milímetros entre líneas, que conforman una columna completa. En cuanto a este aspecto, los pasajes musicales se encuentran en las siguientes partes litúrgicas y con la siguiente distribución: *In die natiuitas domini*, en el folio X recto y vuelto, *Dominica in ramis palmarum*, en los folios LXVII recto a LXX vuelto, *Feria V. In cena domini*, en el folio LXXXV vuelto, *Feria VI. In paresceue*, en el folio LXXXVI recto, *In paresceue, in vigilia pasche*, en los folios LXXXIX vuelto a XCIII vuelto, *In vigilia pasche*, en los folios LXXXVI recto a CI

vuelto, *In vigilia pasche*, en el folio CIII recto, *In vigilia pasche*, en el folio CV recto, *In die penthecostes*, en el folio CXXIII recto, *Gloria in excellis deo*, en los folios CLXI recto a CLXXIII vuelto, *Per omnia secula*, en los folios CLXXIX recto a CLXXX vuelto, *Ite missa est*, en los folios CLXXXI vuelto a CLXXXII vuelto, e *In sexto purificaionis*, en los folios CXCIII vuelto a CXCV recto.



Fig. 154. Detalle de dos tetragramas, localizados en el XC recto del *Missale Hispalense*, impreso en Sevilla por Jacobo Cromberger el 13 de diciembre de 1520, donde se señala en el tetragrama superior cinco tipos de 16 milímetros y en el inferior los cuatro tipos de 13 milímetros y dos de 16 milímetros que los forman. Fotografía realizada con el permiso del responsable de la Biblioteca Nacional de España.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera tipográfica en negro sobre las cuatro líneas. Jacobo Cromberger, para la impresión del *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis* adquirió, por primera vez, materiales tipográficos para la impresión de la notación musical. Obtener estos materiales permitía una impresión de la notación musical cuadrada con una grafía más regular, tanto las claves como los diferentes grupos de notación musical, sin movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las








grafías, y sin solapamientos de la notación musical, pues se respeta los espacios naturales de los tipos.



Fig. 155. Pasaje musical, localizados en el LXVII recto del Missale Hispalense, impreso en Sevilla por Jacobo Cromberger el 13 de diciembre de 1520, en la que se puede observar la regularidad de las grafías y la distribución de notación musical en los pasajes musicales. Fotografía realizada con el permiso del responsable de la Biblioteca Nacional de España.

Cromberger adquiere un juego tipográfico de notación musical grande, para la impresión del misal en formato folio, con una medida de 25 milímetros entre el caído de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama. Las medidas de las grafías no varían, independientemente de su posición, por lo que se adjunta a continuación catálogo con una representación de los diferentes tipos metálicos que forman parte del juego, junto con las medidas de las grafías musicales tipográficas.

Para la descripción de los tipos metálicos musicales se ha utilizado el sistema propuesto en esta tesis doctoral, en el que se especifica la distancia entre el descendente de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama. A continuación, y separado por dos puntos, se indica la medida en milímetros del alto de la graña de la nota, o grupo musical, seguido de una barra oblicua y la medida del ancho de la misma. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA con cauda larga		25:20/5
Clave de FA con cauda corta		25:12/5
Clave de DO		25:10/3
<i>Punctums</i>		25:4/4
<i>Virga corta</i>		25:10/4
<i>Virga larga</i>		25:20/4
<i>Virga doble</i>		25:10/4

<i>Clivis</i> corta ascendente		25:11/8
<i>Clivis</i> larga ascendente		25:14/8
<i>Clivis</i> corta descendente		25:11/8
<i>Clivis</i> larga descendente		25:16/8
<i>Torculus</i>		25:11/7
<i>Clivis</i> con salto de tres distancias		25:17/8
<i>Clivis</i> ligada larga		25:18/8
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i>		25:10/8
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		25:12/12
<i>Climacus</i> de cuatro <i>semibrevis</i>		25:16/16

<i>Scandicus</i>		25:20/12
<i>Scandicus</i> a cuatro		25:20/16
<i>Custos</i> únicos (usado independiente para notas agudas y graves)		25:12/2

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis*, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas tipográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante tipografía, y en una forma diferente, la notación musical.

Tras el descubrimiento de una hoja de guarda en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, se ha corroborado la impresión de otro misal para la diócesis de Sevilla entre 1516 y 1520, con las mismas características de técnica de impresión que el de 1520 y con la notación musical incorporada en el *Ordinarium misse*, en el folio CXXX vuelto y en el *Gloria in excelsis deo*, en el folio CXXXV recto y vuelto. Al final de 1520, la producción del impresor Jacobo Cromberger ascendía a unas ciento noventa y seis obras conocidas, entre las cuales, cinco libros son libros litúrgicos con música impresa. Sin embargo, se tiene certeza de que muchas ediciones se han perdido completamente, calculándose que son unas catorce las ediciones de las que se conservan noticias antiguas, entre ellas, libros litúrgicos que podrían haber llevado incorporada música impresa entre sus hojas, como un manual para la diócesis de Jaén impreso cerca de 1511. Los materiales de impresión utilizados por Jacobo Cromberger en este misal, fueron los mismos que los utilizados en el *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis*, impreso el 13 de diciembre de 1520.

<u>Fecha</u>	<u>Título, formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Tipos utilizados en la impresión musical</u>
21 VII 1504	<i>Missale secundum consuetudinem sanctae Legionensis ecclesie</i>	Sevilla	UNG-POL 21:12/5
1 XII 1507	<i>Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis.</i>	Sevilla	UNG-POL 21:12/5
1 IX 1519	<i>Processionarium ad usum ord. Praedicatorum</i>	Sevilla	CROM 21:4 /18:3 CROM 21:4 /18:13 UNG-POL 21:12/5
ca. 1516-1520	<i>Missale Hispalensis</i>	Sevilla	CROM 25:4 /18:13 CROM 25:4 /18:16 CROM 25:20/5
13 XII 1520	<i>Missale Hispalense</i>	Sevilla	CROM 25:4 /18:13 CROM 25:4 /18:16 CROM 25:20/5

Tabla 34. Tabla con la serie de tipos utilizados en la trayectoria del taller de Jacobo Cromberger. Tabla de elaboración propia.

Desde 1504 hasta 1525, Cromberger fue el dueño del único taller en activo en Sevilla, que traspasó a su hijo Juan mediante una escritura de donación, aunque se reservó para sí mismo algún beneficio económico y el derecho a utilizar el taller cuando lo deseara. Juan Cromberger fue el primer tipógrafo en instaurar la imprenta en el nuevo continente americano. Por lo tanto, los materiales heredados de su padre, podrían haber sido los primeros materiales de impresión musicales llegados a América y los protagonistas en introducir la técnica de impresión musical en el nuevo continente.

4.16. JUAN DE PORRAS

(sin lugar de procedencia definido, en el siglo XV, alrededor de 1450 - ¿Salamanca?, c. 1520).

Apenas se conocen datos biográficos sobre el impresor y librero Juan de Porras, también conocido como “Porres” en los textos latinos. Diversos autores han especulado sobre su origen italiano⁷³⁷, aunque Ruiz Fidalgo⁷³⁸, Cabano y Díaz Fernández⁷³⁹ se decantan por su origen salmantino, tal y como consta en el contrato que firmó para realizar la impresión del *Missale secundum usum Compostellanae ecclesiae* (1495) y en el colofón de la edición de las *Siete partidas de Alfonso X el Sabio*, con las adiciones de Díaz de Montalvo, impresa en Sevilla en 1491 por Meinardo Ungut y Estanislao Polono, o incluso zamorano⁷⁴⁰. De lo que no cabe duda es que Juan de Porras tuvo diversas ocupaciones relacionadas con el libro, desde impresor a editor, pasando por el oficio de librero.

La primera actividad profesional del impresor está relacionada con el mundo editorial, pues se le menciona por primera vez como editor en 1491, al costear en Sevilla la impresión de las *Siete partidas*, anteriormente mencionadas. No fue la única vez que su nombre estuvo ligado a los impresores sevillanos, ya que también ejerció el papel de editor en la publicación de *De consolatione philosophiae*, de Boecio⁷⁴¹. Dos años más tarde, firma un contrato, junto con Gonzalo Rodríguez de la Pasera, con el Cabildo catedralicio de Santiago de Compostela, quien les encargó la impresión de un *Missale Auriense*. Algunos autores dudan del lugar de impresión del misal, pues cuestionan si se realizó la impresión en Monterrey o para Monterrey. En la actualidad, gran parte de los repertorios de referencia consideran que esta edición del *Misal Auriense* se imprimió en la localidad orensana de Monterrey el 3 de febrero de 1494, pasando a la historia de la impresión en España, al tratarse del primer libro impreso, y con impresión musical, en Galicia⁷⁴².

⁷³⁷ Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)...* Op. cit. 548.

⁷³⁸ Ruiz Fidalgo, L. (1994) *La imprenta en Salamanca (1501-1600)...* Op. cit.

⁷³⁹ Cabano Vázquez, X. I. (1991) *As orixes da imprenta en Galicia*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura, VII-LV.

⁷⁴⁰ Algunos autores se han decantado por su procedencia gallega, e incluso italiana, relacionándolo con el impresor Porrals.

⁷⁴¹ Martín Abad, J., Moyano Andrés, I. (2002) *Estanislao Polono...* Op. cit. 12.

⁷⁴² Cabano Vázquez, X. I., Díaz Fernández, X. M. (1994) *Missale Auriense 1494*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia: Consellería de Cultura, Dirección General de Cultura (Bibliofilia de Galicia, 6);

La obra, al contrario que otras ediciones, corre con la suerte de conservar su colofón completo, donde aparecen como responsables de la impresión “Gundisalvi Roderice” y “Ioanis de Porres”. Cabe resaltar que, en lo referente a este aspecto, Frederick Norton y Antonio Odriozola, entre otros investigadores, sospechan que la técnica de impresión fue ejecutada por Gonzalo Rodríguez de la Pasera y que Juan de Porras únicamente aportó la parte financiera. La edición está impresa en letra gótica, en formato folio, con 280 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y dos líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora nueve pentagramas impresos xilográficamente a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Se conservan tres ejemplares de esta edición: en la Biblioteca Nacional de España, con signatura INC 1128⁷⁴³, en el Archivo Histórico Provincial de Ourense, donde se conservan diez hojas sin notación musical, y en la Biblioteca Capitular de Ourense, localizado en una de las vitrinas del museo.

Supuestamente un año después, y también en Monterrey, ambos impresores imprimieron el *Missale Compostellanum*, del que solo se conservan unas hojas, tal y como se señalará a continuación. Como reseña Antonio Odriozola, al no conocerse colofón, esta edición sólo se conocía a través del contrato entre Juan de Porras, impresor de Salamanca, y el arzobispo de Santiago, Don Alonso II de Fonseca, acuerdo que debió de cerrarse en 1495, pues, el Acta Capitular de 22 de diciembre, referencia una aprobación de lo contratado por el arzobispo y una presentación de algunos ejemplares impresos, y el 13 de enero de 1496, se designa una Comisión del Cabildo para recibir los Misales⁷⁴⁴. Por otra parte, ante la falta de conservación del colofón, se ha llegado a suponer que esta impresión pudo ser impresa en la ciudad de Salamanca, pues el nombre de Juan de Porras aparece en un contrato para la impresión de la obra con el arzobispo de Santiago Alonso de Fonseca y con datos del pago del trabajo. En esta documentación conservada, Juan de

Odriozola Pietas, A., Barreiro, X. R (1992) *Historia de la imprenta en Galicia*. La Coruña: Biblioteca gallega.

⁷⁴³ Este ejemplar fue adquirido en 1875 a un médico orensano que no recibió dinero, sino que lo cambió por una serie de libros duplicados cuya lista consta en el expediente.

⁷⁴⁴ Odriozola Pietas, A., Barreiro, X. R (1992) *Historia de la imprenta en Galicia... Op. cit.* 99-114; Carré Aldao, U. (1991) *A imprenta e a prensa en Galicia*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Xuventude, 111-115 y 181-191.

Porras figura como vecino de Salamanca⁷⁴⁵. Sin embargo, tanto López Ferreiro como Antonio Odriozola defienden que se imprimió en Monterrey, mientras que Atanasio López indica que “es casi seguro haberse ejecutado en Venecia”⁷⁴⁶. Los estudios de Odriozola, descubridor de las hojas que quedan del *Missale Compostellanum*, indican que es idéntico al *Missale Auriense* y que debió hacerse en el mismo taller, en Monterrey, y por las mismas personas, es decir Porras y Rodríguez de la Pasera.

A pesar de que a priori la tirada contratada fuera de 700 ejemplares en papel y cincuenta en pergamino, cifra muy considerable para aquella época, el Cabildo recibió finalmente 720 ejemplares en papel y treinta en pergamino, al no poderse reunir suficiente pergamino para cumplir con lo concertado⁷⁴⁷. El *Missale Compostellanum* se distribuyó en la diócesis compostelana con toda normalidad y desempeñó la misión litúrgica para la que se había creado. Teniendo en cuenta las referencias encontradas en los inventarios de los que tenemos constancia, podemos afirmar que entre 1495 y 1570 el *Missale Compostellanum*, tuvo un importante peso en la vida litúrgica hasta la celebración del Concilio de Trento⁷⁴⁸, donde se acordó la unificación de la liturgia en torno a un solo texto y que dejó inservibles los libros litúrgicos anteriores. Entre 1570 y 1883, los 750 ejemplares del *Missale Compostellanum* fueron destruidos y reutilizados⁷⁴⁹.

A partir de las referencias facilitadas en los exhaustivos estudios de López Ferreiro, y a pesar de que ningún investigador había podido dar noticia de la existencia de un ejemplar completo o fragmento del mismo por minúsculo que fuera, todos los historiadores y bibliógrafos daban por sentada la existencia del misal introduciendo el mismo en sus catálogos. En el mes de marzo de 1961, y de forma inesperada, se logró localizar e identificar en el Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela una hoja

⁷⁴⁵ Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)...* Op. cit. 548-549.

⁷⁴⁶ Hay que tener en cuenta que estos bibliógrafos no conocieron los fragmentos que se conservan y sabían de su impresión por la documentación existente. López Fernández, A. (1953) *La imprenta en Galicia: siglos xv-xviii*. Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional, 11-20.

⁷⁴⁷ Odriozola Pietas, A. (1988) El misal compostelano impreso en 1495. La singular historia de un incunable del que solo quedan hojas sueltas. *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*. Reichemberger: Kasel, 500-501.

⁷⁴⁸ Al contrario que otras diócesis, no se conoce ningún otro *Missale Compostellanum*, aunque si bien pudo haber alguna otra edición del citado misal.

⁷⁴⁹ Odriozola Pietas, A. (1988) El misal compostelano impreso en 1495. La singular historia de un incunable del que solo quedan hojas sueltas... Op. cit. 501; López Ferreiro, A. (1883) *Galicia en el último tercio del siglo XV*. Santiago de Compostela: imprenta de la Gaceta y F. de la Torre y C^a, 24.

bastante deteriorada del *Missale Compostellanum*⁷⁵⁰. Desde mediados del siglo XX, se han podido identificar noventa y tres hojas del mismo que han sido encontradas en encuadernaciones de protocolos notariales y en carpetas de folletos e informes gallegos de diferentes fechas posteriores al misal, dando la posibilidad, en parte, de reconstruir el ejemplar hasta ahora perdido.

Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 300 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y dos líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora seis pentagramas impresos xilográficamente a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Los archivos que, actualmente, guardan fragmentos del misal entre sus fondos son: el Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela (¿nueve hojas?), Archivo Histórico e Universitario de Santiago de Compostela (cuatro hojas), Archivo Histórico del Colegio Notarial de La Coruña (doce hojas), Archivo Histórico del Reino de Galicia (La Coruña) (dos hojas), Archivo Histórico Provincial de León (una hoja), Archivo Histórico Provincial de Ourense (una hoja), Archivo Histórico Provincial de Pontevedra (sesenta hojas) y Archivo de la Universidad de Comillas de Madrid (tres hojas)⁷⁵¹.

Los estudios de Antonio Odriozola sobre el *Missale Compostellanum* se pueden calificar como brillantes y exhaustivos, pero, en cuanto a la identificación y descripción de las hojas con música del mismo, tiene algunas lagunas. Gracias a la realización de esta tesis doctoral se ha podido determinar, además de corroborar la localización de todas las hojas encontradas, que se conservan siete hojas con impresión musical esparcidas en distintos archivos de la geografía española⁷⁵², a falta de la catalogación de las hojas pertenecientes al Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela anteriormente citada.

⁷⁵⁰ Odriozola Pietas, A. (1988) El misal compostelano impreso en 1495. La singular historia de un incunable del que solo quedan hojas sueltas... *Op. cit.* 502.

⁷⁵¹ La cifra facilitada por Antonio Odriozola en su artículo "El Misal Compostelano impreso en 1495" de ochenta y nueve hojas ha ascendido, pues José Ignacio Cabano da noticia del descubrimiento de cuatro hojas en el Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela. No se descarta que ascienda el número de localizaciones de hojas del *Missale Compostellanum* en este archivo en los próximos meses, dado que el Archivo de la Catedral de Santiago tiene pendiente catalogar algunas hojas musicales que podrían corresponder al misal.

⁷⁵² Cabano Vázquez, X. I. (2003) Noticia del hallazgo de nuevas hojas de un importante incunable gallego. El Misal Compostelano de 1495. *Pliegos de Bibliofilia*, Revista D.L., Madrid, 6-14.

Dos datos importantes a tener en cuenta de estas siete hojas musicales aparecidas son, en primer lugar, que ninguna de ellas está repetida y que ninguna de ellas está foliada, al igual que el resto de las hojas con texto alfabético atribuidas al misal⁷⁵³.

Al margen de su actividad puntual en Monterrey con Gonzalo Rodríguez de la Pasera en Galicia, Juan de Porras desarrolla su vida profesional en Salamanca a principios del siglo XVI, vinculada a cubrir las necesidades de la enseñanza universitaria y a la impresión de libros de carácter religioso o litúrgico. Todo parece indicar que su actividad en esta ciudad se remonta a 1492⁷⁵⁴, pero no fue hasta 1501 cuando comenzó la verdadera actividad de tipógrafo siendo dueño de la imprenta, cesando su actividad de 1520⁷⁵⁵. Su primera obra como impresor en Salamanca es *Constituciones y estatutos hechos y ordenados por Fray Diego de Deza* (1501), imprimiendo en años posteriores, entre otras obras, *Satysrae* (1504) de Aulo Persio Flaco, *las Leyes de Toro* (c. 1505), *Monumenta Ordinis Minorum* (1506), *El sexto libro del rey Amadís de Gaula* (1510), *Juizio hallado y trovado para enmienda de nuestras vidas* (c.1510), *Palmerín de Oliva* (1511), *Confesional* (1512) de Alfonso de Madrigal, *Missale secundum ritum et consuetudinem alme Bracharensis ecclesiae* (1512), el cual lo imprimió para la diócesis de Braga⁷⁵⁶, *Disputatio adversus Aristotelem aristotelisque sequaces* (1517) y *Libellus de beneficiis in cura vacantibus* (1517) de Juan López de Palacios Rubio⁷⁵⁷. También imprime, además de costear impresiones como el *Breviarium auriense* (1501) que realiza Gherlinc, textos de grandes autores como Nebrija o Fernando de Roa y libros litúrgicos para diferentes diócesis, todos ellos con notación musical impresa incorporada.

⁷⁵³ López Carral, A. (2021) Estudio de la impresión de los fragmentos musicales supervivientes del Missale Compostellanum de 1495. En: *Soportes, imágenes y visiones. Estudios multidisciplinares del mundo hispánico*. Ed. por Hidalgo Salamanca, A.B., López Gómez, P. Rodríguez Guerra, A.C., Ceballos Roa, E., Fernández García, E. León: Universidad de León, Área de publicaciones, 47- 60.

⁷⁵⁴ Para Norton habría que remontar su presencia en Salamanca como editor e impresor hasta la aparición de la imprenta en Salamanca en 1481, o incluso antes.

⁷⁵⁵ Varona García, M. A. (1994) Identificación de la primera imprenta anónima salmantina. *Investigaciones Históricas*, 14, 25-33; Martín Abad, J. (2003) *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*... *Op. cit.*; Martín Abad, J. (2001) *Post-incunables ibéricos*... *Op. cit.* Martín Abad considera, sin embargo, que las dos imprentas anónimas salmantinas del siglo XV son realmente un único taller, el de Juan de Porras, y que continuó activo hasta 1520.

⁷⁵⁶ Juan de Porras no solo trabajó imprimiendo libros litúrgicos para diócesis españolas, sino que también trabajó para diócesis peninsulares y extranjeras como la diócesis de Braga.

⁷⁵⁷ Prada Allo, A. (1992-1993) Os libros de Juan de Porras. *Porta da Aira*, 5, 45-70.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música, tipo de impresión musical</u>
3 II 1494	<i>Missale Auriense</i> (con Gundisalvus Roderici de la Passera)	2°	Monterrey	Sí
1495	<i>Missale Compostellanum</i> (con Gundisalvus Roderici de la Passera)	2°	Monterrey	Sí
1499	<i>Manuale Segobianum</i>	8°	Salamanca	Sí
15 XI 1506	<i>Manuale Chori (ad usum fratrum minorum)</i>	8°	Salamanca	Sí
Ca. 1509-1510	<i>Missale Placentinum</i>	2°	Salamanca	Sí
1 II 1510	<i>Missale Abulense</i>	2°	Salamanca	Sí
1520?	<i>¿Missale Legionense?</i>	2°	Salamanca	Sí

Tabla 35. Producción de libros incunables y post-incunables impresos por Juan de Porras en España para diócesis españolas. Tabla de elaboración propia.

El primer libro litúrgico musical que se le atribuye al impresor, y con el que inicia el periodo de impresión musical en la ciudad de Salamanca, es el *Manuale Segobianum*, impreso el 4 de abril de 1499. Está impreso en letra gótica, en formato octavo, con ochenta y ocho hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de veintiún líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora seis pentagramas impresos xilográficamente a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Se conservan tres ejemplares de esta edición. Todos ellos se localizan en la biblioteca Capitulada de Segovia, con la signatura sign. ant., 360, Sign. ant., 368, Sign. ant., 372.

El 15 de noviembre de 1506, Juan de Porras imprime el segundo libro litúrgico musical impreso en la ciudad de Salamanca: el *Manuale Chori (ad usum fratrum minorum)*. Está impreso en letra gótica, en formato octavo, con 312 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de veintiséis líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora cuatro pentagramas impresos xilográficamente a una columna, con una línea de texto debajo de

cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro. Se conservan tres ejemplares de esta edición: en la Biblioteca Nacional de España, con signatura M / 870, en la British Library de Londres, con signatura ML8F16, y en la Hispanic Society of America de Nueva York⁷⁵⁸.

Entre 1509 y 1510, Juan de Porras imprime un misal para la diócesis de Plasencia, el *Missale Placentinum*, el cual está impreso en letra gótica, en formato folio, con 308 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y cinco líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora nueve pentagramas impresos xilográficamente a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Se conservan dos ejemplares de esta edición, en la Biblioteca Capítular de la Catedral de Plasencia y en la Biblioteca Pública de Toledo, con signatura 1-6890.

Seguidamente, Juan de Porras imprime un misal para la diócesis de Ávila, el *Missale Abulense*, impreso el 1 de febrero de 1510. Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 260 hojas aproximadamente, a doble tinta y a dos columnas de treinta y cinco líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora nueve pentagramas xilográficos impresos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Se conservan dos ejemplares de esta edición, en la Biblioteca Nacional de España, con signatura I-1044, y en el Archivo Histórico Nacional, en el que solo se conserva un fragmento formado por las hojas 152, 156 y 157, conservadas en los fondos de la colección del banquero Simón Ruiz.

Las últimas impresiones de Juan de Porras están datadas en el año 1520, lo que hace pensar a autores como Lorenzo Ruiz Fidalgo, que el impresor finaliza su carrera profesional en dicha fecha. En este año imprime *Calculatoris opus* de Richard Suiseth, *Forma libellandi* de Juan Infante y *Repetitiones decem in diversis materias* de Diego de Segura⁷⁵⁹, en cuyo colofón incluye “in calcographia Johanis de Porres summam autem artem apposuit Joannes de Silgenda alemanus”. Esta indicación nos da pie a interpretar

⁷⁵⁸ Penney, C. L. (1965) *Printed Books 1468-1700 in the Hispanic Society of America. Hispanic Notes and Monographs. Catalogue Series... Op. cit.* 114.

⁷⁵⁹ Ruiz Fidalgo, L. (1994) *La imprenta en Salamanca (1501-1600)... Op. cit.*54.

que Juan Gysser⁷⁶⁰ estaba en activo y trabajando en el taller de Porras⁷⁶¹. En ese mismo año, también imprime un misal para la ciudad de León: el *Missale Legionense*. Está impreso en letra gótica, en formato folio, a doble tinta y a dos columnas de treinta y cinco líneas. Según los catálogos consultados, se conservan únicamente tres hojas en vitela, desprendidas de encuadernación en la Biblioteca Capitular de León. Puestos en contacto con dicha institución, nos comunica que no encuentra entre sus fondos dichas hojas en vitela, por lo que no se ha podido realizar un análisis exhaustivo musical de las mismas. Son los folios 246, 251 y otro que tiene cortada la foliación. Los dos primeros contienen diversas misas votivas (*pro rege, pro stabilitate loci, pro reliquiis, pro ipso sacerdote, pro petitiones lacrimarum, ad postulanda sapientia, ad postupregationes, pro navegantibus, in tempore belli, pro cotempto sub borum, ad tempestate repellendas, pro vivis et viventis, pro vivis et defunctis* en el 151) y el tercero contiene el *dicendi missam* en la parte de canto de los varios Gloria. Al no haber podido tener acceso a las mismas, no se ha podido comprobar la trayectoria de la técnica de impresión de Juan de Porras, y si este sigue imprimiendo la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cinco líneas y nueve pentagramas impresos de manera xilográfica a dos columnas.

Autores como Frederick John Norton indican que es posible que la actividad de Juan de Porras no cesara en 1520⁷⁶², sino que continuara activo todavía en 1522. Esta suposición se basa en la aparición del nombre de Porras en la obra *Puerile exercitatorium in syllabarum quantitae*. Sin embargo, esta impresión puede adjudicarse a un hijo de Porras con el mismo nombre, el cual ya estaba imprimiendo en dicho año y en la misma ciudad⁷⁶³. Juan de Porras falleció el 22 de noviembre de 1527⁷⁶⁴.

⁷⁶⁰ Cuesta Gutiérrez, L. (1960) *La imprenta en Salamanca: avance al estudio de la tipografía salmantina (1480-1944)*. Salamanca: Diputación Provincial. Juan de Porras, a partir de 1510, utiliza tipos de Gysser, tras adquirir, su material, ya que este da por finalizada su etapa como impresor independiente y se incorpora al taller de Porras como empleado. Por otra parte, a la vez que imprime, mantiene el negocio de librería y en 1505 se encuentra relacionado con Rodrigo de Labandeira para la venta de brevarios.

⁷⁶¹ Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)*... *Op. cit.* 548-549.

⁷⁶² Cuesta Gutiérrez, L. (1941) Impresores y libreros en la Salamanca imperial del siglo xvi. *Gutenberg-Jahrbuch*, 126-154.

⁷⁶³ Norton, F. J. (1997) *La imprenta en España 1501-1520*... *Op. cit.*; Norton, F. J. (1978) *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*... *Op. cit.* 165-194.

⁷⁶⁴ Bécares Botas, V. (2016) Los agentes del libro incunable salmantino (1483-1510). *Titivillus*, 2, 85.

La técnica de impresión musical de Juan de Porras

Juan de Porras adquirió el taller de impresión de su padre, Alonso de Porras, situado en Salamanca entre 1483-1485, aunque, por su condición de librero-editor, viajaba con frecuencia. El taller que heredó Juan de Porras fue, en la década de los años setenta del siglo XV en Sevilla y para la impresión de libros también en Salamanca, una sociedad de impresores formada por el padre del impresor junto con Diego Sánchez Cantalapiedra, en la cual Alonso de Porras ejercía el trabajo de editor-librero y Sánchez Cantalapiedra de impresor. Este último falleció, tal y como se recoge en el documento de la Chancillería⁷⁶⁵, antes del año 1480, dejando a Alonso de Porras como responsable del taller sin llegar a disolver la sociedad⁷⁶⁶. La viuda y los hijos de Sánchez de Cantalapiedra, al no disolverse la sociedad ante la muerte de los impresores, reclamaron a Juan de Porras parte del negocio heredado y, al no responderles, entablaron importantes pleitos contra el joven Porras. Estos procesos le hicieron abonar grandes cantidades económicas al perder las sentencias contra la familia de Sánchez de Cantalapiedra, pero le permitió poder continuar con la actividad de la imprenta y su negocio. Al igual que su padre, Juan de Porras ejerció el trabajo de librero, asociándose con impresores como el genovés Guido Lavezaris, y con el asturiano Gonzalo Rodrigo de la Pasera, a lo largo de su trayectoria inicial. El impresor realizó numerosos viajes a Galicia, Asturias y Portugal, realizando estancia en las ciudades gallegas de Santiago, Ourense y Monterrey, además de Braga y Coimbra, para la impresión, entre otros, de los misales para la Catedral de Santiago de Compostela, de Ourense y de la ciudad portuguesa de Braga⁷⁶⁷, todos ellos con sus pasajes musicales impresos.

La producción litúrgica editorial del impresor Juan de Porras se puede dividir en dos etapas principales, coincidiendo con el marco temporal de la denominación de periodo incunable y post-incunable. En la primera etapa, el impresor mantendrá al principio las tipografías de su padre⁷⁶⁸, y poco a poco, se irán empleando nuevas

⁷⁶⁵ Archivo General de Simancas (AGS). Archivo de la Real Chancillería, Reales Cartas Ejecutorias, Caja 8, n 32. (AGS). Archivo de la Real Chancillería, Reales Cartas Ejecutorias, Caja 12, n 64.

⁷⁶⁶López Varea, M. E. (2017) La imprenta incunable en Salamanca. *Doce siglos de materialidad del libro: estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*. Ed. por Pedraza Gracia, J., Carvajal González, H., Sánchez Oliveira, C. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 271.

⁷⁶⁷ *Ibid*, 271-273.

⁷⁶⁸ La característica 90 G y la 115 /116 R. La 90 G sigue siendo utilizada hasta 1492, cuando será reemplazada por una 91/92 G para el texto, combinándose con 122 G y en ocasiones con 150 G.

signaturas tipográficas⁷⁶⁹. El primer libro litúrgico con impresión musical del impresor está relacionado con los viajes que realizó Juan de Porras a Ourense y Monterrey, pues es el *Missale Auriensis*, impreso el 2 de febrero de 1494, junto con Gonzalo Rodríguez de la Pasera en Monterrey. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo y en pentagramas xilográficos a dos columnas de nueve pentagramas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. No se ha podido concluir de manera definitiva si los sistemas se han realizado mediante impresión tipográfica o xilográfica, pero existen indicios de que estos han sido impresos mediante xilografía, ante la aparición, en algunos casos, de líneas irregulares, finales desajustados y excesivas líneas curvas a lo largo del recorrido del pautaado, variando la altura entre líneas del mismo tetragrama unos 4 milímetros. En el caso de que hubieran sido impresos de manera tipográfica, las medidas entre líneas y entre fragmentos serían regulares. También, por la impresión de los pentagramas de manera xilográfica, varía la distancia entre pentagrama y pentagrama, con predominancia de 11-12 milímetros entre los nueve pentagramas que conforman una columna completa.



Fig. 156. Detalle del último pentagrama del folio s2 vuelto recto del *Missale Auriensis*, impreso por Gonzalo Rodríguez de la Passera y Juan de Porras en Monterrey el 2 de febrero de 1494, donde se puede observar líneas irregulares y curvas, no coincidentes entre ellos, incompatibles con la técnica de impresión tipográfica al inicio del pentagrama. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

⁷⁶⁹ López Varea, M. E. (2017) La imprenta incunable en Salamanca ... *Op. cit.* 274.

Para poder adaptarse de una manera cómoda a cualquier tipo de texto litúrgico, Juan de Porras y Gonzalo Rodríguez de la Pasera contaban con tacos xilográficos pequeños, e individuales, con la grafía de líneas de 6 milímetros aproximadamente. Concretamente, los impresores utilizaron once tacos xilográficos individuales para imprimir una línea del pentagrama completa, utilizando cincuenta y cinco tacos individuales para la impresión de un pentagrama de 73 milímetros de ancho y 15 milímetros de alto. La impresión de los pentagramas mediante tacos xilográficos individuales quedaría justificada ante las irregularidades y falta de concordancia en la posición de las líneas. Un ejemplo de ello se puede observar en el séptimo pentagrama del folio s2^v, en el que se puede observar, si nos fijamos detenidamente tanto en los cinco primeros tacos xilográficos que inician el pentagrama, como en los finales, que no coinciden y empiezan, notablemente el primero, de manera irregular, descartándose la teoría de que la impresión de los sistemas se haya realizado en bloque y en tacos xilográficos enteros. Por una cuestión técnica de la impresión, resulta casi imposible pensar que la impresión se realizara mediante tacos de madera pequeños, pues con la presión que se realiza de manera natural en dicha acción machacaría el taco de inmediato. Sin embargo, ante las irregularidades anteriormente citadas, no se encuentra otra explicación.



Fig. 157. Detalle del séptimo pentagrama del folio s2 vuelto del Missale Auriensis, impreso por Gonzalo Rodríguez de la Passera y Juan de Porras en Monterrey el 2 de febrero de 1494, donde se puede los finales desajustados de los cinco primeros tacos xilográficos, que encabezan el pentagrama.

Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cinco líneas. Al igual que sucede en los casos xilográficos de los sistemas, las grafías de la notación musical cuadrada romana no son regulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso. Debido a la profesionalidad del impresor, la impresión de la notación musical realizada por este impresor es un tanto compleja a la hora del análisis, pues, a simple vista, puede interpretarse como impresión tipográfica, ante las grafías regulares de algunas notas. Sin embargo, si realizamos un análisis preciso de las medidas entre grafía y grafía y analizamos el *ductus* preciso del diseño, se pueden ver algunas irregularidades que no son propias, sino infrecuentes, en una impresión tipográfica, como las que se van a exponer a continuación en los siguientes puntos:

1. Irregularidades de la posición de la misma nota, en casos consecutivos.
2. Irregularidades en la grafía de las claves.

A lo largo del *Missale Auriensis* se pueden encontrar numerosos casos de las irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos. Uno de los casos se puede observar en la figura 158, localizado en el folio *s5^r*, y donde aparecen tres *punctums* consecutivos con valor de FA, con un ductus irregular entre sí, y el primero de ellos a una ligera posición descendente del resto de *punctums*. Si la notación musical hubiera sido impresa mediante la técnica tipográfica, al ser las mismas, hubieran sido impresas por el mismo tipo, y no hubiera podido haber existido la posibilidad de movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las grafías.



Fig. 158. Detalle del primer pentagrama del folio s5 recto del Missale Auriensis, impreso por Gonzalo Rodríguez de la Passera y Juan de Porras en Monterrey el 2 de febrero de 1494, donde se puede ver un grupo de tres punctums con valor de FA irregulares entre sí y el primero en una localización descendente, respecto a los consecutivos. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

La irregularidad en las claves, las podemos ver en las claves enmarcadas en los tres óvalos en posición vertical del margen izquierdo de la figura 159. En el caso de que los pasajes musicales hubieran sido impresos mediante impresión tipográfica, no habría posibilidad de modificación de grafía musical de las claves, salvo por levantamiento de tintas. En el caso señalado del folio siii recto, se puede ver como la grafía de la clave de FA en segunda posición cambia ligeramente desde el punto de vista de la grafía o *ductus*, puesto que la parte de la cabeza de la clave está a una distancia distinta en los tres casos del cuerpo. Por otra parte, en el caso de que hubiera sido impreso de manera tipográfica, la distancia entre cabeza y cuerpo se hubiera mantenido uniforme en los casos señalados.











Fig. 159. Detalle de los tres primeros pentagramas de la columna de la derecha del folio siii recto del Missale Auriensis, impreso por Gonzalo Rodríguez de la Passera y Juan de Porras en Monterrey el 2 de febrero de 1494, donde se pueden ver tres claves de FA en segunda posición irregulares entre sí y con diferentes grosores. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.











También, nos encontramos irregularidades en el *ductus* o grafías de grupos de notas en la misma altura y con el mismo valor.



Fig. 160. Detalle del séptimo y octavo pentagrama de la columna de la izquierda del folio svi recto del Missale Auriensis, impreso por Gonzalo Rodríguez de la Passera y Juan de Porras en Monterrey el 2 de febrero de 1494, donde se pueden ver dos clivis sin caudas a la misma altura e irregulares entre sí. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas, ya que, aun así, se puede observar una medida estándar y aproximada. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		7 mm de alto y 4 mm de ancho.
Clave de DO		5 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		2 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Virga con cauda corta</i>		5 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Virga con cauda larga</i>		15 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Virga doble con cauda corta</i>		5 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Virga doble con cauda larga</i>		13 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Clivis ascendente</i>		13 mm de alto y 4 mm de ancho

<i>Clivis</i> larga ascendente		13 mm de alto y 4 mm de ancho
<i>Clivis</i> con cauda corta descendente		6 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Clivis</i> con cauda media descendente		9 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Clivis</i> con cauda larga descendente		12 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		7 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Semibrevis</i>		4 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Clivis</i> con salto de tres distancias con cauda media		9 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Clivis</i> con salto de tres distancias con cauda larga		12 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Scandicus</i>		7 mm de alto y 7 mm de ancho.
<i>Scandicus</i> con cauda larga		12 mm de alto y 7 mm de ancho.

<p><i>Custos</i> únicos (usado independiente para notas agudas y graves)</p>		<p>3 mm de alto y 3 mm de ancho.</p>
--	---	--------------------------------------

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Missale Auriensis*, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical, sin existir indicios de si la impresión xilográfica de la notación musical se ha realizado mediante taco xilográfico entero o individual por pentagrama. Merece la pena mencionar que esta edición es la única de la cual se conserva una hoja de prueba de impresión del misal, utilizada como hoja de guarda del *Missale Auriensis* conservado en la Catedral de Ourense, concretamente la correspondiente al folio s2^r⁷⁷⁰. Por otra parte, como dato significativo, los pasajes musicales únicamente están distribuidos en un mismo cuadernillo y en las siguientes partes litúrgicas: *In missa de luce*, *Dominica in ramis palmarum*, en los folios s1^v - s6^v (sin foliar), y en *Dominica in ramis palmarum*, en los folios s7^r - s8^v (sin foliar).

Del *Misal Compostelano*, misal supuestamente impreso en el taller de Gonzalo Rodríguez de la Pasera y Juan de Porras, en Monterrey en 1495, tan solo se han encontrado, hasta hace poco, algunas hojas correspondientes al ordinario de la misa y al santoral del misal. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo y en pentagramas xilográficos a dos columnas de seis pentagramas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. La impresión de los pentagramas con técnica xilográfica queda justificada ante las líneas irregulares, finales desajustados y excesivas curvas a lo largo del recorrido de las líneas, variando la altura entre líneas del mismo tetragrama, pues estas varían entre 7 y 8 milímetros entre una línea y otra. En el caso de que hubieran sido impresos de manera tipográfica, las medidas entre líneas y entre fragmentos serían regulares. También, por la impresión de los pentagramas de manera

⁷⁷⁰Cabano Vázquez, X. I., Díaz Fernández, X. M. (1994) *Missale Auriense 1494...* *Op. cit.* 20; Odriozola Pietas, A., Barreiro, X. R (1992) *Historia de la imprenta en Galicia...**Op. cit.*35.

xilográfica, varía la distancia entre pentagrama y pentagrama, con predominancia de 11 milímetros aproximadamente entre los seis tetragramas que conforman una columna completa. Por otra parte, cada pentagrama ha sido impreso en su totalidad mediante nueve tacos xilográficos individuales, según las indicaciones textuales litúrgicas necesarias para la celebración del rito, con unas medidas entre 5 y 8 milímetros, dando una anchura total de pentagrama de 70 milímetros de ancho y 30 milímetros de alto. Por lo tanto, debido a la identificación de nueve tacos xilográficos por línea con diferentes medidas e irregularidades, la teoría de un taco xilográfico entero para la impresión de los seis pentagramas la vez queda descartada. Un ejemplo de ello se puede observar en el tercer pentagrama de la columna de la izquierda de la hoja número sesenta, en el que se puede observar, si nos fijamos detenidamente tanto en los cinco tacos xilográficos que inician el pentagrama, como en los finales, al igual que en *Missale Auriense*, no coinciden y empiezan, notablemente el primero, de manera irregular.



Fig. 161. Detalle del tercer pentagrama de la columna de la izquierda de la hoja número 60 del *Missale Compostellanum*, impreso supuestamente por Gonzalo Rodríguez de la Passera y Juan de Porras c. 1495, donde se puede observar la impresión de los sistemas mediante nueve tacos xilográficos irregulares por línea. También se puede observar las irregularidades de las líneas y los finales desajustados. Digitalización facilitada por el Archivo Histórico Provincial de Pontevedra.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cinco líneas. Al igual que sucede en los casos xilográficos de los sistemas, y en el *Missale Auriensis*, las grafías de la notación musical cuadrada romana son más irregulares que este último e infrecuentes de la impresión tipográfica. Estas irregularidades, al igual que en otros impresores expuestos anteriormente, se pueden ver en los siguientes tres puntos:

1. Irregularidades de la posición de la misma nota, en casos consecutivos.
2. Irregularidades en la grafía de las claves.
3. Superposición entre notas, entrando en “campos tipográfico obligatorio”.

En primer lugar, aparecen ligeras irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos. En el caso de que fuera impresión tipográfica, al encontrarse los tipos posicionados en la forma a la misma altura y formar parte del mismo juego, las grafías musicales comparten las mismas distancias y medidas. Uno de los casos se puede observar en la figura 162, fotografía detalle del último pentagrama de la columna de la derecha de la hoja número catorce del *Missale Compostellanum* conservado en el Archivo Histórico Provincial de Pontevedra, donde se pueden observar dos *punctums* consecutivos con valor de MI con grafías irregulares entre ellas.

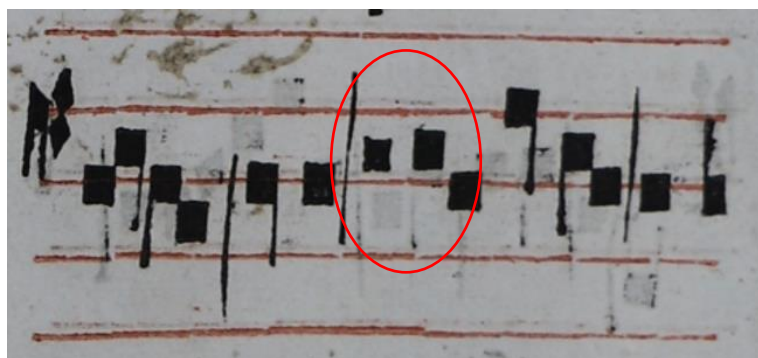


Fig. 162. Detalle del último pentagrama de la columna de la derecha de la hoja catalogada con el número 14 del Missale Compostellanum, impreso supuestamente por Gonzalo Rodríguez de la Passera y Juan de Porras c. 1495, donde se señala la irregularidad de la grafía de los neumas. Digitalización facilitada por el Archivo Histórico Provincial de Pontevedra.

En cuanto al segundo punto, se puede ver la irregularidad entre claves de FA si comparamos los *ductus*. En el caso de que los pasajes musicales hubieran sido impresos mediante impresión tipográfica, no habría posibilidad de modificación de grafía musical de las claves, salvo por levantamiento de tintas. En cambio, como podemos ver en la figura 163, las dos claves de FA en tercera posición tienen diferentes *ductus* entre sí. Si hacemos un análisis detallado del *ductus*, llegamos a la conclusión que la cabeza de la clave del pentagrama de la izquierda tiene una grafía más inclinada de la cabeza de la clave que la de la derecha. Por otra parte, también es un rasgo significativo la medida de las caudas, puesto que la clave de FA de la izquierda es más corta que la cauda de la clave de la derecha.



Fig. 163. Detalle del quinto pentagrama de la columna de la derecha y de la izquierda de la hoja catalogada con el número 13 del *Missale Compostellanum*, impreso supuestamente por Gonzalo Rodríguez de la Passera y Juan de Porras c. 1495, donde se señalan las claves de FA irregulares.
Digitalización facilitada por el Archivo Histórico Provincial de Pontevedra.

Entrando en “campos tipográfico obligatorio”, se pueden ver numerosos casos de superposición entre notas a lo largo del misal compostelano, casi de manera consecutiva. Como se ha comentado en otros impresores, esta casuística se podría dar si el impresor hubiera utilizado la técnica de impresión “kerning”, pero, en este caso, y ante la técnica de impresión observada en las hojas conservadas del misal, esta teoría también queda descartada. Un ejemplo de ello lo podemos ver en la figura 164, donde podemos identificar en el óvalo rojo de la izquierda como un *punctums* con valor de RE aparece en la parte inferior “tipográfica” de una *virga* con valor de LA. También, un ejemplo de superposición de campo tipográfico aparece en el óvalo rojo de la derecha, donde, además de ver la irregularidad entre sí del mismo grupo del *climacus* descendente compuesto por

dos *semibrevis* separadas, se puede observar cómo la primera se superpone en campo tipográfico de las *virga* doble que la antecede con valor de RE.

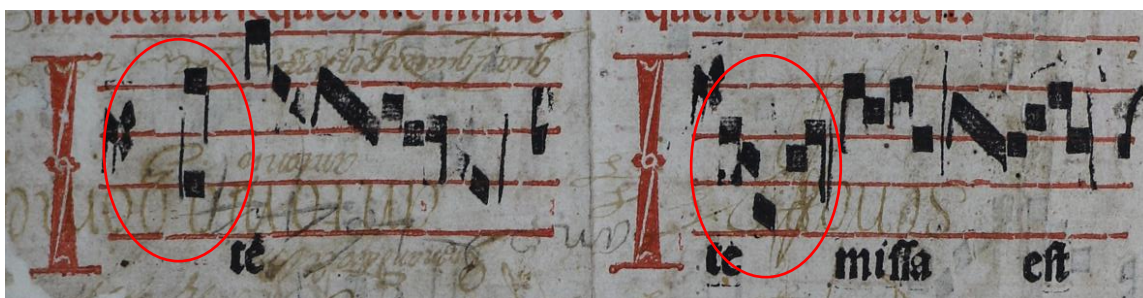

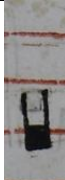



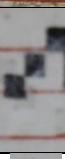



Fig. 164. Detalle del tercer pentagrama de la columna de la izquierda y de la derecha de la hoja número 60 del *Missale Compostellanum*, impreso supuestamente por Gonzalo Rodríguez de la Passera y Juan de Porras c. 1495, donde se señalan casos de solapamiento de grafías musicales en “campo tipográfico obligatorio”. Digitalización facilitada por el Archivo Histórico Provincial de Pontevedra.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas, ya que, aun así, se puede observar una medida estándar y aproximada. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		11 mm de alto y 7-8 mm de ancho.
Clave de DO		9 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		4 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Virga</i> con cauda corta		6-7 mm de alto y 4 mm de ancho.

<i>Virga con cauda larga</i>		10 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Virga doble con cauda corta descendente</i>		9 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Clivis ascendente</i>		10 mm de alto y 8 mm de ancho
<i>Clivis descendente</i>		10 mm de alto y 8 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		8 mm de alto y 12 mm de ancho.
<i>Scandicus</i>		11-12 mm de alto y 12 mm de ancho.
<i>Custos únicos (usado independiente para notas agudas y graves)</i>		9-10 mm de alto y 3-4 mm de ancho.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Missale Compostellanum*, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical. Desde el punto de vista de la impresión xilográfica de la notación musical, todo parece indicar que fue mediante un taco xilográfico a folio completo, pues algunos pasajes se presentan con un movimiento descendente que se comparte por el resto de los pasajes en el mismo folio. Tras el análisis del misal de la diócesis de Ourense y de Santiago de Compostela, han sido varios expertos los que han establecido una estrecha relación estructural entre el *Missale*

Auriense y el *Missale Compostellanum*, que han determinado la ejecución del complejo *Missale Compostellanum* al taller de Gonzalo Rodríguez de la Pasera y Juan de Porras en Monterrey, al ser tipográficamente casi idénticos. En este último, se utilizan dos tipos góticos 122G y 153 G, midiendo en vitela 150 G por el encogimiento del pergamino, en formato folio con las mismas medidas de caja de impresión que el Misal de Ourense y a dos columnas de treinta y dos líneas. El contenido del Misal parece que es el común, según las apariciones de las hojas, pues se han localizado sesenta y seis hojas de la parte del Dominical, cuatro hojas del Ordinario de la Misa, diez hojas del Santoral, una hoja del Común de los Santos, una hoja de las Misas votivas, y el resto aún no se ha podido identificar estructuralmente a qué parte corresponden⁷⁷¹. El *Missale Compostellanum* es el único misal en el que se ha empleado, solamente en el canon de la misa, el tipo c. 274 G, entre todos los misales hispanos⁷⁷², característica muy interesante a la hora de identificar fragmentos del misal. Otro detalle importante es que en el *Missale Compostellanum* no se empleó foliación.

Desde el punto de vista de la técnica de impresión de la notación musical de los dos misales, en ambos se han utilizado la técnica xilográfica en tacos pequeños para la impresión de los sistemas y, con casi toda seguridad, un taco xilográfico a folio completo para la impresión de la notación musical. Sin embargo, los materiales utilizados xilográficos son completamente diferentes, como se ha podido demostrar en el análisis individual de cada uno de ellos. Benito Rial Costas, desarrollando las conclusiones sacadas por Antonio Odriozola⁷⁷³, considera que, perteneciendo el material tipográfico del *Missale Auriense* a Juan de Porras como financiador de la impresión, también cabe la posibilidad de que éste lo haya entregado para la realización del *Missale Compostellanum* a un taller en Salamanca o incluso a otro en el mismo Monterrey, donde parece trabajar durante esos mismos años el impresor alemán Juan Gherlinc⁷⁷⁴. Este llega a Barcelona en 1486, colaborando con el mercader de libros genovés Bartolomé de Nigro, para el que realiza diversas obras de las que hoy sólo se tiene constancia documental. En 1488,

⁷⁷¹ Odriozola Pietas, A., Barreiro, X. R (1992) *Historia de la imprenta en Galicia...* *Op. cit.* 106-107.

⁷⁷² Cabano Vázquez, X. I. (2003) Noticia del hallazgo de nuevas hojas de un importante incunable gallego. El Misal Compostelano de 1495... *Op. cit.* 6-14; Odriozola Pietas, A. (1988) El misal compostelano impreso en 1495. La singular historia de un incunable del que solo quedan hojas sueltas... *Op. cit.* 505-507.

⁷⁷³ Odriozola Pietas, A. (1972) La iniciación de la imprenta en Europa y en España y principalmente en Galicia. *Boletín Avriense*, 2, 126-127.

⁷⁷⁴ Rial Costas, B. (2007) *Producción y comercio del libro en Santiago (1501-1533)*. Madrid: Calambur Editorial, Biblioteca Litterae, 39.

imprime en esa misma ciudad la *Gramática Latina* de Bartolomé Mates y un año después el *Diurnale vicense*, edición que a día de hoy no se conserva. En 1494 se traslada a Braga, quizás pasando antes por Ourense. En torno a 1495, se instala en Monterrey donde el 10 de junio de 1496 acaba de imprimir el *Manuale bracaraense*, y quizás el *Breviario Auriense* del que se conservan sólo dos hojas en pergamino en el Archivo Histórico Provincial de Pontevedra⁷⁷⁵.

Siguiendo la línea de la teoría formulada por Rial Costas para la impresión musical, podemos replantearnos la siguiente hipótesis. Si Rodríguez de la Pasera acaba de imprimir el *Missale Auriense* el 3 de febrero de 1494 en Monterrey con el material y el dinero de Juan de Porras, parece lógico suponer que en condiciones similares el *Misal compostelano* de 1495 procede del mismo lugar e imprenta, pero en cuanto a la impresión musical existen indicios que nos hacen pensar que la impresión no fue realizada propiamente por Rodríguez de la Pasera sino por otro impresor en el mismo Monterrey, como Juan Gherlinc, ya que la técnica utilizada en ambos misales es ligeramente distinta y la notación musical tiene un *ductus* y estilo completamente diferente. Lamentablemente, no podemos confirmar esta teoría con ejemplos de impresión musical del propio impresor, dado que las ediciones impresas por él que pudieron contener música impresa no se conservan a día de hoy⁷⁷⁶.

A pesar de que la diócesis de Segovia encargó la impresión de su misal a Johannes Emericus de Spira, uno de los impresores pioneros en la imprenta musical en Italia, la parte musical del *Manuale Segobianum* fue impresa, supuestamente, por Juan de Porras el 4 de febrero de 1499 en Salamanca, siendo este el primer libro impreso musical en esta ciudad⁷⁷⁷. La impresión de los sistemas se ha realizado de color rojo y en pentagramas

⁷⁷⁵ Rial Costas, B. (2007) *Producción y comercio del libro en Santiago (1501-1533)*...*Op. cit.* 39.

⁷⁷⁶ López Carral, A. (2021) Estudio de la impresión de los fragmentos musicales supervivientes del *Missale Compostellanum* de 1495... *Op. cit.* 47- 60. En este artículo se identificó la notación musical del *Missale Auriense* como impresión tipográfica, pero, gracias al desarrollo y empleo de herramientas digitales anteriormente mencionadas en la metodología, se ha concluido de que se trata de impresión xilográfica.

⁷⁷⁷ Reyes Gómez, F. de los, Gonzalo Sánchez-Molero, J. L., Sánchez Prieto, A. B. (2017) Una bula incunable desconocida en el Instituto Valencia de Don Juan. Nuevos datos de la imprenta salmantina. *Anales de Documentación*, vol.20, n.2. La mayor parte de los incunables impresos en Salamanca carece de datos concretos, pero la investigación archivística por parte de Fermín de los Reyes José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, y Ana Belén Sánchez Prieto ha aportado información sobre dos talleres: el de Juan de Porras y Juan de Montejo. Sin embargo, los cambios de tipografía dificultan su adscripción y exige una minuciosa revisión de cada una de las ediciones. La imprenta salmantina incunable ha sido investigada por María Eugenia López Varea en su tesis doctoral, inscrita en la Facultad de Documentación de la Universidad Complutense de Madrid, y defendida en el año 2021. En esta tesis doctoral señala a Juan de

xilográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Estos se encuentran centrados en el cuadernillo de ocho con letra “k”, concretamente desde los folios k1 vuelto al k3 recto, correspondientes a la parte litúrgica del *Incipit officium repelendum defunctum. Primo vadat prebyter cum ministris et cruce precedente et omnes ordinate dispositi. Presbyter vero cum superpellicia et estola et cappa... (antífona).*

Los pentagramas xilográficos se incorporan en estos folios en una columna, conformando la columna seis pentagramas con una línea de texto debajo de cada uno de ellos en negro. El impresor contaba con dos tipos de tacos xilográficos de diferentes medidas de pentagramas individuales, que fue utilizando según la disposición del texto litúrgico, empleándose nueve tacos xilográficos de 10 milímetros de ancho, incorporando un taco xilográfico de 5 milímetros de ancho al final del pentagrama, ambos con una altura de 16-17 milímetros y dando una anchura de columna completa entre 97 y 100 milímetros. Esto permite al impresor, según las indicaciones textuales litúrgicas necesarias para la celebración del rito, adaptarse de una manera cómoda a cualquier tipo de texto litúrgico.



Fig. 165. Detalle del pentagrama del folio k3^r del *Manuale Segobianum*, impreso supuestamente por Juan de Porras en Salamanca el 4 de febrero de 1499, donde se señalan los nueve tacos xilográficos de 10 milímetros de ancho y la incorporación de un taco xilográfico de 5 milímetros de ancho al final del pentagrama. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitulare de la Catedral de Segovia.

Porras como posible impresor del *Manuale Segobianum*, cuya autoría siempre había estado relacionada a una anónima autoría. José Luis Gonzalo Sánchez-Molero presentó una ponencia sobre la errónea identificación de Leonor de Zúñiga como condesa de Oropesa como tomadora de muchas bulas incunables, en las XVII Jornadas de la Asociación Española de Bibliografía.

La utilización de la técnica de impresión de los sistemas por pequeños tacos, ya sean tanto xilográficos como tipográficos, permite al impresor poder incorporar los pasajes musicales impresos de una forma cómoda y estándar a todo tipo de espacios, e incluso formatos, además de permitir una precisión, a la hora de ajustarse al texto litúrgico impreso intercalado entre los mismos. La utilización de la técnica xilográfica en la impresión de los sistemas no queda reflejada en su final desajustado, a pesar de que la variación de altura entre líneas del mismo tetragrama varíe entre 4 y 5 milímetros y entre tetragrama y tetragrama 8 milímetros entre uno y otro aproximadamente. Sin embargo, si realizamos un análisis detallado de los mismos, podemos observar pequeñas irregularidades que no son propias de la impresión tipográfica metálica, como, por ejemplo, las líneas serpenteantes que nos encontramos en los dos últimos pentagramas de k1^v, como se muestra en la figura 166, además de la aparición de un fragmento descendente situado en el quinto taco del último tetragrama. En el caso de que los sistemas hubieran sido impresos mediante técnica tipográfica, las medidas entre líneas y la altura de los mismos hubieran sido regulares y no ondulantes, como el caso de los pentagramas mostrados. Esta última imperfección no vuelve a aparecer a lo largo de los pasajes musicales, pero, aun así, queda descartado que la impresión de los sistemas se realizase mediante un taco único xilográfico por folio, sino que el impresor tenía los materiales suficientes como para no repetir el taco defectuoso en diferentes posiciones de la pequeña música impresa del *Manuale Segobianum*.



Fig. 166. Detalle de la impresión de los sistemas musicales impresos en el folio k1^v del *Manuale Segobianum*, impreso supuestamente por Juan de Porras en Salamanca el 4 de febrero de 1499, en la que se pueden ver líneas serpenteantes e imperfecciones de los tacos, impropias de la técnica tipográfica.

Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitulada de la Catedral de Segovia.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cinco líneas. Al igual que sucede con el caso xilográfico de los sistemas, las grafías de la notación musical cuadrada romana utilizada en los pasajes musicales del *Manuale Segobianum* no son regulares y son fácilmente reconocibles como técnica xilográfica, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso. En primer lugar, se han encontrado en los pasajes musicales ligeras irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos, que, en caso de ser tipográfico, los tipos posicionados estarían en la forma a la misma altura y mismas distancias. Un ejemplo de ello es la aparición de dos grupos de *punctums* consecutivos con valor de DO, notablemente irregulares entre sí y a diferentes alturas.



Fig. 167. Detalle de la impresión de la notación musical en el primer pentagrama del folio k1^v del *Manuale Segobianum*, impreso supuestamente por Juan de Porras en Salamanca el 4 de febrero de 1499, en la que se pueden ver dos *punctums* consecutivos con valor de DO desiguales. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capítular de la Catedral de Segovia.

Otro ejemplo de irregularidad de posición de la misma nota se puede ver en la desigualdad de las claves musicales, símbolos que, como se ha comentado anteriormente en otros impresores, indican la altura específica de las notas musicales y que aparecen siempre en el inicio del sistema. En la figura 168 se puede ver como Juan de Porras utilizó para la impresión de las claves del *Manuale Segobianum* unas claves de DO en segunda posición, que, a pesar de que sea difícil determinar con claridad a simple vista si se han realizado mediante técnica tipográfica o xilográfica, son ligeramente irregulares sus *ductus* unas de otras, independientemente de la posible expansión de la tinta a la hora de su impresión. En cuanto al diseño de las grafías musicales, cabe resaltar que las notas impresas tienen un diseño de notación musical cuadrada romana clásica y sin adorno.

Otro detalle significativo resultado de impresión xilográfica musical, es la aparición de superposición entre notas, entrando en “campos tipográfico obligatorio”. Como se ha comentado anteriormente en otros casos xilográficos, si se hubiera impreso mediante técnica tipográfica, entre la impresión de una nota y otra, se forma un espacio en blanco por la propia dimensión del tipo metálico. Estos espacios únicamente se pueden alterar si se utiliza la técnica de “kerning”, proceso de ajustar ese espacio para evitar huecos entre las letras que resulten visualmente incómodos o que dificulten la legibilidad. En el caso musical, si se hubiera utilizado esta técnica cada nota seguiría encerrada dentro del espacio del tipo metálico, pero se superpondrían para crear la ilusión de notas equidistantes. En los tipos musicales podrían haberles sido cortados los volados para reducir el espacio entre las notas particulares y posicionarlas de forma más estética, pero no hay indicios de su utilización, pues se trata de un tipo de impresión demasiado complejo para la destreza demostrada por el impresor en la impresión musical de este manual. En la figura 168, se pueden ver cuatro casos de superposición xilográfica. El primero de todos, situado en el primer pentagrama en el que la nota SI entra dentro de la cauda de la *clivis* con altura de DO. El segundo pentagrama contiene dos casos de superposición, el primero, y señalado por el óvalo de la izquierda aparece un *punctums* con valor de FA que entra en el campo tipográfico de las caudas de dos *clivis* situadas a la derecha y a la izquierda del *punctums*. El segundo caso de superposición en este segundo pentagrama, y parecido al del primer pentagrama está enmarcado en el óvalo de la derecha, pero con un *punctums* con valor de SOL superponiéndose a una cauda de una *clivis* con valor de DO. Por último, en el caso del tercer pentagrama se puede observar un *punctums* con valor de DO superponiéndose a la cabeza de una *clivis* consecutiva también con valor de DO.








Fig. 168. Detalle de la impresión de la notación musical en el folio k2^r del *Manuale Segobianum*, impreso supuestamente por Juan de Porras en Salamanca el 4 de febrero de 1499, en el que se pueden contemplar varios casos de superposición entre notas entrando en “campo tipográfico obligatorio”. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capítular de la Catedral de Segovia.






Por último, de una manera más visual, se puede ver cómo, en algunas ocasiones, la impresión de la notación musical aparece impresa sin correlación con el texto impreso. Un ejemplo de ello se puede encontrar en el folio k2 recto, donde aparece impreso un silencio en vocales del texto litúrgico debajo de silencios (o líneas verticales), como sucede en la figura 169 con la sílaba “ME”, lo que nos hace deducir que la notación musical está ligeramente desplazada a la izquierda con respecto a la impresión del texto litúrgico.



Fig. 169. Detalle de la impresión de la notación musical en el quinto pentagrama del folio k2^r del *Manuale Segobianum*, impreso supuestamente por Juan de Porras en Salamanca el 4 de febrero de 1499, en el que se pueden contemplar la impresión de silencios en vocales. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de la Catedral de Segovia.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas, ya que, a pesar de la utilización de esta técnica, se puede observar una medida estándar y aproximada:

Clave de FA		9 mm de alto y 4 mm de ancho.
Clave de DO		8 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		3 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Virga</i>		10 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Clivis ascendente</i>		10 mm de alto y 5 mm de ancho.

<i>Clivis descendente</i>		10 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		6 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Clivis ligada</i>		7 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Custos para notas graves</i>		10 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Custos para notas agudas</i>		4-5 mm de alto y 2 mm de ancho.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los fragmentos musicales del manual para la diócesis de Segovia, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical xilográfica, tal y como se puede observar en la figura 170, donde la notación musical se superpone con la impresión del texto rojo, más allá del movimiento del papel a la hora del proceso de impresión. Desde el punto de vista de la impresión xilográfica de la notación musical, la aparición de rastro de los tipos xilográficos que han quedado impresos en forma de manchas, no ayuda a determinar y justificar si la notación musical xilográfica se ha impreso mediante un taco xilográfico único o individual correspondiente a cada pentagrama. Para la impresión del *Manuale Segobianum* Juan de Porras utiliza unos materiales xilográficos diferentes a los empleados en el *Missale Auriense*, impreso en 1494, y en el *Missale Compostellanum*, impreso supuestamente en fechas cercanas a 1495.



Fig. 170. Detalle del folio k2^r del *Manuale Segobianum*, impreso supuestamente por Juan de Porras en Salamanca el 4 de febrero de 1499, donde se puede ver que la nota RE se superpone a la letra A de la sílaba AD. Fotografía realizada de manera particular con permiso del archivero de la Biblioteca Capitular de la Catedral de Segovia.

El 19 de noviembre de 1506, Juan de Porras imprime en Salamanca para la Orden Franciscana, el segundo libro litúrgico musical impreso en su etapa en solitario, concretamente un *Manuale Chori*. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo y en pentagramas xilográficos a una columna de cuatro pentagramas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro. Debido a la profesionalidad del impresor, no se ha podido concluir, de nuevo, de manera definitiva si los sistemas se han realizado mediante impresión tipográfica o xilográfica, pero existen indicios de que estos han sido impresos mediante xilografía, ante la aparición, en algunos casos, de líneas irregulares, ligeras líneas curvas a lo largo del recorrido de las líneas y finales ligeramente descendentes o ascendentes, variando la altura entre líneas del mismo tetragrama unos 5 milímetros. En el caso de que hubieran sido impresos de manera tipográfica, las medidas entre líneas y entre fragmentos serían regulares.



Fig. 171. Detalle del segundo pentagrama del folio 3 recto del Manuale Chori, impreso en Salamanca por Juan de Porras el 19 de noviembre de 1506, donde se puede el final con movimiento ligeramente ascendente. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

También, por la impresión de los pentagramas de manera xilográfica, varía la distancia entre pentagrama y pentagrama, con predominancia de 11 milímetros entre los nueve pentagramas que conforman una columna completa. Por otra parte, cada pentagrama ha sido impreso en su totalidad mediante tacos xilográficos por fragmentos, y no mediante un taco xilográfico entero por pentagrama completo. El impresor contaba con varios tacos xilográficos de tetragramas individuales de diferentes medidas, que fue utilizando según la disposición del texto litúrgico. Para poder adaptarse de una manera cómoda a cualquier tipo de texto litúrgico, Juan de Porras contaba con tacos xilográficos de pentagramas de diferentes anchuras, aunque con una medida constante de 20 milímetros de altura. Concretamente, el impresor contaba con tacos xilográficos enteros de 21 milímetros y de 10 milímetros, siendo utilizados tres de 21 milímetros y uno de 10 milímetros y dando lugar a un pentagrama de 73 milímetros de ancho y 20 milímetros de alto.

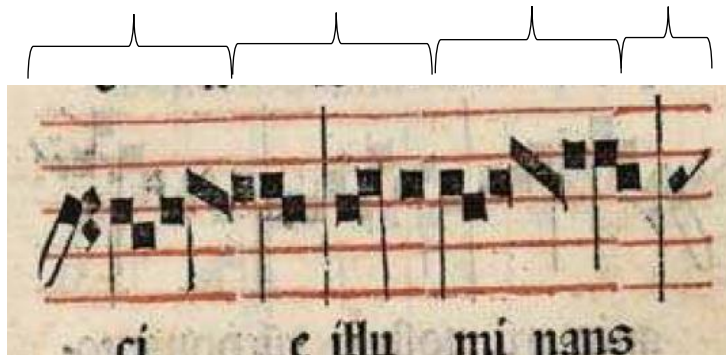


Fig. 172. Detalle del segundo pentagrama del folio 5 recto del *Manuale Chori*, impreso en Salamanca por Juan de Porras el 19 de noviembre de 1506, donde se puede ver la impresión del pentagrama por fragmentos, concretamente utilizando tres tacos xilográficos de 21 milímetros y uno de 10 milímetros. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cinco líneas. Al igual que sucede en los casos xilográficos de los sistemas, las grafías de la notación musical cuadrada romana no son regulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso. También, debido a la profesionalidad del impresor, la impresión de la notación musical realizada es un tanto compleja a la hora del análisis, pues, a simple vista, puede interpretarse como impresión tipográfica, ante las grafías regulares de algunas notas. Sin embargo, si realizamos un análisis preciso de las medidas entre grafías y grafías y analizamos el *ductus* preciso del diseño, se pueden ver algunas irregularidades que no son propias, sino infrecuentes, en una impresión tipográfica, como las que se van a exponer a continuación en los siguientes puntos:

1. Irregularidades de la posición de la misma nota, en casos consecutivos.
2. Irregularidades en la grafía de las claves.
3. Superposición entre notas, entrando en “campos tipográfico obligatorio”.

A lo largo del *Manuale Chori* se pueden encontrar numerosos casos de irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos. Uno de los casos se puede observar en la figura 173, localizado en el folio 41 recto. En este folio aparecen únicamente dos pentagramas, donde aparecen dos grupos de *punctums* con valor de LA, uno conformado por ocho *punctums* en el primer pentagrama y otro conformado por nueve *punctums* en el segundo pentagrama, donde se puede observar como todos los *punctums* son irregulares entre sí y en diferentes alturas. Si la notación musical hubiera

sido impresa mediante la técnica tipográfica, al ser las mismas, hubieran sido impresas por el mismo tipo, y no hubiera podido haber existido la posibilidad de movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las grafías.



Fig. 173. Detalle del segundo pentagrama del folio 41 recto del *Manuale Chori*, impreso en Salamanca por Juan de Porras el 19 de noviembre de 1506, donde se puede ver la impresión irregular de dos grupos de punctums con valor de LA, uno conformado por ocho punctums en el primer pentagrama y otro conformado por nueve punctums en el segundo pentagrama. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

La irregularidad en las claves las podemos ver en las claves enmarcadas en los tres óvalos en posición vertical del margen izquierdo de la figura 174. En el caso de que los pasajes musicales hubieran sido impresos mediante impresión tipográfica, no habría posibilidad de modificación de grafía musical de las claves, salvo por levantamiento de tintas. En el caso señalado del folio 28 recto del *Manuale Chori* de 1506, se puede ver como la grafía de la clave de FA en tercera posición cambia ligeramente desde el punto de vista de la grafía o *ductus*, puesto que la parte de la cabeza de las claves están a una distancia diferente, no solo entre sí, sino con respecto al cuerpo de la clave. En caso de impresión tipográfica, ambas grafías estarían en un mismo tipo, y, por tanto, siempre a la misma altura y en la misma posición.







Fig. 174. Detalle del segundo pentagrama del folio 28 recto del *Manuale Chori*, impreso en Salamanca por Juan de Porras el 19 de noviembre de 1506, donde se puede ver la impresión irregular de las claves de FA en tercera posición, todas ellas irregulares entre sí. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.












Entrando en “campos tipográfico obligatorio”, se pueden ver dos casos de superposición entre notas, casi de manera consecutiva, en el folio 12 recto, concretamente en el segundo y tercer pentagrama. En el primer caso, localizado en el tercer pentagrama, el correspondiente al segundo pentagrama de la figura 175, se puede observar como una *clivis* con valor de RE entra completamente en el espacio del tipo de la nota final de una *clivis* ascendente con valor de DO. Esta casuística se podría dar si el impresor hubiera utilizado la técnica de impresión “kerning”, pero, en este caso, no hay indicios de su utilización. Otro ejemplo de “campos tipográficos” está localizado en el segundo pentagrama, el correspondiente al primer pentagrama de la figura anteriormente mencionada, donde aparecen ondulaciones en las caudas de las *clivis* ascendentes y el silencio, para no internarse en campo tipográfico. Estas “variaciones” puntuales y estilísticas no se podrían dar en impresión tipográfica.










Fig. 175. Detalle del segundo y tercer pentagrama del folio 12 recto del *Manuale Chori*, impreso en Salamanca por Juan de Porras el 19 de noviembre de 1506, donde se puede ver la superposición de notas y grafías curvas en las caudas. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas, ya que, a pesar de usar esta técnica, se puede observar una medida estándar y aproximada. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		12 mm de alto y 7 mm de ancho.
Clave de DO recta		9 mm de alto y 3 mm de ancho.
Clave de DO inclinada		10 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		3 mm de alto y 3 mm de ancho.

<i>Virga con cauda corta</i>		7 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Virga con cauda mediana</i>		9 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Virga con cauda larga</i>		15 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Virga doble</i>		12-13 mm de alto y 2-3 mm de ancho.
<i>Clivis ascendente</i>		8 mm de alto y 5 mm de ancho
<i>Clivis larga ascendente</i>		11 mm de alto y 5-6 mm de ancho
<i>Clivis con cauda corta descendente</i>		6-7 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis con cauda mediana descendente</i>		10 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis con cauda larga descendente</i>		15 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis ligada</i>		14 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis con salto de tres distancias</i>		12 mm de alto y 4 mm de ancho.

<i>Torculus</i>		7 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i>		7 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i> separados		7 mm de alto y 7-8 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		10 mm de alto y 9 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de cuatro <i>semibrevis</i>		14 mm de alto y 12 mm de ancho.
<i>Scandicus</i>		10 mm de alto y 8 mm de ancho.
<i>Custos</i> únicos (usado independiente para notas agudas y graves)		5 mm de alto y 5 mm de ancho.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Manuale Chori*, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical. No existen indicios que nos aclaren si la impresión de la notación musical se realizó mediante un taco xilográfico entero o por pentagramas individuales. Sin embargo, ante la magnitud musical del encargo, Juan de Porras adquiere unos nuevos materiales xilográficos para la impresión del *Manuale Chori*, dado que, al estar impreso xilográficamente a lo largo de todo el libro, todo parece indicar que se ha realizado mediante tacos xilográficos enteros.

Entre 1509 y 1510, Juan de Porras imprime en Salamanca un misal para la diócesis de Palencia. La impresión de los sistemas del *Missale Placentinum* se ha realizado de color rojo y con los mismos tacos xilográficos utilizados para la impresión de los sistemas del *Manuale Chori*, a dos columnas de nueve pentagramas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Es decir, Juan de Porras vuelve a utilizar los tacos xilográficos enteros de 21 milímetros y de 10 milímetros, siendo normalmente utilizados cuatro de 21 milímetros, dando lugar a un pentagrama de 80 milímetros de ancho y 20 milímetros de alto, y variando la altura entre líneas del mismo pentagrama unos 5 milímetros y 11 milímetros entre pentagrama y pentagrama.

Desde el punto de vista de la impresión de la notación musical, Porras utiliza la misma técnica xilográfica y con el mismo diseño de *ductus* que el utilizado en la impresión del *Manuale Chori*, en las siguientes partes litúrgicas: *Benedictio pani diebus dominicis*, en los folios $\pm 9^v$ (sin foliar), *In nocte natiuitatis domini*, *in aurora natiuitatis domini*, en los folios IX vuelto a X recto, *Dominica infra octauas epipha*, en los folios XV recto, *Dominica in ramis palmarum*, en los folios LVII vuelto a LXI recto, *Feria V. in cena domini*, *Feria VI in paresceue*, en el folio LXXIII recto y vuelto, *Feria VI in paresceue*, en los folios LXXVII vuelto a LXXII vuelto, *Sabbato sancto*, en los folios LXXXV vuelto a XC vuelto, *Feria II post pascha*, en el folio XCII recto, *In die penthecostes*, en el folio CVIII recto, *Intonationes canticorum*, *prefatio dominicis diebus*, *prefatio diebus ferialibus*, *in natiuitate domini prefatio*, *In epiphania domini prefatio*, *in quadragesima prefatio*, *prefatio de cruce*, *prefatio resurrectionis*, *prefatio in die resurrectionis*, *prefatio in die ascensionis*, *in die penthecostes prefatio*, *in die trinitatis prefatio*, *in die trinitatis et p octa prefatio*, *prefatio de trinitate*, *prefatio solemnis de aplis*, *prefatio de beata virgine*, *prefatio dominicis diebus*, en los folios B1^r – C1^r (sin foliar), *Oratio dominicalis*, *canon misse*, en los folios C5^r – C6^r, *Intonationes*, en los folios D1 – D2^v (sin foliar), y en *In sexto purificationis Marie*, en los folios B6^r – B7^v (sin foliar).



Fig. 176. Detalle de un fragmento musical, localizado en el primer, segundo y tercer pentagrama del folio B7 recto del *Missale Placentinum*, impreso por Juan de Porras entre 1509 y 1510. Digitalización facilitada por la Biblioteca de Castilla-La Mancha.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Missale Placentinum*, estos se han impreso de la misma manera que los pasajes musicales del *Manuale Chori*. Todo parece indicar que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical, sin existir indicios de si la impresión de la notación musical se realizó mediante un taco xilográfico entero o por pentagramas individuales. Sin embargo, en esta ocasión, al estar impreso xilográficamente en fragmentos pequeños y muy localizados, todo parece indicar que se realizó mediante tacos xilográficos individuales.

El 1 de febrero de 1510, el impresor imprime el tercer libro litúrgico musical en solitario: el *Missale Abulense*. Desde el punto de vista de la técnica musical, el misal se divide en tres partes bien diferenciadas: en el *Dominica in ramis palmarum* (g7^r – g7^v), en *Feria VI. In paresceue* (i6^r – i8^r), y en el resto del libro, concretamente en las siguientes partes litúrgicas: *Feria VI. In paresceue*, en el folio h1^r, *In Sabbato Sancto*, en los folios h2^r – h7^r, *In Sabbato Sancto*, en los folios l2^v – l3^r, *Quom cantatum gloria in excelsis*, en el folio r8^r, *Quomodo cantatur credo*, en el folio s1^r, *Prefatio solemnitis et de sestis duplicibus, prefationes, prefationibus, prefatio, prefationes, prefatio apostolorum, prefatio de natiui, prefatio paschalis*, en los folios s3^r – t1^r, *Canon misse*, en los folios t5^r – t6^r, *Finis misse*, en los folios t7^r – t8^v, y *Desesto*, en el folio F5^v.

La impresión de los sistemas de la primera parte se ha realizado de color rojo y en pentagramas xilográficos a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Para la impresión de los sistemas, Juan de Porras utiliza una técnica de impresión muy parecida a la utilizada en el *Missale Auriensis*, donde utiliza nueve tacos xilográficos enteros de 8, 9 y 10 milímetros y conformando un pentagrama de 62 milímetros de ancho y 17 milímetros de alto. La impresión de los sistemas mediante técnica xilográfica quedaría justificada ante las líneas irregulares y las distintas alturas en las que están las posiciones de los tacos. Si hubiera sido impresión tipográfica todas las líneas hubieran estado a la misma altura y con una continuidad más uniforme. Desde el punto de vista de la impresión de la notación musical, se observa que también se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cinco líneas. Al igual que sucede en los casos xilográficos de los sistemas, las grafías de la notación musical cuadrada romana no son regulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso. En comparación con otros impresores, a simple vista se puede observar que las grafías de las notas musicales son xilográficas, ya que, si comparamos el *ductus* de las grafías de la notación musical, se pueden ver irregularidades que no son propias, sino infrecuentes, en una impresión tipográfica. También, se observa que, en varias ocasiones, algunas notas o símbolos musicales se solapan en campo tipográfico, como sucede en la figura 177.



Fig. 177. Detalle de un fragmento musical impreso del único pentagrama aparecido en el folio g7 vuelto impreso del *Missale Placentinum*, impreso por Juan de Porras entre 1509 y 1510, donde se puede ver el solapamiento de las grafías musicales. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

La técnica de impresión utilizada en la segunda parte, centrada en un mismo cuadernillo, es completamente diferente a la anterior. La impresión de los sistemas de esta parte se ha realizado de color rojo y en pentagramas xilográficos a dos columnas, con los mismos cuatro tacos xilográficos de 21 milímetros a columna completa que utilizó el impresor para la impresión de los sistemas en el *Missale Placentinum*, dando un pentagrama de 82 milímetros de ancho y 20 milímetros de alto. En cambio, desde el punto de vista de la impresión de la notación musical, es completamente diferente, pues la notación musical se ha impreso mediante xilografía, pero con otro diseño nunca antes utilizado por parte del impresor. Al igual que sucede en los casos xilográficos en el *Manuale Chori* y en el *Missale Placentinum*, las grafías de la notación musical cuadrada romana no son regulares y, a simple vista, se puede confundir con impresión tipográfica. Sin embargo, si comparamos los *ductus* de las grafías de la notación musical, se pueden ver ligeras irregularidades en mismas notas consecutivas, la altura donde aparecen y los *ductus* de las claves de FA, que no son propias, sino infrecuentes, en una impresión tipográfica. Un ejemplo de ello, se puede observar en la figura 178, donde las grafías de la clave de FA en tercera posición son irregulares, tal y como se muestra en los óvalos rojos, y agrupaciones de notas musicales como los *tórculos* con valor de FA-SOL-FA, son gráficamente irregulares y distintos.

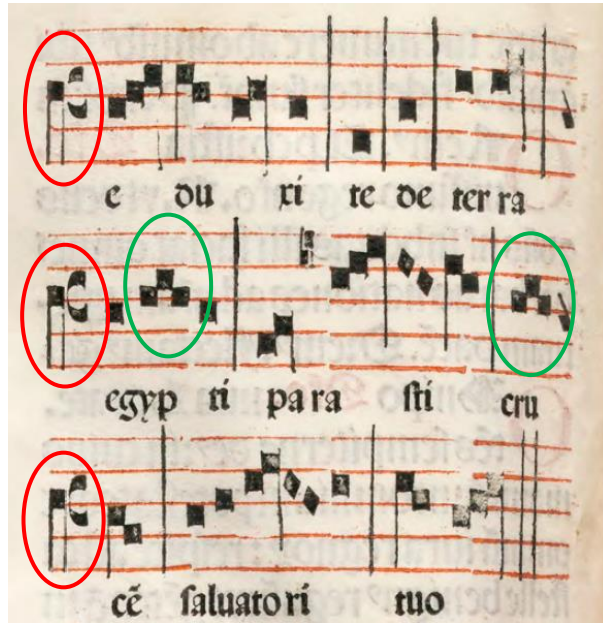







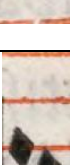





Fig. 178. Detalle de los tres primeros pentagramas de la columna de la derecha del folio i7 vuelto del *Missale Abulensis*, impreso por Juan de Porras en Salamanca el 1 de febrero de 1510, donde se puede observar, remarcado en rojo, las grafías de las claves de FA en tercera posición irregulares y dos grupos de tórculos con el mismo valor musical, pero a distinta altura y posición remarcados en color verde. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas, ya que, aun así, se puede observar una medida estándar y aproximada. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		15 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		3 mm de alto y 3 mm de ancho.

<i>Virga corta</i>		10 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Virga larga</i>		12-13 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Clivis ascendente</i>		12 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis descendente</i>		14 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		8 mm de alto y 7 mm de ancho.
<i>Climacus de dos semibrevis</i>		7 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Climacus de tres semibrevis</i>		10 mm de alto y 10 mm de ancho.
<i>Scandicus</i>		14 mm de alto y 8 mm de ancho.
<i>Custos únicos (usado independiente para notas agudas y graves)</i>		6 mm de alto y 4 mm de ancho.

La técnica de impresión musical correspondiente a la tercera parte musical del *Missale Abulensis*, la parte musical más extensa del misal, es también ligeramente diferente a las anteriores, pero parecida a la utilizada en el *Manuale Chori*. La impresión de los sistemas de esta parte se ha realizado de color rojo y en pentagramas xilográficos a dos columnas de nueve pentagramas. Juan de Porras, para la impresión de estos utiliza unos tacos xilográficos nuevos a los anteriormente utilizados, concretamente tres tacos de 20 milímetros y uno de 18 milímetros, dando una anchura total de pentagrama de 70 milímetros y una altura de 20 milímetros. Sin embargo, a pesar de la utilización de nuevos materiales en estos pasajes musicales, desde el punto de vista de la impresión de la notación musical, esta se ha impreso mediante xilografía con un diseño muy parecido al utilizado en el *Manuale Chori* y en el *Missale Placentinum*. Las grafías de la notación musical cuadrada romana son regulares y, a simple vista, se puede confundir con impresión tipográfica. Sin embargo, si comparamos los *ductus* de las grafías de la notación musical, se pueden ver ligeras irregularidades en mismas notas consecutivas, la altura donde aparecen y los *ductus* de las claves de FA, que no son propias, sino infrecuentes, en una impresión tipográfica. Un ejemplo de ello, se puede observar en la figura 179, donde las grafías de la clave de FA en segunda posición son irregulares, tal y como se muestra en las claves rodeadas en color rojo, pues no solo las cabezas de la cabeza no comparten medidas, sino que están separadas irregularmente del cuerpo de la clave. También, si comparamos las “caudas” de las claves del cuerpo de la clave, se puede observar que, el correspondiente al segundo pentagrama de la figura, tiene una terminación más cerrada respecto a las demás.







Fig. 179. Detalle del tercer, cuarto, quinto y sexto pentagrama de la columna de la izquierda del folio k2 vuelto del *Missale Abulensis*, impreso por Juan de Porras en Salamanca el 1 de febrero de 1510, donde se puede observar las irregularidades de las claves en segunda posición. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

Por otra parte, también aparecen ligeras irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos y numerosos casos de superposición entre notas a lo largo del *Missale Abulensis*, como se puede observar en la figura 180, donde se pueden observar seis *punctums* consecutivos con valor de FA con grafías irregulares entre ellas y con un ligero movimiento de altura entre los cuatro primeros. Respecto a la superposición entre notas a lo largo del misal abulense, en la figura 179 y en un óvalo de color verde, se puede observar cómo el *semibrevis* inicial del *climacus* con valor de DO interfiere en “campos tipográficos” de la *virga* con valor de SI.



Fig. 180. Detalle del segundo pentagrama de la columna de la derecha del folio 55 recto del *Missale Abulensis*, impreso por Juan de Porras en Salamanca el 1 de febrero de 1510, donde se pueden observar las irregularidades en los seis primeros punctums que inician el pentagrama. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas, ya que, aun así, se puede observar una medida estándar y aproximada. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		9 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		3 mm de alto y 3-4 mm de ancho.
<i>Virga media</i>		8 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Clivis ascendente corta</i>		7-8 mm de alto y 5 mm de ancho.

<i>Clivis</i> ascendente larga		12-13 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis</i> descendente corta		7-8 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis</i> descendente larga		15 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		7 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i>		7 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		9-10 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Scandicus</i>		17 mm de alto y 8 mm de ancho.
<i>Custos</i> únicos (usado independiente para notas agudas y graves)		6 mm de alto y 4 mm de ancho.

Desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Missale Abulensis*, al igual que los libros litúrgicos musicales anteriores impresos por Juan de Porras, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical. Tampoco existen indicios que nos aclaren si la impresión de la notación musical se realizó mediante un taco xilográfico entero o por

pentagramas individuales. Sin embargo, ante el uso de diferentes técnicas y materiales a lo largo del misal, todo parece indicar que los pasajes musicales que aparecen de manera aislada se han impreso mediante tacos xilográficos individuales por pentagrama y los pasajes musicales más largos mediante tacos xilográficos grandes.

Por último, no existen pruebas tipográficas relevantes que ayuden a dar una explicación de por qué que se utilizaron diferentes técnicas de impresión musical a lo largo del misal, pues la segunda parte del *Missale Abulensis*, la más diferenciada, está impresa con la misma tipografía alfabética que el resto del misal. Por ello, se puede descartar que el cuadernillo “i” se haya impreso en un taller externo al de Juan de Porras. Sin embargo, al ser un proyecto editorial ambicioso en general, no quedaría descartado que la impresión musical de ese cuadernillo la realizara otro operario o impresor anónimo, para ayudar a las labores de impresión a Porras.

Tras la aparición de tres hojas de impresión gótica desprendidas de encuadernación en la Biblioteca Capitular de León, se ha constatado la existencia de un *Missale Legionense*, impreso en Salamanca, supuestamente por el impresor, alrededor de 1520, tal y como señalan Martín Abad en su entrada 1057⁷⁷⁸, Norton en su entrada 520⁷⁷⁹, Odriozola en su entrada 39⁷⁸⁰, y Ruiz Fidalgo en su entrada 140⁷⁸¹. Las dos primeras hojas contienen diversas misas votivas (*pro rege, pro stabilitate loci, pro reliquiis, pro ipso sacerdote, pro petitiones lacrimarum, ad postulanda sapientia, ad postupregationes, pro navegantibus, in tempore belli, pro cotempto sub borum, ad tempestate repellendas, pro vivis et viventis, pro vivis et defunctis* en el 151), conteniendo la tercera el *dicendi missam* en la parte de canto de los varios Gloria. La Biblioteca Capitular de la Catedral de León no encuentra entre sus fondos dichas hojas en vitela, por lo que no se ha podido realizar un análisis exhaustivo musical de las mismas y comprobar que el impresor seguía utilizando los mismos tacos xilográficos para la impresión de los sistemas y mantenía la continuidad de los materiales utilizados.

⁷⁷⁸ Martín Abad, J. (2001) *Post-incunables Ibéricos ... Op. cit.* n. 1057.

⁷⁷⁹ Norton, F. J. (1978) *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520... Op. cit.* n. 520.

⁷⁸⁰ Odriozola Pietas, A. (1996) *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI... Op. cit.* n. 39.

⁷⁸¹ Ruiz Fidalgo, L. (1994) *La imprenta en Salamanca (1501-1600)... Op. cit.* n. 140.

Es una realidad que la historia de la imprenta en Salamanca en el siglo XV, no está del todo clarificada, debido tanto a una carencia casi absoluta de datos documentales como a la continuada anonimidad de los impresores⁷⁸². Sin embargo, en lo relativo a la imprenta musical de Salamanca, Juan de Porras no fue el precursor de la impresión musical en la ciudad, pues fue Antonio de Nebrija, pero contribuyó al desarrollo de esta técnica en la ciudad salmantina, al ser el único impresor de la ciudad en ejecutarla.

4.17. JUAN VARELA DE SALAMANCA (¿Salamanca?, ca.1476- Sevilla, c. 1555).

Juan Varela de Salamanca pasó toda su infancia y su etapa de formación como impresor y librero en Sevilla⁷⁸³, a pesar de haber nacido casi con seguridad en Salamanca. Los estudios exhaustivos de Joaquín Hazañas y Rúa sobre la imprenta en Sevilla, exponen que el impresor debió de residir desde muy joven en esta ciudad, puesto que se conoce una dedicatoria del impresor en las *Ordenanças de Sevilla* del 14 de febrero de 1527, donde él mismo se denomina “*servidor y vecino de esta ciudad*”. Hazañas recalca que, en el caso de que hubiera sido sevillano, este no hubiera dudado en incluir en la dedicatoria su denominación de “*hijo*” o “*natural*” de la ciudad⁷⁸⁴.

Tras numerosas búsquedas en los archivos salmantinos y sevillanos por parte de los bibliógrafos, el nombre de Juan Varela de Salamanca no figura antes del 16 de abril de 1501, donde, en el registro del escribano público Juan Ruiz de Porras, se declara hijo de un entallador llamado Pedro⁷⁸⁵.

⁷⁸² Norton, F. J. (1997) *Printing in Spain: 1501-1520...* Op. cit. 55.

⁷⁸³ Para más información sobre la vida de Juan Varela de Salamanca, véase Hazañas y la Rúa, J. (1945) *La imprenta en Sevilla...* Op. cit. ; Gestoso y Pérez, J. (1924) *Noticias inéditas de impresores sevillanos...* Op. cit.; Escudero y Perosso, F. (1894) *Tipografía hispalense: Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*. Madrid: Sucesores de Rivandeneira; Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)...* Op. cit. ; Griffin, C. (1990) El impresor Juan Varela de Salamanca y dos libros de caballerías. *El Museo de Pontevedra*, n 44, 217-233.

⁷⁸⁴ Transcripción sacada de la tesis de Inmaculada García- Cervigón del Rey, que su vez transcribe a la cita de Hazañas, I, 186.

⁷⁸⁵ García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550)...* Op. cit., 179.

“Deudo, ihoan de salamanca, ynpresor de libros de molde, fijo de pedro, entallador, que dios aya, vecino de Seuilla, en la collación de santa maría, a Beatriz de mesa, vecina de dicha cibdad, en la collación de santa catalina, por una esclava de color negra, que ha nombre catalina, de edad de treinta y dos años, poco más o menos, natural de guinea, por precio de honse mil mrs”⁷⁸⁶.

Este documento no solamente le sitúa en la ciudad sevillana en una corta edad, sino que indica su familiarización con oficios del mundo del libro. De este registro, Hazañas y Rúa se aventura a proponer la fecha de 1476 como fecha de nacimiento del impresor, y que la compra de la esclava “*natural de Guinea*” está relacionada con su casamiento en 1504 con la hijastra del librero Niculoso Monardis, Isabel de Alfaro⁷⁸⁷.

Tras su casamiento se traslada a Granada. Para entender el impacto y la trayectoria impresora de Juan Varela de Salamanca hay que remontarse a las políticas ejecutadas por los Reyes Católicos en la ciudad de Granada tras su conquista.

Años antes de la conquista del último reino Nazarí en la Península Ibérica, los Reyes Católicos, conscientes de la utilidad propagandística del libro impreso, favorecieron el nuevo arte, impulsando el establecimiento de impresores en Castilla y eximiendo a los libros del pago de impuestos a partir de 1482. Sin embargo, esta medida no evitó que España ocupara una posición periférica en la industria tipográfica europea y que dependiera en los primeros años, de imprentas extranjeras. La Corona, sobre todo por parte de la Reina Isabel I, suele considerarse mecenas y promotora de la cultura literaria. Por ello, es fácil de entender que se planteara de inmediato la necesidad de disponer en la ciudad recién conquistada, de un taller de imprenta que ayudara, no solo a la imposición de las nuevas políticas administrativas, sino que la nueva tecnología se convirtiera en la principal herramienta de evangelización mediante convicción, y no por fuerza, convirtiéndose la música en un vehículo de formación, expresión y comunicación del mensaje cristiano. En lo que atañe al mecenazgo literario, es sabido que su actividad beneficia tanto al patrocinador como al escritor.⁷⁸⁸ Desde luego, el mecenazgo literario

⁷⁸⁶ Hazañas y la Rúa, J. (1945) *La imprenta en Sevilla... Op. cit.* 186. En esta referencia bibliográfica Joaquín Hazañas hace una puntualización al contenido del documento albergado en el Archivo Provincial de Sevilla, donde se expone esta información (A.P.S. Oficio 3. L de 1508).

⁷⁸⁷ Hazañas y la Rúa, J. (1945) *La imprenta en Sevilla... Op. cit.* 186

⁷⁸⁸ Vilchez Díaz, A. (1997) Primeros pasos. EL siglo XVI. En: *La imprenta en Granada*. Ed. por Córdón García, J.A., Delgado López Cózar, E., Izquierdo, F., López Huertas Pérez, M.J., Manjón-Cabeza Sánchez, A., Martín Abad, J., Moreno Garrido, A., Moreno Trujillo, M.A., de la Obra Sierra, J.M., Osorio Pérez,

de Isabel solo se explica como parte de su atracción por todos los aspectos de índole cultural: de la arquitectura a las artes plásticas, de la música a la celebración de acontecimientos religiosos y profanos, de su empeño por el aprendizaje tardío del latín a su favor para la difusión del castellano, el cual se esforzó en hablar y escribir con pulcritud. Los intereses musicales de Isabel I se deben a su aprendizaje en la corte de Enrique IV, pues, independientemente de ser una de las aficiones preferidas del Monarca, sobre todo desde el concilio de Constanza (1414-1418), Reyes y altos señores habían comenzado a usarla como «símbolo de autoridad» gracia a su papel propagandístico⁷⁸⁹. Por ello, conquistada Granada en 1492, la aportación económica de Isabel para el desarrollo de una imprenta en Granada para la consolidación de sus políticas en territorio recién conquistado, se convierte en punto de partida determinante para la evolución de la imprenta musical en España en el siglo XVI.

Por lo tanto, los proyectos fueron encargados para que fueran guiados y supervisados por personas ilustradas allegadas a Isabel de primera referencia, como Fray Francisco Jiménez de Cisneros, arzobispo de Toledo y cardenal, el cardenal Pedro González de Mendoza, Fray Diego de Deza, inquisidor, maestro de los infantes y arzobispo de Sevilla (1443-1523), y Fray Hernando de Talavera, arzobispo de Granada (1430-1507), quien, motivado principalmente por las razones pastorales, se encargó de dirigir el proyecto editorial de Granada⁷⁹⁰.

Gracias a él, la presencia de la imprenta en Granada es relativamente temprana, si partimos de la base de que sólo a partir de 1492 la ciudad forma parte de lo que podemos denominar la Cristiandad, aunque no se puede hablar de una verdadera implicación hasta 1534, fecha en que se sitúan las primeras impresiones realizadas por los hijos de Antonio de Nebrija, Sebastián y Sancho, en la imprenta de su propiedad. A finales de 1495, fray Hernando de Talavera busca impresores en Sevilla, donde hubo una deliberada voluntad por parte de los monarcas de establecer en esta ciudad la imprenta más próspera del reino con talleres de imprenta que sacaran a esta actividad de la languidez en la que había permanecido desde 1477 hasta 1490. Por ello, contactó con dos talleres que se abrieron

M.J., Vílchez Díaz, A., Viñes Millet, C. Granada: Universidad de Granada: Junta de Andalucía Consejería de Cultura, 22.

⁷⁸⁹ Salvador Miguel, N. (2004) *Isabel la Católica y el patrocinio de la actividad literaria* [en línea] disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/isabel-la-catlica-y-el-patrocinio-de-la-actividad-literaria-0/html/008fca94-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html> [consulta: 4 de febrero del 2022].

⁷⁹⁰ García Oro, J. (1995) *Los Reyes y los libros: La política libraria de la Corona en el Siglo de Oro (1475-1598)*.... *Op. cit.* 11-12.

en la ciudad de Sevilla: el de Meinardo Ungut y Estanislao Polono, y la compañía de impresores Cuatro Compañeros Alemanes. Gracias a una cédula real, fechada en Sevilla el 14 de marzo de 1491, tenemos constancia de la intervención de los Reyes Católicos de manera personal en la llegada a Sevilla de esta compañía de impresores. Además, gracias a los trabajos de investigación de Augusto Jurado Muñoz de la Cuerva, sabemos que se conservan narraciones sobre el contacto de la Corona con los dos talleres sevillanos, como la de Meinardo Ungut, en la que dice textualmente: «sus altezas el Rey y Reina nuestros señores enviaron por mi a Nápoles para que yo viniese luego a esta ciudad para imprimir los dichos libros de molde», y en una exposición de los Cuatro Compañeros Alemanes, éstos declaran: «Fuimos llamados por mandado de la reina nuestra señora a esta ciudad para imprimir ciertas obras» y por ello vinieron con los «aparejos del dicho oficio a lo usar en esta dicha ciudad»⁷⁹¹.

Ante la eficacia con la que había desempeñado Meinardo Ungut el gran proyecto editorial del *Processionarium secundum ordinem Fratrum Praedicatorum*, obra que se acaba de imprimir el 3 de abril de 1494 bajo la financiación de la Corona, llega a Granada en febrero de 1496 con todos sus oficiales. Presentados al arzobispo, este les encarga algunos trabajos encaminados a la docencia religiosa de los nuevos catecúmenos, siendo terminados el 30 de abril los trabajos de Johannes Pegnitzer (de Compañeros Alemanes) y a finales de mayo los de Ungut, volviéndose ambos después a Sevilla⁷⁹².

Debido al cierre de las dos imprentas que habían funcionado al amparo de los Reyes Católicos, y ante la falta de más proyectos editoriales para la nueva diócesis granadina, fueron llamados los dos impresores que se habían puesto de acuerdo para comprar los tipos y prensas de los talleres desaparecidos: Jacobo Cromberger y Juan Varela de Salamanca. Con esta petición, este último ve su oportunidad de establecerse de forma independiente y acepta el llamamiento de Talavera, trasladándose a Granada con su equipo, con los materiales de impresión de los Compañeros Alemanes⁷⁹³ y con el papel

⁷⁹¹ Jurado Muñoz de Cuerva, A. (2004) Influencia, mecenazgo y protección de Isabel la Católica a la imprenta en España. En: *Isabel y la imprenta. Consecuencias materiales, en el mundo cultural, de esta revolución tecnológica*. Madrid: Ministerio de cultura, 50.

⁷⁹² Martín Abad, J. (1997) Apunte brevísimo sobre la imprenta incunable granadina. *La imprenta en Granada*. Ed. por Cordón García, J.A., Delgado López Cózar, E., Izquierdo, F., López Huertas Pérez, M.J., Manjón-Cabeza Sánchez, A., Martín Abad, J., Moreno Garrido, A., Moreno Trujillo, M.A., de la Obra Sierra, J.M., Osorio Pérez, M.J., Vílchez Díaz, A., Viñes Millet, C. Granada: Universidad de Granada: Junta de Andalucía Consejería de Cultura, 14-15.

⁷⁹³ En palabras de Norton, F. J. (1966) *Printing in Spain: 1501-1520... Op. cit.* 347: “Varela came into possession of the bulk of the types and ornaments of the press of the Cuatro Compañeros, the last of whom,

necesario, ya que la actividad bélica había dejado el comercio granadino reducido, sin establecer canales de suministro permanentes.

Tras el fallecimiento de Isabel I en 1504, es cuando realmente empiezan a ver la luz los proyectos apalabrados entre fray Hernando de Talavera y Juan Varela de Salamanca, bajo la financiación de la Corona, y cuando comienza a realizarse la técnica de impresión musical en Granada para la diócesis de Granada. Varela de Salamanca se trasladó a Granada, donde trabajará durante cuatro años imprimiendo, fundamentalmente, obras de carácter religioso⁷⁹⁴.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música</u>
1 III 1506	<i>Breviarium de Camera con proprium Granatense</i>	2°	Granada	No
ca. 1507 (entre 1506 Y 1508)	<i>Graduale u Officiarium Sanctorale, para a Diocesis de Granada</i>	Gran folio	Granada	Sí
24 I 1508	<i>Antifonarium u Officiarium Dominicale para la Diócesis de Granada (for ABP TALAVERA)</i>	Gran folio	Granada	Sí
Antes de 1508	<i>Salterio</i>	4°	¿?	No
1509-1539	<i>Manuale fr[atru]m p[re]dicato[rum].</i>	8°	¿?	No

Tabla 36. Producción de libros incunables y post-incunables impresos por Juan Varela de Salamanca en España para diócesis españolas. Tabla de elaboración propia.

Juan Pagnitcer, disappears after 1503. Varela appears to have shared certain of the founts with Cromberger, and it is not unlikely that the two combined to acquire the property of the extinct press; there are certainly two other instances, of 1506 and 1508, of financial collaboration between them. There are various indications during the earlier years of Varela's activity that Cromberger lent types from his stock to Varela or passed them on to him".

⁷⁹⁴ Vilchez Díaz, A. (1997) Primeros pasos. El siglo XVI... *Op. cit.* 26.

La primera edición firmada por Juan Varela de Salamanca como tipógrafo independiente, es el tratado litúrgico *Rationale divinatorum officiorum* de Guillaume Durand, editada por Hernando de Talavera, el cual incorpora un majestuoso blasón de los Reyes Católicos⁷⁹⁵.

Entre 1506 y 1508, el impresor imprime en Granada tres libros litúrgicos: el *Breviarium de Camera con proprium Granatense*, impreso el 1 de marzo de 1506, el *Graduale u Officiarium Sanctorale*, impreso entre 1506 y 1508, y el *Antifonarium u Officiarium Dominicale*, impreso el 24 de enero de 1508. A pesar de que el *Graduale* y *Antifonarium* son los únicos en los que el impresor ejecutó la técnica de impresión musical, los tres libros litúrgicos mencionados fueron encargados para la diócesis granadina.

El primer libro litúrgico que imprime con música impresa, y con el que inicia el periodo de impresión musical en la ciudad de Granada, es el *Graduale u Officiarium Sanctorale*, impreso entre 1506 y 1508. Está impreso en letra gótica, en formato gran folio, en papel, con 234 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de treinta y seis líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora siete tetragramas impresos xilográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Las hojas sin foliar en la parte trasera del ejemplar contienen pentagramas impresos en xilografía, a siete pentagramas por plana con música manuscrita. Se conserva un ejemplar único de esta edición. Se localiza en la Biblioteca Nacional de París, con la signatura Vellins 806 y está incompleto.

No se sabe si consecutivamente, o al mismo tiempo que el *Graduale*, el impresor imprime con música impresa el *Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi*, impreso en 1508. Está impreso en letra gótica, en formato gran folio, en papel, con 228 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de veintiocho líneas. Pellechet atribuye el *Antiphonarium* a Compañeros Alemanes porque las mayúsculas son como las del *Tostado Floretum* (H15581) de estos impresores, pero esta teoría queda descartada. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación

⁷⁹⁵ García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550)... Op. cit.* 179.

musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora siete tetragramas impresos xilográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro en todo el libro. En el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España se insertan unos folios, concretamente del CXXV al CXXXV, con pentagramas impresos en xilografía, a siete pentagramas por plana con música manuscrita. Se conservan tres ejemplares de esta edición, uno en la Colegiata del Sacromonte en Granada, en la Biblioteca Nacional de España, con la signatura R-39121, y en la Biblioteca Nacional de París, con signatura Vellins 807. Todos los ejemplares se encuentran incompletos. Según los apuntes de Antonio Odriozola, entre los fondos de la Abadía del Sacromonte en Granada se conserva otro ejemplar más, el cual en ninguna de sus visitas realizadas en 1958 y 1961 fue capaz de localizar. Aunque algunos bibliógrafos dan este libro como incunable impreso en Sevilla por los Cuatro Compañeros Alemanes c. 1491, Odriozola demostró en su artículo “Un incunable más y un incunable menos”⁷⁹⁶, publicado en 1960, que está impreso en Granada por Juan Varela de Salamanca en 1508.

<u>Fecha</u>	<u>Título, formato</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Tipo de impresión musical</u>
c. 1507 [entre 1506 y 1508].	<i>Graduale u Officiarium Sanctorale</i>	Gran folio	Granada	Xilografía, tanto sistemas como notación musical
24 I 1508	<i>Antifonarium u Officiarium Dominicale</i>	Gran folio	Granada	Xilografía, tanto sistemas como notación musical

Tabla 37. Producción de libros incunables y post-incunables musicales de Juan Varela de Salamanca impresos en España para diócesis españolas desde el inicio de la imprenta hasta 1520. Tabla de elaboración propia.

⁷⁹⁶ Odriozola Pietas, A. (1960) Un incunable más y un incunable menos.... *Op. cit.*156-164.

Tanto el *Graduale* como el *Antifonarium* serán los únicos libros litúrgicos impresos en formato gran folio impresos por el impresor.

A pesar de su gran contribución a la imprenta de Granada, gracias a escrituras y documentos, se tiene constancia de que Juan Varela de Salamanca no residió de forma permanente en Granada, sino que realizó viajes esporádicos a Sevilla⁷⁹⁷ hasta que se asentó en la ciudad sevillana a principios de 1509⁷⁹⁸. Por ello, la impresión del *Salterio*, impreso antes de 1508, no se puede situar en la ciudad granadina. Es probable que tanto este libro litúrgico como el *Manuale fratrum praedicatorum*, impreso entre 1509 y 1539, salieran de los tórculos de Varela de Salamanca en Sevilla, además de no contener ninguno de las dos notaciones musicales.

Juan Varela de Salamanca no solo imprimirá libros litúrgicos, sino que también imprimió obras de Pedro de Alcalá, como *Vocabulista aravigo en letra castellana* (1505) y *Arte para ligeramente saber la lengua araviga* (1505), obras de Juan de Mena o Hernando de Talavera, como *Cartilla y doctrina en romance para enseñar niños a leer* (1508) y las *CCC* (1505).

Después de estos cuatro años trabajando en los tórculos de Granada, Juan Varela de Salamanca se desplaza de nuevo a la ciudad que le vio crecer: Sevilla. Se pueden identificar varias causas que motivaron este hecho. En primer lugar, su marcha pudo estar incentivada por la muerte de Hernando de Talavera, la cual tuvo lugar el 14 de mayo de 1507⁷⁹⁹. En segundo lugar, pudo estar promovida por la red de contactos que tenía en el ámbito editorial su yerno, el librero Niculoso Monardis, y las posibles perspectivas de negocios que estas conexiones sociales ofrecían; y, por último, el floreciente panorama económico y comercial que brindaba la ciudad de Sevilla, gracias a las conexiones con Ultramar y por su río navegable.

⁷⁹⁷ Se conservan dos escrituras en las que Varela de Salamanca, una firmada junto a Jacobo Cromberger, en las que compran unas casas situadas en Jerez, que luego venderán en 1511, como dice Hazañas, I, 197-201 y García Cervigón- del Rey en su tesis doctoral, 184.

⁷⁹⁸ En Gómez Moreno, M. (1900) *El arte de grabar en Granada*. Madrid: Establecimiento tipográfico en la Viuda è Hijos de M. Tello, se aportan estos documentos de interés relacionados con el impresor, al igual que la obra de Hazañas.

⁷⁹⁹ De hecho, el *Antiphonarium*, su última impresión granadina, fue ordenada y patrocinada por Hernando de Talavera, pero vio la luz el 24 de enero de 1508, meses después de la muerte del que fuera confesor de la reina Isabel.

Después de afincarse de nuevo en Sevilla, se puede identificar un periodo en el que el impresor deja de imprimir en la imprenta sevillana. Esta etapa se puede relacionar, sin lugar a dudas, con su etapa como impresor de bulas de indulgencia en Toledo, donde se hizo cargo de la impresión de buletas en el convento dominico de San Pedro Mártir, a principios de 1509 y durante poco más de un lustro⁸⁰⁰. Mientras que mantiene activas la prensa toledana, Juan Varela de Salamanca sigue imprimiendo colofones en los que indica su condición de residente en Sevilla, donde seguía teniendo negocios.⁸⁰¹

Toledo no termina de convencer a Juan Varela de Salamanca como ciudad definitiva para afincar sus negocios exclusivamente en esa ciudad. Mientras la sucursal toledana se dedica a la impresión de las gracias, reabre el taller de Sevilla, imprimiendo *Libellus de beneficiis in curia vacantibus...* en 1514⁸⁰² y enfoca su negocio en el intercambio comercial con las colonias americanas. Según la información ofrecida por Eugenio Serrano Rodríguez y Miguel Fernando Gómez Vozmediano en *Imprenta, dinero y fe*, la última noticia documental que tenemos de la actividad del impresor en Toledo es la entrega en 1515 de 1.137.976 maravedís de los frailes dominicos a Juan Varela de Salamanca y a Juan de Villaquirán⁸⁰³.

Establecido definitivamente en Sevilla en 1515, el impresor, acompañado de su esposa, arriendan unas casas al Cabildo y se alojan en una casa donde también vivían varios libreros. Esta nueva etapa tiene una duración de veinticinco años, en los que tuvo un exitoso negocio relacionado con el mundo del libro, gracias a la ganadería que inauguró con su propio hierro, cuero que utilizó para forrar los libros. También participó en negocios en tierras de Ultramar, siendo propietario de varios navíos, cuyas mercancías no solo estaban relacionadas con el transporte de libros⁸⁰⁴.

⁸⁰⁰ García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550)...* Op. cit. 181.

⁸⁰¹ Pérez Pastor, C. (1887) *La Imprenta en Toledo: descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días...* Op. cit.

⁸⁰² Norton, F. J. (1978) *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520...* Op. cit., n. 960.

⁸⁰³ Serrano Rodríguez, E., Gómez Vozmediano, M. (2013) *Imprenta, dinero y fe: la impresión de bulas en el convento dominico de San Pedro Mártir de Toledo (1483-1600)*. *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, vol.7, n. 27, 46.

⁸⁰⁴ Álvarez Márquez, M. C. (2007) *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del quinientos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 51-54.

Se estima que Juan Varela de Salamanca falleció a finales de 1555, no figurando en ninguna escritura suya el taller, por lo que lo debió de vender o ceder la propiedad del mismo⁸⁰⁵. El impresor firma su último documento en la Catedral de Sevilla el 30 de septiembre de ese año. Días después, el 14 de noviembre, aparece el nombre del impresor y de su esposa como “difuntos” en otro documento, nombrando a su hija Isabel como heredera⁸⁰⁶.

La técnica de impresión musical de Juan Varela de Salamanca

Fray Hernando de Talavera, arzobispo de Granada (1430-1507), motivado principalmente por razones pastorales, se encargó de dirigir el proyecto editorial de Granada, tras la conquista de dicha ciudad por los Reyes Católicos, confiando esta labor al impresor Juan Varela de Salamanca. Este último fue una figura importante en la historia musical de la ciudad de Granada, pues se encargó de la impresión de los primeros libros litúrgicos musicales, antes de trasladarse a la ciudad hispalense en 1515, donde no imprimió ningún libro litúrgico musical en el periodo estudiado.

Frederick John Norton, en *Printing in Spain: 1501-1520*, remarca que Varela de Salamanca tomó posesión del grueso de los tipos y ornamentos utilizados por la compañía de impresores Cuatro Compañeros Alemanes, cuando estos se disolvieron de manera definitiva en 1503⁸⁰⁷. Por este motivo, algunos autores, como Pellechet, atribuyen el *Antiphonarium*, impreso por Juan Varela de Salamanca en Granada en 1508, a Compañeros Alemanes por la aparición de las mayúsculas en la obra *Tostado Floretum* (H15581) de estos impresores⁸⁰⁸. Sin embargo, desde el punto de vista de los materiales de impresión musical utilizados en la impresión de los libros encomendados al impresor por fray Hernando de Talavera, este utiliza unos materiales completamente diferentes a los utilizados por esta Compañía, como se verá a continuación. También, el autor británico relaciona los materiales de impresión utilizados por el impresor alemán,

⁸⁰⁵ García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550)*... *Op. cit.* p.187, quien remite a Hazañas, II, 133-134.

⁸⁰⁶ Inmaculada García- Cervigón del Rey indica en su tesis doctoral que se conserva dicho documento en el A.P.S., Oficio 5, L 4 de 1555, Registro 16, fol, 1170, tal y como indica Hazañas, II, 133- 134.

⁸⁰⁷ En palabras de Norton, F. (1966) *Printing in Spain: 1501-1520*... *Op. cit.* 347.

⁸⁰⁸ Odriozola Pietas, A. (1960) Un incunable más y un incunable menos... *Op. cit.* 156-164.

afincado en la ciudad de Sevilla, Jacobo Cromberger, pues existe una notable colaboración financiera entre ellos y existen varios indicios en los primeros años de la actividad de Juan Varela de Salamanca de que Cromberger le prestó tipos de sus materiales o se los cedió. Al igual que con el caso de los materiales de impresión de Compañeros Alemanes, desde el punto de vista musical, los tipos xilográficos y tipográficos por Cromberger son diferentes a los que se van a describir a continuación.

Juan Varela de Salamanca imprime el primer libro litúrgico musical para la diócesis de Granada en el periodo post-incunable: el *Graduale u Officiarium Sanctorale*, impreso concretamente entre 1506 y 1508, aunque se estima que se realizara la impresión en 1507. La impresión de los sistemas en este gradual se ha realizado de color rojo y en tetragramas xilográficos por trozos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro y en todo el libro litúrgico. La impresión de los tetragramas con técnica xilográfica queda justificada ante las líneas irregulares, finales desajustados y excesivas curvas a lo largo del recorrido de las líneas, variando la altura entre líneas del mismo tetragrama, pues estas varían unos 5-6 milímetros. En el caso de que hubieran sido impresos de manera tipográfica, las medidas entre líneas y entre fragmentos serían regulares. También, por la impresión de los tetragramas de manera xilográfica, varía la distancia entre tetragrama y tetragrama, con predominancia de 23 milímetros entre los siete tetragramas que conforman una columna completa. Por otra parte, como se ha comentado brevemente, cada tetragrama ha sido impreso en su totalidad mediante tacos individuales xilográficos, es decir por fragmentos de diferentes anchuras para poderse ajustar de una manera cómoda a cualquier tipo de texto litúrgico y en cualquier formato.

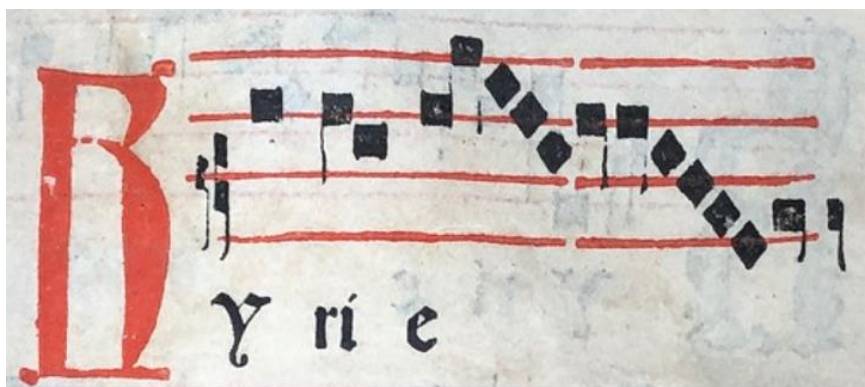


Fig. 181. Detalle del tercer tetragrama correspondientes al folio CLXXVII recto del *Graduale u Officarium Sanctorale*, para la Diócesis de Granada, impreso en Granada por Juan Varela de Salamanca, c. 1507, donde se pueden ver un ejemplo de impresión de tetragrama por tacos xilográficos individuales. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de París.

Sin embargo, a lo largo de las partes musicales del gradual podemos encontrar tacos xilográficos de diferentes medidas y en diferentes disposiciones, que hacen concluir que Juan Varela de Salamanca utilizó, para la impresión de los sistemas, nueve tacos xilográficos individuales, todos ellos con una altura de 20 milímetros. El impresor volverá a utilizar estos materiales de nuevo en la impresión del *Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi*, impreso un año después del *Graduale*. Al contar con una digitalización de mayor calidad del *Antiphonarium*, se expondrán los materiales xilográficos utilizados en el *Graduale* para la impresión de los sistemas en detenimiento cuando se describa el *Antiphonarium* más adelante. Por lo tanto, debido a la identificación de nueve tipos de tetragramas con diferentes medidas e irregularidades, la teoría de un taco xilográfico entero a columna completa para la impresión de los siete tetragramas queda descartada.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cuatro líneas. Al igual que sucede en los casos xilográficos de los sistemas, las grafías de la notación musical cuadrada romana son muy irregulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso. En comparación con otros impresores, a simple vista se puede caer en la teoría errónea de que las grafías de las notas musicales se han realizado mediante impresión tipográfica. Pero, si comparamos el *ductus* de algunas grafías musicales de la notación, se pueden ver irregularidades que no son

propias, sino infrecuentes, en una impresión tipográfica, como se puede observar en los casos que se van a exponer a continuación.

En primer lugar, en el *Graduale u Officarium Sanctorale* se pueden encontrar numerosos casos de irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos. Un ejemplo se puede observar en la figura 182 y localizado en el folio X recto, concretamente en el quinto tetragrama, donde podemos ver un grupo de siete *punctums* con valor de RE consecutivos y desiguales, en su grafía y a distintas alturas entre la línea del DO y del MI. Si la notación musical hubiera sido impresa mediante la técnica tipográfica, al ser las mismas, hubieran sido impresas por el mismo tipo, y no hubiera podido haber existido la posibilidad de movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las grafías.



Fig. 182. Detalle del quinto tetragrama correspondientes al folio X recto del *Graduale u Officarium Sanctorale*, para la Diócesis de Grandaa, impreso en Granada por Juan Varela de Salamanca, c. 1507, donde se pueden ver irregularidades en la posición de la nota RE en notas consecutivas. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de París.

De una manera menos notable, pero concluyente, es el análisis de las irregularidades encontradas en las claves musicales, las cuales tienen un ductus complejo que permite reconocer cualquier mínima variante. En el *Graduale u Officarium Sanctorale* han quedado reflejadas irregularidades en las claves de DO y de FA en todas sus posiciones. En la figura 183 se puede observar que las claves de DO tienen unas caudas en la parte inferior con un ángulo curvo interior diferente entre sí, siendo la cauda del tercer tetragrama más redondeada que la cauda del cuarto tetragrama. Por otra parte, la cabeza de la clave de DO del tercer tetragrama cambia ligeramente desde el punto de vista de la grafía o *ductus*, puesto que la parte superior de la clave del tercer tetragrama

de la figura está ligeramente cuadrada, al contrario que la aparecida en el cuarto tetragrama.



Fig. 183. Detalle del tercer y cuarto tetragrama correspondientes al folio X recto del Graduale u Officarium Sanctorale, impreso en Granada por Juan Varela de Salamanca, c. 1507, donde se pueden ver irregularidades en el ductus e inclinación de la clave de DO en segunda posición. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de París.

También, encontramos diferencias notables entre sí, si comparamos los ductus de las claves de FA en segunda posición. Si comparamos las claves de FA en segunda posición aparecidas en el folio CCXX recto, como se muestra en la figura 184, observamos que la cabeza de la clave de FA aparecida en el cuarto tetragrama tiene una cabeza más cuadrada y menos redondeada que las claves aparecidas en el quinto y sexto tetragrama. Sin embargo, si comparamos las cabezas de las claves de FA aparecidas en el quinto y sexto tetragrama observamos que esta última es más pequeña que su anterior. Por otra parte, también encontramos diferencias notables en la separación de las caudas de las claves y su inclinación si comparamos estas tres claves de FA en segunda posición. Si la notación musical hubiera sido impresa mediante la técnica tipográfica, al ser las

mismas, hubieran sido impresas por el mismo tipo, y no hubiera podido haber existido la posibilidad de movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las grafías.



Fig. 184. Detalle del cuarto, quinto y sexto tetragrama correspondientes al folio CCXX recto del *Graduale u Officarium Sanctorale*, para la Diócesis de Grandaa, impreso en Granada por Juan Varela de Salamanca, c. 1507, donde se pueden ver irregularidades en el ductus e inclinación de la clave de FA en segunda posición. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de París.

Al contrario que en otros libros litúrgicos musicales con notación musical xilográfica, no podemos observar casos en los que las notas entran en “campos tipográfico obligatorio”, es decir, que aparecen superposiciones de notas. Sin embargo, en el caso de la técnica de impresión xilográfica de Juan Varela de Salamanca, observamos como algunas notas musicales han sido “moldeadas” para que esa superposición no ocurra. Dos ejemplos de ello, los podemos ver en la figura 185 y 186, donde en la primera, la nota musical SOL en grafía de *virga* ha sido recortada en la parte de la izquierda para que no se produjera ese solapamiento con la ligadura anterior. En el caso de la figura 186, la cauda de la *clivis* ascendente ha sido curvada al interior de la nota para que el FA inicial del *climacus* formado por tres *semibrevis* no se solapen. Si la impresión hubiera sido realizada de manera tipográfica, estos “ajustes” gráficos no se podrían realizar con tanta facilidad y continuidad.

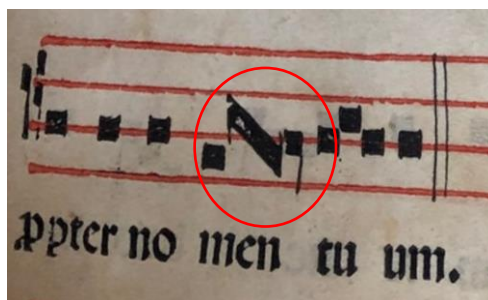


Fig. 185. Detalle del quinto tetragrama correspondientes al folio XIII recto del *Graduale u Officarium Sanctorale*, para la Diócesis de Grandaa, impreso en Granada por Juan Varela de Salamanca, c. 1507, donde se puede como la nota SOL ha sido recortada y “moldeada” en la parte de la izquierda para que no se produjera solapamiento con la ligadura anterior. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de París.

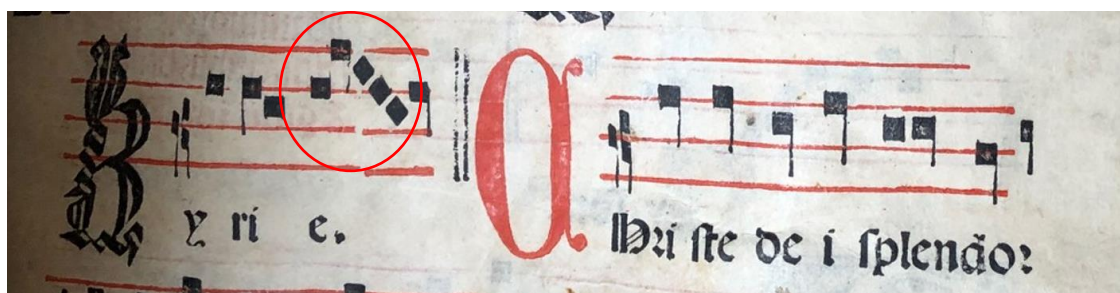


















Fig. 186. Detalle del quinto tetragrama correspondientes al folio CLXXVII recto del *Graduale u Officarium Sanctorale*, para la Diócesis de Grandaa, impreso en Granada por Juan Varela de Salamanca, c. 1507, donde se puede ver como la cauda de la clivis ascendente con valor de SOL que se “moldea” para que no se introduzca en la grafía del primer FA del climacus de tres semibrevis descendentes. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de París.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas, ya que, aun así, se puede observar una medida estándar y aproximada. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		15 mm de alto y 4 mm de ancho.
Clave de DO		15 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		4 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Virga corta</i>		8-9 mm de alto y 3-4 mm de ancho.
<i>Virga</i>		12 mm de alto y 3-4 mm de ancho.
<i>Clivis ascendente</i>		11 mm de alto y 8 mm de ancho.
<i>Clivis descendente</i>		11 mm de alto y 8 mm de ancho.
<i>Virga corta</i>		8 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Virga larga</i>		10 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		8 mm de alto y 11-12 mm de ancho.
<i>Clivis ligada corta</i>		9 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Clivis ligada larga</i>		14 mm de alto y 10 mm de ancho.
<i>Climacus de dos semibrevis</i>		10 mm de alto y 8 mm de ancho.

<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		15 mm de alto y 10 mm de ancho.
<i>Scandicus</i>		11 mm de alto y 11-12 mm de ancho.
<i>Custos</i> notas finales (en cualquier altura)		9 mm de alto y 2 mm de ancho.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Graduale u Officiarium Sanctorale*, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical. Desde el punto de vista de la impresión xilográfica de la notación musical, todo parece indicar que la impresión se ha realizado mediante un taco xilográfico entero, pues algunos pasajes de notación musical, como el presentado en el folio CCXXVII recto, se presentan con un movimiento descendente, compartido por el resto de los pasajes en el mismo folio. Por otra parte, en el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de París, no todo el Gradual está impreso, pues algunas partes litúrgicas musicales están incorporadas de manera manuscrita. Estos folios están incorporados en sistema de pentagramas y no están foliados.

El 24 de enero de 1508, Juan Varela de Salamanca imprime el *Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi*. La impresión de los sistemas en este gradual se ha realizado de color rojo y en tetragramas xilográficos por trozos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro y en todo el libro litúrgico. La impresión de los tetragramas con técnica xilográfica queda justificada ante las líneas irregulares, finales desajustados y excesivas curvas a lo largo del recorrido de las líneas, variando la altura entre líneas del mismo tetragrama, pues estas varían unos 5-6 milímetros. También, por la impresión de los tetragramas de manera xilográfica, varía la distancia entre tetragrama y tetragrama, con predominancia de 23 milímetros entre los

siete tetragramas que conforman una columna completa. Juan Varela de Salamanca contaba con tetragramas de diferentes anchuras, para conformar el tetragrama a columna completa según el texto litúrgico intercalado. Las diferentes medidas de tetragramas individuales que se han identificado, a pesar de que predominen los tacos xilográficos de 170 milímetros de ancho y 20 milímetros de alto, han sido las siguientes:

- 13 mm de ancho y 20 mm de alto.



Fig. 187. Detalle del sexto tetragrama localizado en el folio III recto del Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi, impreso por Juan Varela de Salamanca en Granada el 24 de enero de 1508. Fotografía realizada con el permiso del responsable de la Biblioteca Nacional de España.

- 18 mm de ancho y 20 mm de alto.



Fig. 188. Detalle del segundo tetragrama localizado en el folio III recto del Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi, impreso por Juan Varela de Salamanca en Granada el 24 de enero de 1508. Fotografía realizada con el permiso del responsable de la Biblioteca Nacional de España.

- 30 mm de ancho y 20 mm de alto.

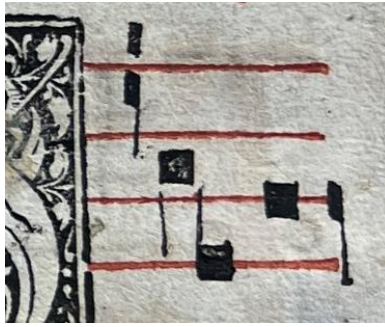


Fig. 189. Detalle del cuarto tetragrama localizado en el folio I recto del Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi, impreso por Juan Varela de Salamanca en Granada el 24 de enero de 1508. Fotografía realizada con el permiso del responsable de la Biblioteca Nacional de España.

- 36 mm de ancho y 20 mm de alto.



Fig. 190. Detalle del quinto tetragrama localizado en el folio III recto del Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi, impreso por Juan Varela de Salamanca en Granada el 24 de enero de 1508. Fotografía realizada con el permiso del responsable de la Biblioteca Nacional de España.

- 60 mm de ancho y 20 mm de alto.



Fig. 191. Detalle del sexto tetragrama localizado en el folio V recto del Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi, impreso por Juan Varela de Salamanca en Granada el 24 de enero de 1508. Fotografía realizada con el permiso del responsable de la Biblioteca Nacional de España.

- 65 mm de ancho y 20 mm de alto.

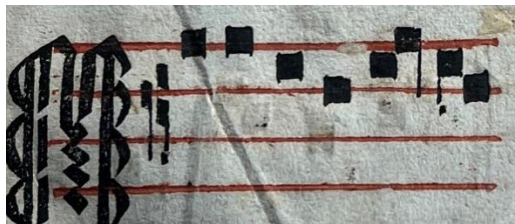


Fig. 192. Detalle del cuarto tetragrama localizado en el folio I recto del Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi, impreso por Juan Varela de Salamanca en Granada el 24 de enero de 1508. Fotografía realizada con el permiso del responsable de la Biblioteca Nacional de España.

- 95 mm de ancho y 20 mm de alto.

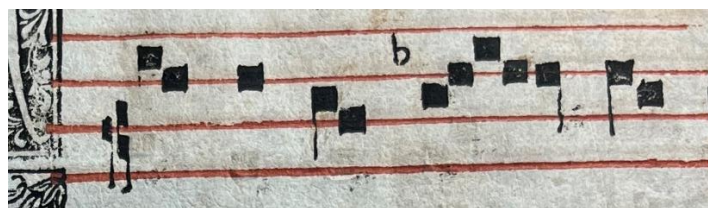


Fig. 193. Detalle del segundo tetragrama localizado en el folio I recto del Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi, impreso por Juan Varela de Salamanca en Granada el 24 de enero de 1508. Fotografía realizada con el permiso del responsable de la Biblioteca Nacional de España.

- 110 mm de ancho y 20 mm de alto



Fig. 194. Detalle del primer tetragrama localizado en el folio I recto del Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi, impreso por Juan Varela de Salamanca en Granada el 24 de enero de 1508. Fotografía realizada con el permiso del responsable de la Biblioteca Nacional de España.

- 170 mm de ancho y 20 mm de alto

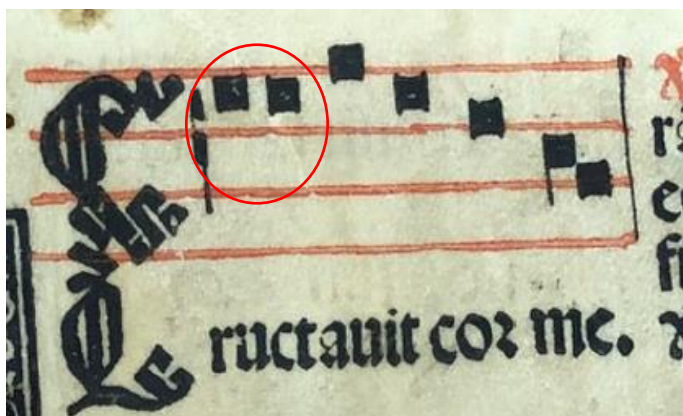


Fig. 195. Detalle del último tetragrama localizado en el folio I recto del Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi, impreso por Juan Varela de Salamanca en Granada el 24 de enero de 1508.

Fotografía realizada con el permiso del responsable de la Biblioteca Nacional de España.

Por otra parte, cada tetragrama ha sido impreso en su totalidad mediante tacos individuales xilográficos y con los mismos materiales de impresión musical utilizados en el *Graduale u Officiarium Sanctorale*. Como dato significativo, el *Antiphonarium* contiene algunas correcciones, a nivel de concordancia de texto y notación musical, realizadas para la correcta difusión y práctica litúrgica, lo que denota la dificultad de la combinación de ambas técnicas de impresión, realizadas en tiempos diferentes. Por otra parte, en el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España, no todo el antifonario está impreso, pues algunas partes litúrgicas musicales están incorporadas de manera manuscrita, como por ejemplo los folios correspondientes a CXXV recto al CXXXV vuelto.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cuatro líneas y con el mismo diseño que la notación musical aparecida en el *Graduale u Officiarium Sanctorale*. Además de compartir gráficamente las medidas estándares y aproximadas de la notación musical comentadas anteriormente, también podemos encontrar los tres casos de irregularidades aparecidos en la notación musical. En el *Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi* se pueden encontrar numerosos casos de irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos, como se puede observar en la figura 196 y localizado en el folio III vuelto, concretamente en el quinto tetragrama, donde podemos ver un grupo de dos *punctums* con valor de RE consecutivos y desiguales, tanto por su grafía y a distintas alturas entre la línea del DO y del MI. Si la notación musical hubiera sido impresa mediante la técnica tipográfica, al ser las mismas, hubieran sido impresas por el mismo tipo, y no hubiera podido haber existido la posibilidad de movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las grafías.



*Fig. 196. Detalle del grupo de dos punctums localizados en el folio III vuelto del Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi, impreso por Juan Varela de Salamanca en Granada el 24 de enero de 1508, donde se pueden ver irregularidades en la posición de la nota RE en notas consecutivas.
Fotografía realizada con el permiso del responsable de la Biblioteca Nacional de España*

También, aparecen las mismas irregularidades en los *ductus* de las claves de FA y de DO, como se puede observar la figura 197, donde se puede observar diferentes grafías de la clave de DO en segunda posición, concretamente lo situados en el cuarto, quinto y sexto tetragrama. La cabeza de la clave de DO del cuarto tetragrama cambia ligeramente desde el punto de vista de la grafía o *ductus*, puesto que la parte superior de la clave del cuarto tetragrama de la figura está ligeramente cuadrada, al contrario que la aparecida en el quinto y sexto tetragrama. También, encontramos diferencias notables entre sí, si comparamos los *ductus* de las claves de DO del quinto y sexto tetragrama, pues observamos que la cabeza de la clave de DO aparecida en el quinto tetragrama tiene una cabeza más pequeña y redondeada que las aparecidas en el tetragrama superior e inferior. Si la notación musical hubiera sido impresa mediante la técnica tipográfica, al ser las mismas, hubieran sido impresas por el mismo tipo, y no hubiera podido haber existido la posibilidad de movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las grafías.

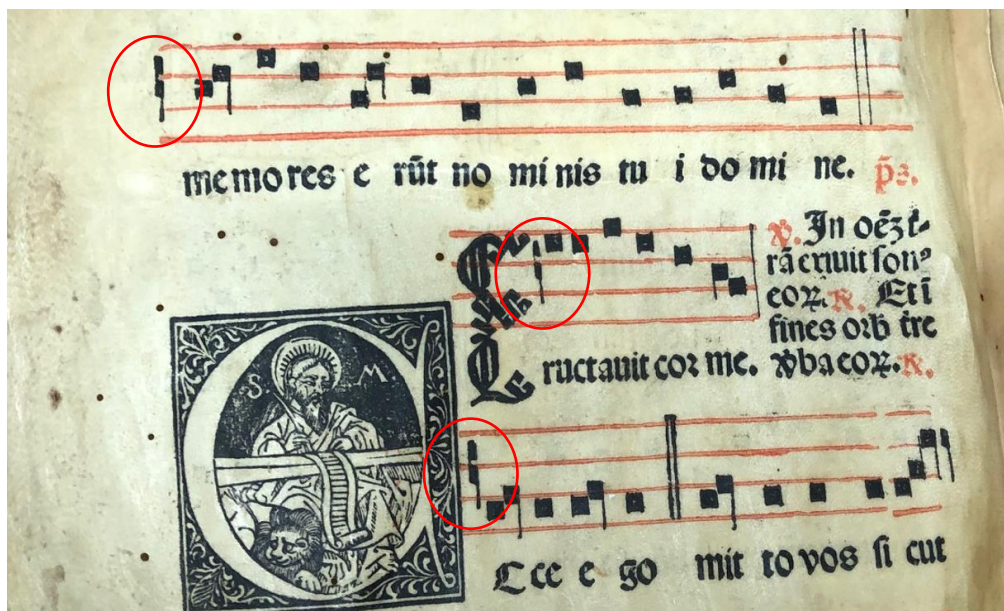


Fig. 197. Detalle claves de DO irregulares en segunda posición y consecutivos, localizados en el folio III vuelto del *Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi*, impreso por Juan Varela de Salamanca en Granada el 24 de enero de 1508, donde se pueden ver irregularidades en las grafías. Fotografía realizada con el permiso del responsable de la Biblioteca Nacional de España

Al igual que sucede en el *Graduale u Officiarium Sanctorale*, y al contrario que otros libros litúrgicos musicales con notación musical xilográfica, no podemos observar casos en los que las notas entran en “campos tipográfico obligatorio”, es decir, que aparecen superposiciones de notas. Sin embargo, en el caso de la técnica de impresión xilográfica de Juan Varela de Salamanca, observamos como algunas notas musicales han sido “moldeadas” para que esa superposición no ocurra. Un ejemplo de ello, lo podemos observar en la figura 198, donde en el último tetragrama aparece un *scandicus* con valor de DO, RE, MI y en el cual, la cauda del MI está ligeramente de manera curvada hacia el interior de la nota para que no se solape en caso de prolongación con la nota SI sucesiva. Como se ha comentado anteriormente, si la impresión hubiera sido realizada de manera tipográfica, estos “ajustes” gráficos no se podrían realizar con tanta facilidad y continuidad.

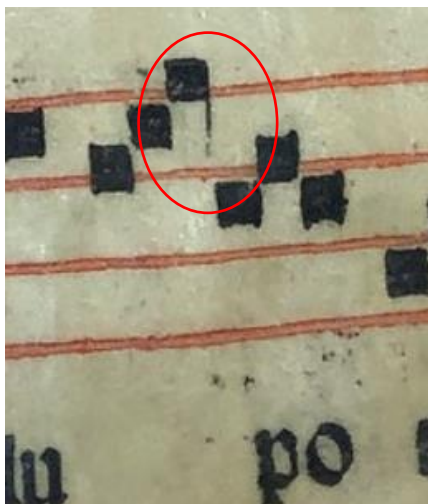


Fig. 198. Detalle de un pasaje musical, localizados en el folio III vuelto en el último tetragrama del *Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi*, impreso por Juan Varela de Salamanca en Granada el 24 de enero de 1508, donde se puede ver una ligera irregularidad y modificación de la nota musical. Fotografía realizada con el permiso del responsable de la Biblioteca Nacional de España

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los pasajes musicales del *Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi*, todo indica que se imprimieron mediante la misma técnica que el impresor utilizó en el *Graduale u Officiarium Sanctorale*. Es decir, mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical. Desde el punto de vista de la impresión xilográfica de la notación musical, todo parece indicar que la impresión se ha realizado mediante un taco xilográfico entero, al igual que el Gradual. Por otra parte, en el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de París, no todo el *Antiphonarium* está impreso, pues algunas partes litúrgicas musicales están incorporadas de manera manuscrita. Estos folios están incorporados en sistema de pentagramas y no están foliados.

Juan Varela de Salamanca, después de la impresión de estos libros litúrgicos musicales para la diócesis de Granada, se desplaza de nuevo a Sevilla, trabajando también como impresor de buletas en el convento dominico de San Pedro Mártir, a principios de 1509 y durante poco más de un lustro⁸⁰⁹. Desde 1508 a 1520, Varela de Salamanca no imprime ningún libro litúrgico con notación musical impresa, a pesar de haber demostrado su capacidad para realizar una impresión musical xilográfica de alta calidad y limpieza. De lo que no hay duda, es del papel relevante que tuvo la impresión musical en la ciudad de Granada en su proceso de canonización, pues la Reina Isabel I, mediante Hernando de Talavera y Juan Varela de Salamanca, se plantea de inmediato la necesidad de disponer en la ciudad de un taller de imprenta que ayudase, no solo a un proceso de incorporación de la ciudad recién conquistada a la vida política, económica, administrativa, religiosa y cultural del resto de España, sino a una propaganda religiosa que ayudase a cristianizar a los nuevos fieles conversos. Hasta 1534 no cabe hablar de impresores granadinos, pues los que imprimen ni son de forma permanente residentes en la ciudad ni sus trabajos crearon oficio.

4.18. JUAN JOFRE (Briançon (Francia), en el siglo XV sin datación – Valencia, II 1531).

No se conocen apenas noticias sobre el impresor Juan Joffre, también conocido como Hihan Joffre o Cofre, Ioannes Jofredus o Ianfredus. De origen francés, concretamente de Briançon⁸¹⁰, el impresor se afincó en España a finales del siglo XV, para realizar la actividad impresora en Valencia a partir de 1498. En esta ciudad permanecerá hasta el final de su vida profesional. Años previos a su actividad impresora en solitario, trabajó en el taller de Lope de Roca, siendo empleado de éste como aprendiz. El 2 de agosto de 1502 realiza su primera impresión, un poema en lengua vulgar: la *Oració molt devota y deprecativa a Verge Maria*. En 1506, Juan Joffre se establece

⁸⁰⁹ García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550) ... Op. cit.* 181.

⁸¹⁰ Rubió i Balaguer, J. (1962) Drei unbekannte Druke von Joan Jofré (Valencia, 1505). *Gutenberg-Jahrbuch*, 208-211 (reprod. en J. Rubió i Balaguer, *Libreters i impressors a la Corona d'Aragó*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993). Lo expone en el colofón de la *Vida de Santa Catharina de Siena*, fechada en marzo de 1510.

oficialmente como maestro impresor y calcógrafo en la Universidad de Valencia, donde editó el texto de las clases de Filosofía que impartía en la misma⁸¹¹.

La actividad impresora de Juan Joffre sufre un parón entre los años 1506 y 1509, obligado por la crisis económica originada por la carestía de trigo que atravesaba toda la Península. A partir de 1510 reanuda la actividad de sus tórculos y se convierte en el principal impresor de la capital valenciana, superando la producción de otros impresores contemporáneos suyos, como Jorge Costilla, Leonardo Hutz o Diego de Gumiel, entre 1500 y 1530⁸¹². En total, Juan Joffre produce aproximadamente noventa obras estampadas, las cuales presentan un carácter devocional local valenciano. Además, imprime un buen número de textos en lengua catalana de autores de referencia local como San Vicente Ferrer, Jaume Gassull, Jaume d'Olesa o Jaume Conill⁸¹³, haciéndolo también para otros autores en lengua castellana. Desde 1514 y 1519, Juan Joffre imprime un total de cuatro libros litúrgicos, uno para la diócesis valenciana, dos para la diócesis mallorquina y un breviario para la Orden Trinitaria.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Formato</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música. tipo de impresión musical</u>
14 VII 1514	<i>Ordinarium Valentinum</i>	4°	Valencia	Sí
13 X 1516	<i>Ordinarium de administrationes sacramentorum. secundum ritum alme sedi maioricensis</i>	4°	Valencia	Sí
1518	<i>Diurnale Maioricense</i>	8°	Valencia	No
15 X 1519	<i>Breviarium ad usum Fratrum sacri ordinis sanctissime Trinitatis de redempione captivorum</i>	16°	Valencia	No

Tabla 38. Producción de libros incunables y post-incunables impresos por Juan Jofre en España para diócesis españolas. Tabla de elaboración propia.

⁸¹¹ Bosch Cantallops, M. (1989) *Contribución al estudio de la imprenta en Valencia en el siglo XVI...* Op. cit. 20.

⁸¹² Berger, P. (1987) *Libro y lectura en la Valencia del renacimiento*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 35.

⁸¹³ Blasco, R. (1990) Síntesi històrica de la imprenta valenciana. *La imprenta valenciana. Lotja dels Mercaders: 20 de novembre de 1990 a 12 de gener de 1991*. Valencia: Generalitat Valenciana, 51-102.

El primer libro litúrgico que imprime Joffre, y con el que inicia el periodo de impresión musical en la ciudad de Valencia, es el *Ordinarium Valentinum*, impreso el 14 de julio de 1514. Está impreso en letra gótica, en formato cuarto, con 152 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de veinticuatro líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora siete pentagramas impresos xilográficamente a trozos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Se conservan diez ejemplares de esta edición: en la Biblioteca de Catalunya de Barcelona, con signatura I 240⁸¹⁴, en las instalaciones de los Capuchinos en Barcelona, en el Convento Carmelita del Desierto de las Palmas en Benicasim, en la Biblioteca de la Universidad de Cambridge, con signatura F151 C.8.4, en la British Library de Londres, con la signatura C.63.C.19, en la Biblioteca Nacional de España, con la signatura R-41352, en la Biblioteca Font di Fubinat (Reus), dos ejemplares en la Biblioteca de la Universidad de Valencia, con las signaturas R 1-220 Y R2/ 170, y en la Biblioteca Particular Nicolau Primitiu en Valencia.

El siguiente libro litúrgico que imprime, es el *Ordinarium de administrationes sacramentorum... secundum ritum alme sedi maioricensis*, impreso el 13 de noviembre de 1516. Está impreso en letra gótica, en formato cuarto, con 146 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de veintidos líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, el impresor incorpora cinco tetragramas impresos xilográficos a trozos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Se conservan siete ejemplares de esta edición: dos ejemplares en la Biblioteca Central de Barcelona, con las signaturas I-II-36 y 10- III – 35, dos ejemplares en la Biblioteca Universidatia de Cagliari (Sardegna), con signatura ROSS.D.234 (1) y D. B.4, en la Biblioteca del Monasterio de Lluch, en la Biblioteca Nacional de España, con signatura, M /194, y en el Archivo Diocesano de Palma de Mallorca, con signatura BB BB SL II 32.

Después de la impresión *Ordinarium Valentinum* y el *Ordinarium de administrationes sacramentorum... secundum ritum alme sedi maioricensis*, Juan Joffre imprime un diurnale para la diócesis de Mallorca (1518) y el *Breviarium ad usum*

⁸¹⁴ Antes pertenecientes a los fondos del museo Frederic Màres.

Fratrum sacri ordinis sanctissime Trinitatis de redemptione captivorum (1519), ambos sin impresión musical. La impresión de ambos libros litúrgicos coincide con los comienzos de la Universidad de Valencia y la actividad de Juan Joffre en la institución. La última obra impresa por Joffre fue el tercer volumen de las *Sentencias* de Juan de Celaya, impresa el 22 de marzo de 1530 para la Universidad valenciana. Juan Joffre falleció en febrero de 1531 a causa de la peste, arrendando su taller del molino de la Rovella a Francisco Díaz Romano antes de su fallecimiento⁸¹⁵.

La técnica de impresión musical de Juan Joffre

La Europa mediterránea de los siglos XIV-XVI fue un espacio geográfico donde se produjo una importante circulación económica, política y cultural desde diferentes puntos de Europa, principalmente, desde Italia⁸¹⁶. Este flujo produjo que la actividad financiera de algunas ciudades del Mediterráneo, como Valencia, tuviera una gran repercusión en el desarrollo urbano, en su desarrollo demográfico y en su auge comercial, que se veía respaldado por la actividad de uno de los más importantes puertos comerciales del Mediterráneo⁸¹⁷. A pesar de ello, dado el retraso de la llegada de la imprenta y por ende de la imprenta musical a España respecto a otros países europeos, Rodrigo de Borja, heredero de la diócesis valenciana desde el 21 de junio de 1458, opta por encargar la impresión de los libros litúrgicos de su diócesis a uno de los mejores impresores de Venecia y a uno de los más solicitados por los obispados europeos: Johannes Hamman⁸¹⁸.

No será hasta 1514 cuando empiece la impresión musical local en la ciudad del Turia, con los impresores Diego Gumiel y, unos meses después, Juan Joffre. Este último imprime cuatro libros litúrgicos, entre los cuales, los dos primeros de su producción contienen esta compleja técnica. Su primer libro litúrgico con música impresa es el *Ordinarium Valentinum*, impreso el 14 de julio de 1514 y en solitario. La impresión de

⁸¹⁵ Moll, J. (1990) La imprenta en Valencia de 1530 a 1532: Notas para un estudio. *El Museo de Pontevedra* [Homenaje a Antonio Odriozola], XLIV, 205-216.

⁸¹⁶ Igual Luis, D. (1998) *Valencia e Italia en el siglo xv: Rutas, mercados y hombres de negocios en el espacio económico del mediterráneo occidental...* *Op. cit.* 9-12.

⁸¹⁷ Cárcel Ortí, V. (2006) *Historia de la diócesis española. Iglesias de Valencia, Segorbe-Castellón y Orihuela-Alicante*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 123-127.

⁸¹⁸ López Carral, A. (2019) Música que viene y va. Influencia de la impresión musical litúrgica italiana en los incunables litúrgicos musicales españoles de la Corona de Aragón... *Op. cit.* 1-12.

los sistemas se ha realizado, de color rojo, como era habitual, y en pentagramas xilográficos a una columna, intercalados entre el texto litúrgico, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro.

Para la impresión de los pentagramas xilográficos a una columna se ha empleado un único taco xilográfico por cada pentagrama impreso, concretamente de cuatro medidas diferentes: de 105 milímetros, para la impresión del pentagrama completo, de 80 milímetros, para la impresión de pentagramas con letra capitular en el inicio del mismo, de 55 milímetros, para la impresión de pentagramas de tamaño mediano, y de 30 milímetros de ancho, todos ellos con una altura de 22-23 milímetros. La utilización de cuatro tipos diferentes xilográficos para la impresión de los sistemas, permite al impresor poder incorporar los pasajes musicales impresos de una forma cómoda y estándar en todo el folio en los siete pentagramas, además de permitir una precisión, a la hora de ajustarse al texto litúrgico impreso intercalado entre los mismos.



Fig. 199. Detalle del pentagrama xilográfico de 30 mm de ancho y 22-23 mm de alto, utilizado en el folio XV vuelto del Ordinarium Valentinum, impreso en Valencia por Juan Jofre el 14 de julio de 1514. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de la Catedral de Valencia.



Fig. 200. Detalle del pentagrama xilográfico de 55 mm de ancho y 22-23 mm de alto, utilizado en el folio CVI recto del Ordinarium Valentinum, impreso en Valencia por Juan Jofre el 14 de julio de 1514. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de la Catedral de Valencia.



Fig. 201. Detalle del pentagrama xilográfico de 80 mm de ancho y 22-23 mm de alto, utilizado en el folio CVI recto del Ordinarium Valentinum, impreso en Valencia por Juan Jofre el 14 de julio de 1514. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitulare de la Catedral de Valencia.



Fig. 202. Detalle del pentagrama xilográfico de 105 mm de ancho y 22-23 mm de alto, utilizado en el folio CVI recto del Ordinarium Valentinum, impreso en Valencia por Juan Jofre el 14 de julio de 1514. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitulare de la Catedral de Valencia.

La utilización de la técnica xilográfica en la impresión de los sistemas queda reflejada, tal como se puede ver en las figuras 199, 200, 201 y 202 por la irregularidad de las líneas de los pentagramas, tanto en su final desajustado como en la variación de altura entre líneas del mismo pentagrama, pues estas varían entre 5 y 6 milímetros entre una línea y otra. Como se ha reseñado anteriormente en otros impresores, en el caso de que hubieran sido impresos de manera tipográfica, las medidas entre líneas y entre fragmentos serían regulares. También, por la impresión de los pentagramas de manera xilográfica, varía la distancia entre pentagrama y pentagrama, con predominancia de 9 milímetros entre uno y otro aproximadamente. Por otra parte, los pasajes musicales se encuentran incorporados a una columna en las siguientes partes litúrgicas: *Ordo sepeliendi*, entre los folios CXV vuelto a CXVI recto, *Ordo sepeliendi*, entre los folios CXVII recto a CXVIII recto, *Ordo sepeliendi*, en el folio CXIX recto, *Ordo sepeliendi*, entre los folios CXXI recto a CXXIII vuelto, *Ordo sepeliendi*, en el folio CXXIII vuelto, y *Ordo sepeliendi*,

entre los folios CXXV vuelto a CXXVII recto. Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cinco líneas de los pentagramas anteriormente mencionados. Al igual que sucede con el caso xilográfico de los sistemas, las grafías de la notación musical cuadrada romana utilizada en los pasajes musicales del *Ordinarium Valentinum* no son regulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso. Al contrario que pasa con el análisis de la técnica xilográfica musical de otros impresores, no es difícil determinar con claridad a simple vista si Juan Joffre ha realizado la impresión de la notación musical mediante técnica tipográfica o xilográfica, pues las grafías son notablemente irregulares entre ellas, haciendo incluso pensar en algunas ocasiones que se han incorporado en el libro litúrgico de manera manuscrita.

Como se puede observar en la figura 203, los pasajes musicales se han impreso claramente con técnica xilográfica por las importantes irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos y de las claves de FA, que, en caso de ser tipográfico, los tipos posicionados estarían en la forma a la misma altura y mismas distancias. En el caso de la figura 204, concretamente en el último pentagrama del folio *p5^v* se puede observar como no se respetan las medidas naturales tipográficas, apareciendo la notación musical muy junta y desordenada. Por otra parte, también se puede ver como el diseño de ambas claves de FA, incorporadas al inicio del pentagrama, son completamente diferentes. Estas irregularidades también se pueden observar en los dos últimos pentagramas del folio *p6^r*, donde se pueden observar dos grupos de *climacus* compuestos por cuatro *semibrevis* descendentes a la misma y completamente irregulares entre ambas agrupaciones musicales.



Fig. 203. Fotografía del folio p4^r del *Ordinarium Valentinum*, impreso en Valencia por Juan Jofre el 14 de julio de 1514, donde se pueden observar las irregularidades de las grafías xilográficas musicales. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de la Catedral de Valencia.






Fig. 204. Detalle de los dos últimos pentagramas localizado en el folio p6^r del *Ordinarium Valentinum*, impreso en Valencia por Juan Jofre el 14 de julio de 1514, donde se pueden observar las notables irregularidades entre dos agrupaciones de climacus compuestas por cuatro semibrevis descendentes a la misma altura. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de la Catedral de Valencia.










En cuanto al diseño de las grafías musicales, cabe resaltar que las notas impresas tienen un diseño característico de algunos impresores, en la que los laterales de la nota cuadrada terminan en punta, tanto en su parte superior como en su parte inferior, como también se puede ver en la figura 205.









Fig. 205. Detalle de un pasaje musical localizado en el último pentagrama del folio p5^v del Ordinarium Valentinum, impreso en Valencia por Juan Jofre el 14 de julio de 1514, donde se pueden observar las irregularidades de las grafías xilográficas musicales. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de la Catedral de Valencia.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas:

Clave de FA		11 mm de alto y 5 mm de ancho.
Clave de DO		11 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		5 mm de alto y 3 mm de ancho.

<i>Virga corta</i>		7 mm de alto y 3-4 mm de ancho.
<i>Virga normal</i>		16 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Clivis corta ascendente</i>		7 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Clivis larga ascendente</i>		12 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Clivis corta descendente</i>		9 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Clivis larga descendente</i>		14 mm de alto y 5-6 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		8 mm de alto y 8 mm de ancho.
<i>Clivis ligada corta</i>		9 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis ligada larga</i>		11 mm de alto y 6 mm de ancho.

<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i>		10 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		10 mm de alto y 8 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de cuatro <i>semibrevis</i>		15 mm de alto y 10 mm de ancho.
<i>Scandicus</i>		8 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Custos</i> notas agudas		6 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Custos</i> notas graves		21 mm de alto y 2 mm de ancho.

Desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los fragmentos musicales del primer manual para la diócesis de Valencia con música impresa, todo indica que se imprimieron mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical xilográfica. En cuanto a la impresión xilográfica de la notación musical, ante la falta de pruebas certeras, no se ha podido determinar si el impresor realizó la impresión de la notación musical xilográfica mediante un taco único por cada folio o con un taco xilográfico único o individual por cada pentagrama, pues no se conservan rastros de los tipos xilográficos a lo largo de la música del manual.

Dos años después, el 13 de noviembre de 1516, Juan Joffre imprime otro Ordinarium para la diócesis de Palma de Mallorca con música impresa: el *Ordinarium de administrationes sacramentorum... secundum ritum alme sedi maioricensis*. La impresión de los sistemas se ha realizado de color rojo y en tetragramas xilográficos a una columna, al contrario que el *Ordinarium Valentinum* de 1514, intercalados entre el texto litúrgico con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Los pasajes musicales se encuentran incorporados a una columna en las siguientes partes litúrgicas: *Aspersio aque*, entre los folios IIII recto a VII vuelto, *Funera*, entre los folios LXVI vuelto a LXVII vuelto, *Ad sepelliendum, funera*, entre los folios LXIX vuelto a LXXIII vuelto, *Benedictio in die purificationis*, entre los folios LXXX vuelto a LXXXVIII recto, *Absolutiones, benediction cineris stations in capite ieiunii*, entre los folios XCI recto a XCVI vuelto, *Benedictio ramis palmarum*, entre los folios XCVIII recto a CVIII recto, *Benedictio ramis palmarum*, entre los folios CIX vuelto a CXIII vuelto, *Benedictio fontis*, entre los folios CXVII vuelto a CXVIII recto, *Benedictio*, en el folio CXXI vuelto, y *Stations, corporis xps*, entre los folios CXXVII vuelto a CXXXV recto.

Para la impresión xilográfica de los cinco tetragramas a una columna se han empleado seis tacos xilográficos de manera consecutiva, cada uno con una medida de 16 milímetros de ancho y 17-18 milímetros de altura. Cuando los tetragramas van precedidos por una letra capital, Joffre incorpora un taco xilográfico de 10 milímetros al inicio del sistema, no incorporando uno de los seis tacos. La medida aproximada de un tetragrama a columna completa es de 100 milímetros de ancho aproximadamente. La utilización de la técnica de impresión de los sistemas por pequeños tacos, ya sean xilográficos o tipográficos, permite al impresor poder incorporar los pasajes musicales impresos de una forma cómoda y estándar a todo tipo de espacios, e incluso formatos, además de permitir una precisión, a la hora de ajustarse al texto litúrgico impreso intercalado entre los mismos.

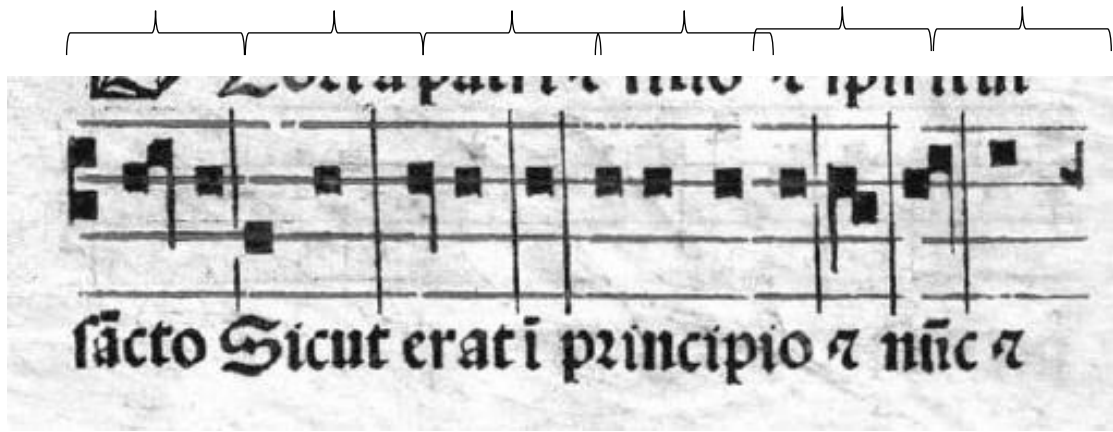


Fig. 206. Detalle de un pasaje musical localizado en el último pentagrama del folio VI vuelto del *Ordinarium de administrationes sacramentorum...secundum ritum alme sedi maioricensis*, impreso en Valencia por Juan Jofre el 13 de noviembre de 1516, donde se pueden observar los seis tacos xilográficos que conforman el tetragrama. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

Al contrario de lo que sucede en el *Ordinarium Valentinum* de 1514, la técnica de impresión de los sistemas no es tan fácil de identificar y analizar, puesto que, dada la mejora técnica del impresor, a simple vista los diferentes tacos utilizados parecen tipográficos al compartir las mismas medidas. Sin embargo, si realizamos un análisis detallado de los mismos podemos observar pequeñas irregularidades que no son propias de la impresión tipográfica metálica, como por ejemplo las líneas serpenteantes que nos encontramos en la primera mitad del primer pentagrama de la figura 207, junto con el fragmento descendente señalado en la misma figura y situado en el tetragrama interior, además de la imperfección ascendente aparecida al final del tetragrama del folio CIII vuelto, y mostrada en la figura 208. Esa misma imperfección aparece también en los folios CVII recto, concretamente en el último tetragrama y en folio CXI, concretamente en el tercer tetragrama. Este detalle nos indica que el impresor utilizó el mismo tipo, pero en diferentes posiciones del folio y del libro litúrgico, descartando la impresión de los sistemas mediante taco único xilográfico por folio. Por lo tanto, y al contrario que la impresión del *Ordinarium Valentinum*, la utilización de la técnica xilográfica en la impresión de los sistemas no queda reflejada en su final desajustado, a pesar de que la variación de altura entre líneas del mismo tetragrama varíe entre 5 y 6 milímetros y entre tetragrama y tetragrama 13-14 milímetros entre uno y otro aproximadamente.



Fig. 207. Detalle de un pasaje musical localizado en el último pentagrama del folio LXXX vuelto del *Ordinarium de administrationes sacramentorum...secundum ritum alme sedi maioricensis*, impreso en Valencia por Juan Jofre el 13 de noviembre de 1516, donde se pueden observar algunas imperfecciones de los tetragramas xilográficos impresos. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

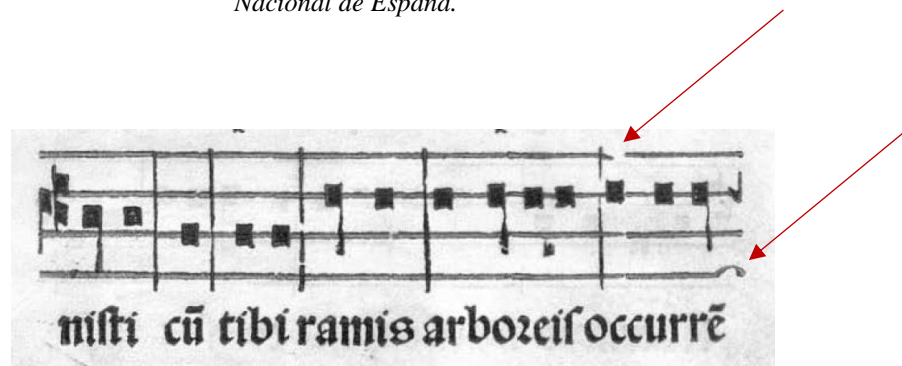


Fig. 208. Detalle de un pasaje musical localizado en el último pentagrama del folio CIII vuelto del *Ordinarium de administrationes sacramentorum...secundum ritum alme sedi maioricensis*, impreso en Valencia por Juan Jofre el 13 de noviembre de 1516, donde se pueden observar algunas imperfecciones de los tetragramas xilográficos impresos. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera xilográfica en negro, pero con diseño diferente al *Ordinarium Valentinum* de 1514. Al igual que la notación musical de este último, las grafías musicales son irregulares y, por tanto, no es demasiado complejo deducir que se trata de xilografía. Aun así, cabe mencionar que, se trata de una técnica xilográfica más evolucionada y regular que la realizada dos años antes, y que puede

también ser confundida con tipográfica metálica, esta última descartada por los motivos que se van a exponer a continuación.

En la figura 209, correspondiente al segundo tetragrama del folio III vuelto, se puede ver un ejemplo en la irregularidad de posición de la misma nota, en caso consecutivo. En el tetragrama aparece con valor de “SI” y “LA” dos *climacus* formados por dos semi brevis descendentes a la misma altura. Si la notación musical hubiera sido impresa de manera tipográfica ambas notas, al ser las mismas, hubieran sido impresas por el mismo tipo, sin posibilidad de movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las grafías. Además, dicha figura también es ejemplo de superposición entre notas, entrando en “campos tipográfico obligatorio”, donde el último grupo de *climacus* de *semibrevis* descendentes anteriormente mencionados “entran” en el campo tipográfico de la nota que viene a continuación: la *virga*. Esta casuística se podría dar si el impresor hubiera utilizado la técnica de impresión “kerning”, pero, en este caso, no hay indicios de su utilización, pues se trata de un tipo de impresión demasiado complejo para la destreza demostrada por el impresor en la impresión musical. También, se puede observar la irregularidad en las claves musicales, como sucede en las claves de FA en tercera posición en la figura 210, donde el ductus de cada una de ellas es diferente entre sí. En cuanto al diseño de las grafías musicales, cabe resaltar que las notas impresas no tienen un diseño característico, como el utilizado en la impresión del *Ordinarium Valentinum*, sino que han sido impresas grafías clásicas y sin decoración.





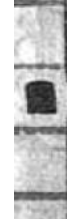
Fig. 209. Detalle de un pasaje musical localizado en el último pentagrama del folio III vuelto del *Ordinarium de administrationes sacramentorum...secundum ritum alme sedi maioricensis*, impreso en Valencia por Juan Jofre el 13 de noviembre de 1516, donde se puede observar las irregularidades de la agrupación de *semibrevis* a la misma altura al haber sido realizadas mediante técnica xilográfica.









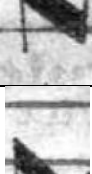
Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.








Fig. 210. Detalle de un pasaje musical localizado en los dos primeros tetragramas del folio LXIX vuelto del *Ordinarium de administrationes sacramentorum...secundum ritum alme sedi maioricensis*, impreso en Valencia por Juan Jofre el 13 de noviembre de 1516, donde se pueden observar la irregularidad de las claves de FA en tercera posición. Digitalización facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas:

Clave de FA		13 mm de alto y 4 mm de ancho.
Clave de DO		9 mm de alto y 2-3 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		3 mm de alto y 3 mm de ancho.

<i>Virga corta</i>		7 mm de alto y 2-3 mm de ancho.
<i>Virga normal</i>		10 mm de alto y 2-3 mm de ancho.
<i>Clivis corta ascendente</i>		8 mm de alto y 4-5 mm de ancho.
<i>Clivis larga ascendente</i>		11 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis corta descendente</i>		8 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis larga descendente</i>		11 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		7 mm de alto y 7 mm de ancho.
<i>Clivis ligada corta</i>		8 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis ligada larga</i>		12 mm de alto y 7 mm de ancho.

<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i>		7 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		10 mm de alto y 9 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de cuatro <i>semibrevis</i>		13 mm de alto y 11 mm de ancho.
<i>Scandicus</i>		13 mm de alto y 7-8 mm de ancho.
<i>Custos</i>		6 mm de alto y 2 mm de ancho.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los fragmentos musicales, todo indica que Juan Joffre los imprimió en tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical xilográfica. No se ha podido determinar que el impresor realizara la impresión de la notación musical xilográfica mediante un taco único por cada folio o con un taco xilográfico único o individual por cada tetragrama, pues no se conservan rastros de los tipos xilográficos a lo largo de la música del manual. Aun así, todo parece indicar que se ha realizado mediante esta última técnica, ya que algunos tetragramas presentan un deslizamiento de la notación musical en su colocación respecto al tetragrama, que otros pasajes del mismo folio no presentan.

De lo que no cabe duda es que la técnica de impresión musical de Juan Joffre evoluciona sofisticando su técnica de xilográfica en dos años, a pesar de que no realice impresión tipográfica en los años que comprende esta tesis doctoral. Aun así, la impresión del *Ordinarium de administrationes sacramentorum... secundum ritum alme sedi maioricensis* no deja de ser una de las impresiones de música xilográfica mejor ejecutadas en los primeros años del periodo post-incunable, con respecto a sus impresores contemporáneos, además de ser el primer libro litúrgico para la diócesis de Palma de Mallorca en territorio español.

4.19. JUAN DE VILLAQUIRÁN (Burgos), c. 1500- Valladolid, c. 1552).

En diversas ocasiones, la inexistencia documental gira en torno a la vida de algunos impresores. Uno de los casos más significativos en este sentido, es la vida de Juan de Villaquirán, pues no se tiene constancia de su lugar de nacimiento.

Uno de los orígenes sugeridos ha sido Villaquirán, localidad burgalesa y que coincide con su apellido. Bibliógrafos especialistas le han calificado como uno de los impresores anónimos que trabajaron en Villaquirán, ciudad que tiene una conexión casi directa con la ciudad de Valladolid. Si así fuera, el impresor podría haberse formado como tipógrafo en algunas de las imprentas que se hallaban instaladas entre estas dos localidades en la etapa incunable⁸¹⁹. Luciano García Lorenzo expone en *Los orígenes de la imprenta en Zamora* que parte de la formación de Villaquirán viene de su etapa laboral en las prensas de Antón de Centera, en la siguiente afirmación:

“Hasta aquí las primeras manifestaciones de la imprenta zamorana y el trabajo realizado fundamentalmente por Antón de Centenera y sus colaboradores, entre los cuáles es de justicia recordar a Juan de Villaquirán, impresor que, después de dejar el taller de su maestro, se instaló en Toledo, Medina del Campo y Valladolid, donde trabajó durante

⁸¹⁹ García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550) ... Op. cit.* 200.

la primera mitad del siglo XVI y de cuyas prensas salieron obras de importancia y bellamente editadas”⁸²⁰.

En octubre de 1512, un año después de la última impresión salida de las prensas del sucesor de Pedro Hagenbach y, desde el mismo Toledo, comienza la primera etapa como impresor de Juan de Villaquirán. Los nuevos propietarios del taller del sucesor de Pedro Hagenbach, era una sociedad formada junto a Nicolás Gazini. Empezaron a imprimir reediciones de las versiones castellanas de la *Imitatio Christi*, finalizando la actividad impresora aproximadamente en abril de 1513, fecha relacionada con Villaquirán en la que ejerce el cargo de impresor en solitario y hereda todos los materiales del taller. Tras la publicación de *Lilio de Medicina* de Gordonio⁸²¹, obra costeada por Gonzalo de Ávila, se le atribuyen aproximadamente treinta libros, la mayoría pliegos poéticos sin datos⁸²², antes de finalizar el año 1520.

Pero, dentro de esta producción, únicamente se le atribuye la impresión de un libro litúrgico: el *Missale Toletanum*, el cual terminó de imprimir en 1517, a instancias de Melchor Gorricio⁸²³.

La impresión de este misal marca un antes y un después en su producción, pues, a parte de contener una epístola dedicada al Cardenal Cisneros tras su muerte y ser su obra principal dentro de su producción, contiene notación musical impresa. El *Missale Toletanum* está impreso en formato folio, con letra gótica mediante cinco fundiciones diferentes, a dos columnas, y, como es usual en los primeros libros litúrgicos impresos musicales, tiene erratas en la foliación, producidas por la incorporación de las hojas con notación musical a posteriori⁸²⁴. Entre los folios CXCVI y CXCVII se incluyen dos hojas

⁸²⁰ García Lorenzo, L. (1993) Los orígenes de la imprenta en Zamora. *Vicitas.MC aniversario de la ciudad de Zamora*. Zamora: Junta de Castilla y León-Consejería de Turismo, 69.

⁸²¹ García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550) ... Op. cit.* n. 126.

⁸²² Tal y como recoge García Cervigón del Rey entre las páginas 200 a 207 de su tesis doctoral, Jaime Moll defiende que esta omisión de la firma del impresor puede que estuviera ligada con la estabilización de nuevos talleres en la ciudad y que traían consigo nuevos planteamientos y perspectivas, concretamente la prensa de Ramón de Petras, y la rivalidad que surgió entre ambos tipógrafos.

⁸²³ Según señala García Cervigón del Rey en su tesis doctoral, tras la salida de las prensas de Juan de Villaquirán de este misal, no se tiene constancia que Melchor Gorricio financiara y editara más obras del impresor.

⁸²⁴ Se producen los siguientes desfases en las foliaciones: X (en lugar de IX), LXIII (XLIII), CLXXXIX (LXXXIX), CXC (XC), CXCI (XCI), CXCII (XCII), CXCIII (XCIII), CXCIII (XCIII), CXCIV (XCV),

con notación musical, las cuales no se tienen en cuenta a la hora de foliar a partir de esas hojas. Por ello, a partir de esta foliación, hasta que termina la edición, se va a descomparar dos números por debajo de lo que corresponde.

Gracias a la documentación que se ha conservado, tenemos constancia de que, a finales de la década de 1520, la actividad profesional de Juan de Villaquirán sigue relacionada con el mundo del libro en Toledo.⁸²⁵ Entre 1521 y 1524, la producción de libros por parte del impresor no debió de ser muy alta, pues apenas tenemos constancia de la conservación de seis libros en los que aparece el nombre del impresor en sus colofones. Desde 1524 hasta 1530 no se tiene ninguna noticia de la actividad de Villaquirán, y es, a partir de esta última fecha cuando se le localiza trabajando en Toledo, junto con Juan de Ayala.

En 1536 tiene lugar la disolución de la compañía de impresores y es cuando Juan de Villaquirán empieza su etapa de impresor en Valladolid definitivamente. La separación de ambos impresores conllevó al reparto de los materiales de impresión de la compañía, la mayoría juegos que habían pertenecido a distintos talleres de la ciudad de Toledo desde la llegada de Pedro Hagenbach. Gran parte de las fundiciones que habían pertenecido a Ramón de Petras los obtuvo Juan de Villaquirán en este reparto, cuyos juegos utilizó en su última etapa. En años posteriores este material quedó en manos de Lázaro Salvago, quien incorporó a estos enseres las letrerías que pertenecieron a Miguel de Eguía⁸²⁶.

Asentado su taller en Valladolid, gracias a la impresión de las indulgencias en el Monasterio de El Prado y a la impresión de productos editoriales para el obispo de Mondoñedo fray Antonio de Guevara, se convirtió en uno de los talleres más fructíferos y consolidados de la ciudad.

CXCVI (XCVI), XLII (CXLII), CLXVII (CLXVIII), C (CXCII) en algunos ejemplares. XCCLXXVI (en lugar de CCLXXVI, i.e. CCLXXVIII).

⁸²⁵ Ofrecen del vaciado del litigio entre Ramón de Petras y Juan de Villaquirán (AGS. Consejo de Castilla, leg. 369, doc.8) en Gómez Vozmediano, M. F. (2010) *Cultura escrita y oralidad en La Mancha del Renacimiento. Iacobvs. Revista de Estudios Jacobeos y Medievales*, vols. 25-26, 333-361, 350; y en Gómez Vozmediano, M. F., Serrano Rodríguez, E. (2013) *Imprenta, dinero y fe: la impresión de bulas en el convento dominico de San Pedro Mártir de Toledo (1483-1600)*... *Op. cit.* 45, nota a pie de página 155.

⁸²⁶ Casas del Álamo, M. (2018) *La imprenta en Valladolid: repertorio tipobibliográfico (1501-1560 tipografía gótica)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 206, noticia n. 90; También es de interés, Fernández Valladares, M. (2014) *Una supuesta edición (post)incunable desenmascarada: análisis tipográfico y motivaciones procesales de la impresión de los Privilegios colombinos capitulados en Santa Fe. Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, n. 3, 1-26.

Por los avances publicados por María Casas del Álamo en *La imprenta en Valladolid*⁸²⁷, sabemos que la última edición con firma del impresor en colofón, impresa el 20 de septiembre de 1551, fue la primera parte del *Espejo de consolidación de Juan de Dueñas*, editada por Juan de Espinosa.

La técnica de impresión musical de Juan de Villaquirán

El único libro litúrgico musical que imprime Juan de Villaquirán durante toda su etapa como impresor hasta 1520, aunque no tenga indicación o firma del mismo⁸²⁸, es el *Missale Toletanum* impreso en Toledo el 12 de noviembre de 1517. La impresión de los sistemas en este misal se ha realizado de color rojo y en pentagramas xilográficos a una y dos columnas, a pesar de haber sido el misal impreso bien entrado el siglo XVI, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. La impresión de los pentagramas con técnica xilográfica queda justificada ante las líneas irregulares, finales desajustados y excesivas curvas a lo largo del recorrido de las líneas, variando la altura entre líneas del mismo pentagrama, pues estas varían unos 7 u 8 milímetros. En el caso de que hubieran sido impresos de manera tipográfica, las medidas entre líneas y entre fragmentos serían regulares. También, por la impresión de los pentagramas de manera xilográfica, varía la distancia entre pentagrama y pentagrama, con predominancia de 10-11 milímetros entre los seis pentagramas que conforman una columna completa.

⁸²⁷ Casas del Álamo, M. (2018) *La imprenta en Valladolid: repertorio tipobibliográfico (1501-1560 tipografía gótica)*... *Op. cit.* n. 220.

⁸²⁸ Moll, J. (2004) Los talleres de imprenta en Toledo entre 1524 y 1535. En: *Trabajos de la VIII reunión de la Asociación Española de Bibliografía* (2003. Ed por Miguel Alonso, A., Carrizo Sainero, G., García-Monge Carretero, M.I. Madrid: Asociación Española de Bibliografía, Biblioteca Nacional, 133-141. Jaime Moll sugiere que esta omisión de la firma del impresor en las ediciones estuviera relacionada con el surgimiento en la ciudad de Toledo de nuevos talleres con planteamientos más innovadores y originales, especialmente el inaugurado taller por Ramón de Petras.

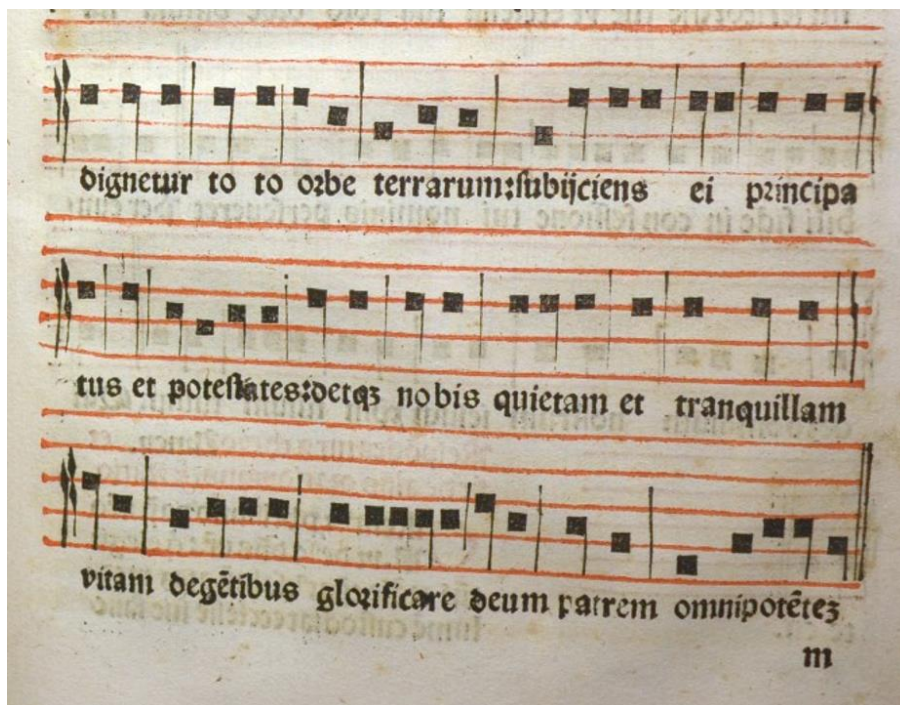


Fig. 211. Detalle de los tres últimos pentagramas del folio CLXXXIX recto del Missale Toletanum, impreso supuestamente por Juan de Villaquirán en Toledo el 12 de noviembre de 1517, en el que se pueden observar las irregularidades de las líneas que conforman el pentagrama, concretamente en el inicio del penúltimo pentagrama. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitulada de la Catedral Primada de Toledo.

Por otra parte, cada pentagrama ha sido impreso en su totalidad mediante un taco xilográfico, y no por fragmentos. El impresor contaba con varios tacos xilográficos de tetragramas individuales de diferentes medidas, que fue utilizando según la disposición del texto litúrgico. Esto quiere decir que, según las indicaciones textuales litúrgicas necesarias para la celebración del rito y teniendo en cuenta el espacio dejado para la impresión de las letras capitales, el impresor incorporaba pentagramas de color rojo de mayor o menor longitud, repitiéndose algunos pentagramas entre folios. Para poder adaptarse de una manera cómoda a cualquier tipo de texto litúrgico, Juan de Villaquirán contaba con cuatro pentagramas de diferentes anchuras, aunque con una medida constante de 15 milímetros de altura, con predominancia de los tacos xilográficos de 120 milímetros de ancho y 15 milímetros de alto:

- 16 mm de ancho y 15 mm de alto.



Fig. 212. Detalle del tercer pentagrama de la columna de la izquierda de 16 mm de ancho y 15 mm de alto localizado en el folio XI recto del Missale Toletanum, impreso supuestamente por Juan de Villaquirán en Toledo el 12 de noviembre de 1517. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de la Catedral Primada de Toledo.

- 33 mm de ancho y 15 mm de alto.

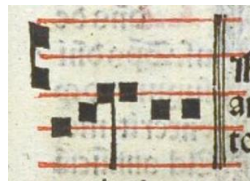


Fig. 213. Detalle del tercer pentagrama de la columna de la izquierda de 33 mm de ancho y 15 mm de alto localizado en el folio XI recto del Missale Toletanum, impreso supuestamente por Juan de Villaquirán en Toledo el 12 de noviembre de 1517. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de la Catedral Primada de Toledo.

- 57 mm de ancho y 15 mm de alto.

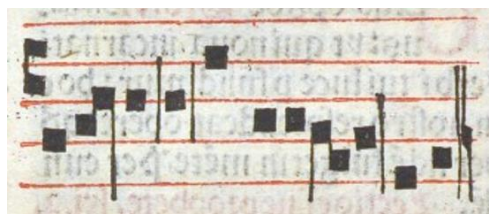


Fig. 214. Detalle del segundo pentagrama de la columna de la izquierda de 57 mm de ancho y 15 mm de alto localizado en el folio XI recto del Missale Toletanum, impreso supuestamente por Juan de Villaquirán en Toledo el 12 de noviembre de 1517. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de la Catedral Primada de Toledo.

- 120 mm de ancho y 15 mm de alto.



Fig. 215. Detalle del tercer pentagrama de la columna de la izquierda de 120 mm de ancho y 15 mm de alto localizado en el folio LXVII recto del *Missale Toletanum*, impreso supuestamente por Juan de Villaquirán en Toledo el 12 de noviembre de 1517. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de la Catedral Primada de Toledo.

Por lo tanto, debido a la identificación de cuatro tacos xilográficos de pentagramas con diferentes medidas e irregularidades, la teoría de un taco xilográfico entero para la impresión de los seis pentagramas a la vez queda descartada. En cuanto a la localización de los pasajes musicales, estos se encuentran en las siguientes partes litúrgicas: *In missa de luce*, en los folios XI recto y vuelto, *Dominica Ramis Palmarum*, en los folios LXVI recto a LXX recto, *Feria V. In cena domini*, en el folio LXXXIII recto, *Feria V. In Cena Domini*, en el folio LXXXV recto y vuelto, *In paresceue*, en el folio CLXXXIX recto y vuelto, *In paresceue*, en los folios CXC vuelto a CXCIII recto, *In die sancto penthecostes*, en los folios CXLVIII recto a CXLIX vuelto, *Benedictio candelarum, purification beate marie.*, en los folios CXCIII vuelto a CXCVII recto, y en *Cantus missarum*, en los folios CCXCV vuelto a CCXCVIII vuelto.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, se observa que también se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cinco líneas. Al igual que sucede en los casos xilográficos de los sistemas, las grafías de la notación musical cuadrada romana no son regulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso. En comparación con otros impresores, a simple vista se puede observar que las grafías de las notas musicales son xilográficas, ya que, si comparamos el *ductus* de las grafías de la notación musical, se pueden ver irregularidades que no son propias, sino infrecuentes, en una impresión tipográfica. Estas irregularidades, al igual que en otros impresores expuestos anteriormente, se pueden ver en los siguientes tres puntos:

1. Irregularidades de la posición de la misma nota, en casos consecutivos.
2. Irregularidades en la grafía de las claves.
3. Superposición entre notas, entrando en “campos tipográfico obligatorio”.

En primer lugar, aparecen ligeras irregularidades de la posición de la misma nota en casos consecutivos. En el caso de que fuera impresión tipográfica, al encontrarse los tipos posicionados en la forma a la misma altura y formar parte del mismo juego, las grafías musicales comparten las mismas distancias y medidas. Uno de los casos se puede observar en la figura 216, en el segundo pentagrama de la columna de la izquierda del folio XI recto del *Missale Tolentanum*, donde se pueden observar cuatro *punctums* consecutivos con valor de DO-RE con grafías irregulares entre ellas, al igual que sucede con las cabezas y las caudas inclinadas de las *virgas* con el mismo valor.

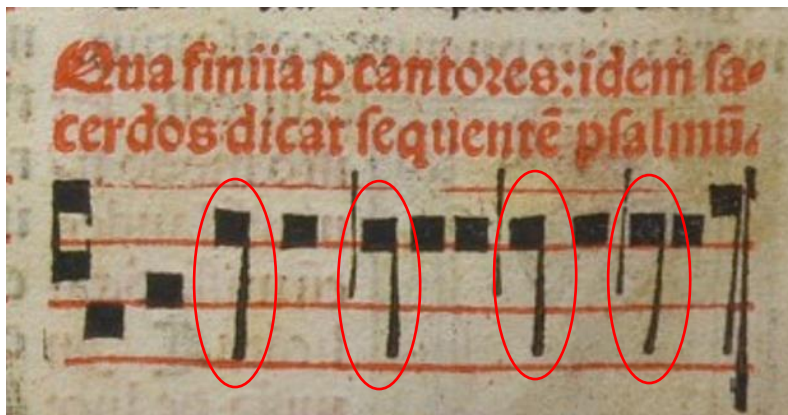


Fig. 216. Detalle del segundo pentagrama de la columna de la izquierda del folio XI del Missale Tolentanum, impreso supuestamente por Juan de Villaquirán en Toledo el 12 de noviembre de 1517, donde se puede observar un pasaje musical con virgas con caudas largas con calor de DO-RE irregulares entre sí. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de la Catedral Primada de Toledo.

En cuanto al segundo punto, se puede ver la irregularidad entre claves si comparamos los *ductus*. En el caso de que los pasajes musicales hubieran sido impresos mediante impresión tipográfica, no habría posibilidad de modificación de grafía musical de las claves, salvo por levantamiento de tintas. En cambio, como podemos ver en la figura 217, las tres claves de FA en segunda posición tienen diferentes *ductus* entre sí. Si hacemos un análisis detallado del *ductus* de la cabeza de la clave de FA, llegamos a la

conclusión que la cabeza de la clave del primer pentagrama tiene una graña más gruesa en la parte inferior que la parte inferior de la cabeza de la clave del segundo pentagrama.



Fig. 217. Detalle de los tres primeros pentagramas del folio LXVI recto del Missale Toletanum, impreso supuestamente por Juan de Villaquirán en Toledo el 12 de noviembre de 1517, donde se pueden observar las irregularidades entre sí de la clave de FA en segunda posición. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitulare de la Catedral Primada de Toledo.

En cuanto al tercer punto, y último, se pueden ver numerosos casos de superposición entre “campos tipográfico obligatorio”, a lo largo del misal toledano, a pesar de que no aparezcan de manera consecutiva y lo hagan de manera puntual. En primer lugar, aparece la superposición del espacio tipográfico, sobre todo en los finales de los pentagramas, cuando el impresor, por fallo de cálculo, se queda sin espacio. Por ello, como se puede ver en la figura 218, se pueden observar cabezas de *custos* finales superpuestos a las caudas de las notas anteriores. En el caso aparecido en el segundo pentagrama de la columna de la derecha del folio XI recto, la cabeza del *custo* final se superpone a la cauda de una *clivis* ascendente con valor de FA y SOL.






Fig. 218. Detalle del segundo pentagrama de la columna de la derecha del folio XI recto del *Missale Toletanum*, impreso supuestamente por Juan de Villaquirán en Toledo el 12 de noviembre de 1517, donde se puede observar como la cabeza de un custo final se superpone a la cauda de una clivis ascendente. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitulada de la Catedral Primada de Toledo.












Por otra parte, a lo largo de los pasajes musicales del *Missale Toletanum* de 1517 encontramos casos de superposición de notas en espacio tipográfico de la nota posterior a esta. Como se ha comentado en otros impresores, esta casuística se podría dar si el impresor hubiera utilizado la técnica de impresión “kerning”, pero, en este caso, y ante la irregularidad de las grafías, esta teoría también queda descartada. Un ejemplo de ello lo podemos ver en la figura 219, donde en el primer pentagrama de la figura aparece una *semibrevis* de un *climacus* descendente de tres *semibrevis*, el cual se superpone en campo tipográfico con una *virga* con valor de MI, apareciendo el mismo caso en el pentagrama inferior. También, en la figura 219, y señalado con un rectángulo, se puede observar la irregularidad entre sí del mismo grupo de *punctums* consecutivos en el primer pentagrama, la desproporcionalidad de las grafías de las notas entre las de su mismo valor, y la irregularidad de las caudas de la *virga* final invertida en este mismo sistema.






Fig. 219. Detalle del cuarto y quinto pentagrama del folio CXCVI recto del Missale Toletanum, impreso supuestamente por Juan de Villaquirán en Toledo el 12 de noviembre de 1517, donde se pueden observar dos casos de semibrevis finales de un climacus descendente de tres semibrevis superponiéndose en campo tipográfico con una virga con valor de MI. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitulada de la Catedral Primada de Toledo.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las graffias varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las graffias musicales xilográficas, ya que, aun así, se puede observar una medida estándar y aproximada. Desde el punto de vista del diseño utilizado, la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		17 mm de alto y 3 mm de ancho.
Clave de DO		8-9 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Punctums</i>		3 mm de alto y 3 mm de ancho.

<i>Virga</i>		6-7 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Virga larga</i>		12-13 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Virga doble</i>		12-13 mm de alto y 3 mm de ancho.
<i>Clivis ascendente con cauda corta</i>		10 mm de alto y 5-6 mm de ancho.
<i>Clivis ascendente con cauda larga</i>		13 mm de alto y 5-6 mm de ancho.
<i>Clivis descendente con cauda corta</i>		10 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Clivis descendente con cauda larga</i>		10 mm de alto y 6 mm de ancho.
<i>Clivis descendente ligada</i>		14 mm de alto y 12 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		7 mm de alto y 7 mm de ancho.
<i>Climacus de dos semibrevis</i>		8 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Climacus de tres semibrevis</i>		10 mm de alto y 6-7 mm de ancho.

<i>Climacus</i> de cuatro <i>semibrevis</i>		12 mm de alto y 8 mm de ancho.
<i>Scandicus</i>		13 mm de alto y 8-9 mm de ancho.
<i>Custos</i> único (sin diferenciación para notas agudas y graves)		10 mm de alto y 1 mm de ancho.

La técnica de impresión utilizada por Juan de Villaquirán para imprimir los pasajes musicales del *Missale Toletanum* fue la impresión mediante tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los pentagramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical. Desde el punto de vista de la impresión xilográfica de la notación musical, todo parece indicar que la impresión de la notación musical xilográfica se ha realizado mediante tacos xilográficos a folio completo, pues los pasajes musicales no presentan apenas movimiento ascendente en la colocación de la notación musical entre los pasajes musicales, generalmente silábicos que conforman los cantos litúrgicos en este misal toledano.

El impresor Jorge Coci no solo participó en la impresión del grabado xilográfico que representa a Cristo crucificado, con la Virgen y San Juan al pie de la Cruz⁸²⁹, sino que se encargó de parte de la impresión musical de este misal, al ser uno de los impresores que realizó técnica de impresión musical avanzado el siglo XVI. Coci se encargó de la impresión de los cuadernos n8, o8, p8, q8 y r8, correspondientes al *Ordinarium missae* (del folio CXC recto al CXXXII vuelto), los cuales tienen una foliación que aparece en tinta negra, en lugar de roja. El impresor intercala en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cuatro líneas, imprimiendo en rojo, siete tetragramas tipográficos en plana a una columna, con una línea, de texto

⁸²⁹ f. CXXVII [=CXXVIII]

debajo de cada uno de los tetragramas. La colaboración de Jorge Coci en la impresión musical del *Missale Toletanum*, impreso en 1517, nos plantea diferentes preguntas e hipótesis: ¿cuál fue la razón que motivó la colaboración del impresor Jorge Coci en la impresión de la parte musical del misal? ¿Jorge Coci realizó parte de la impresión musical al no ser capaz Villaquirán de ejecutar toda la carga técnica que exigía el misal? Lo que sí tenemos constancia es que Coci se encargó de la parte musical litúrgica más importante del misal toledano, seguramente porque la no destacada producción editorial de Juan de Villaquirán no destacaba por la originalidad ni ilustración de la composición de sus impresiones⁸³⁰.

La impresión de los sistemas del *Ordinarium missae* se ha realizado de color rojo y en tetragramas tipográficos a una columna de siete tetragramas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro. Para la impresión de los tetragramas tipográficos a una columna se han empleado, nueve tipos tipográficos metálicos de 13 milímetros cada uno de ancho y 15 milímetros de alto, y dando una anchura total de tetragrama a columna completa de 120 milímetros. La utilización de tacos metálicos pequeños permite al impresor poder intercalar los pasajes musicales impresos y las letras capitales de una forma cómoda y estándar en todo el folio completo con cinco tetragramas tipográficos, además de permitir una precisión, a la hora de ajustarse al texto litúrgico impreso intercalado entre los mismos. Estos tipos metálicos para la impresión de los sistemas fueron los mismos que Jorge Coci utilizó en la impresión del *Missale Oscense*, impreso en Zaragoza en 1515, junto a los mismos tipos metálicos para la impresión de las notas musicales, con un tamaño de 22 milímetros.

En los años posteriores a 1520, concretamente entre 1521 y 1524, la producción de libros por parte del impresor no fue muy alta, pues apenas tenemos constancia de la conservación de seis libros en los que aparece el nombre del impresor en sus colofones, no habiendo entre ellos ningún libro litúrgico musical. Desde 1524, Juan de Villaquirán deja de aparecer en los colofones, a pesar de no haber fallecido, supuestamente por la liquidación del taller que había pertenecido, primeramente, a Pedro Hagenbach, y que él mismo había heredado. Sin embargo, como remarca Jaime Moll⁸³¹, el análisis de la

⁸³⁰ García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550)*... *Op. cit.* 198-199. Como señala la doctora Cervigón en su tesis doctoral, este impresor no destacó por la originalidad ni ilustración de la composición de sus impresiones al utilizar, en la mayoría de las ocasiones, matrices heredadas o copiadas de otros impresores.

⁸³¹ Moll, J. (2004) Los talleres de imprenta en Toledo entre 1524 y 1535... *Op. cit.* 133-141.

producción toledana nos permite afirmar que no desapareció dicho taller. Sus materiales, letrerías, capitulares..., pasan a formar parte de los materiales de Gaspar de Ávila, quien adquiriría su taller. Por lo tanto, Gaspar de Ávila pudo haber heredado los materiales utilizados por Juan de Villaquirán para imprimir música, concretamente los pentagramas xilográficos, los cuales son universales para cualquier impresión de pasajes musicales.

4.20. JORGE COSTILLA

(Sin lugar de procedencia definida, en el siglo XV sin datación – ¿Valencia?, c. 1532).

Jorge Costilla fue uno de los principales impresores que trabajaron en Valencia a principios del siglo XVI, cuya actividad está documentada por primera vez como discípulo de Diego Gumiel en Barcelona entre 1497 y 1500, y como procurador este último año⁸³². En el año 1501, Diego de Gumiel empieza su etapa como impresor en Valladolid, coincidiendo con el fallecimiento de Juan de Burgos, hasta 1513. Cuando su maestro Diego Gumiel inicia su trabajo en la ciudad del Pisuerga, Costilla se traslada a Valencia, donde empieza su producción en 1502 con la impresión de *Flor de virtuts e costums*, a pesar de que no sea hasta 1505 cuando aparece su firma por primera vez. Seis años después, según las investigaciones de Serrano Morales⁸³³, se le concede un privilegio para la impresión de fueros durante dos años.

Al igual que ocurre con otros impresores, apenas se conocen datos sobre su vida y su lugar de procedencia, pero según los estudios de Margarita Bosch Cantallops⁸³⁴, entre 1513 y 1514, Jorge Costilla pudo estar trabajando junto con Viñao, concretamente para la impresión de *Flos Sanctorum*. Como es habitual en los incunables y post-incunables, no se ha conservado ningún ejemplar con colofón que verifique su actividad conjunta. Costilla, tras la separación laboral con Viñao⁸³⁵, sigue trabajando continuamente en Valencia hasta 1515. Durante esta primera etapa en Valencia, imprime, entre otras obras,

⁸³² Ontoria Oquillas, P. (1991) El impresor Diego de Gumiel... *Op. cit.* 91-142.

⁸³³ Serrano Morales, J. E. (1987) *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia...* *Op. cit.*

⁸³⁴ Bosch Cantallops, M. (1989) *Contribución al estudio de la imprenta en Valencia en el siglo XVI...* *Op. cit.* 20.

⁸³⁵ Se han realizado estudios que verifican que Viñao, cuando se separa de Jorge Costilla, se queda con parte del material de Costilla.

Suma de todas las crónicas del mundo (1510) de Jacopo F. de Bergamo, *Furs* (1511), *De nova Logica* (1512) de Raimundo Lulio, *Loquart del Castosa* (1513) de L. de Saxonia y *Flos Sanctorum* (1514) de Jacobo de Voragine⁸³⁶. En esta etapa Jorge Costilla no imprime ningún libro litúrgico.

No se tiene constancia de impresiones de Jorge Costilla entre 1516 y 1517, aunque se le pueda localizar entre 1518 y 1519 trabajando en Murcia⁸³⁷. En esta etapa se pueden destacar impresiones como *Theórica de virtudes en coplas de arte humilde con commento e Inquisición de la felicidad* de Francisco de Castilla, ambas de 1518⁸³⁸. En esta etapa Jorge Costilla tampoco imprime ningún libro litúrgico.

En 1520, el impresor vuelve a Valencia, donde ejercerá de nuevo su oficio de impresor en la ciudad hasta 1532. A su llegada a la ciudad del Turia, Jorge Costilla imprime dos libros litúrgicos, de los cuales únicamente el *Missale Valentinum* lleva incorporada música impresa.

<u>Fecha</u>	<u>Título</u>	<u>Ciudad</u>	<u>Música</u>
1520	<i>Officium beati lazari mendici</i>	Valencia	No
c. 1520 (según Serrano Morales)	<i>Missale Valentinum</i>	Valencia	Sí

Tabla 39. Producción de libros incunables y post-incunables de Jorge Costilla impresos en España para diócesis españolas entre 1508 y 1522. Tabla de elaboración propia.

⁸³⁶ Blasco, R. (1990) Síntesis histórica de la imprenta valenciana... *Op. cit.* 51-102; Berger, P. (1987) *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento...* *Op. cit.* 36.

⁸³⁷ Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV- XVII)*... *Op. cit.* 169-170. Algunos investigadores suponen que se encontraba en dicha ciudad desde 1516

⁸³⁸ García Soriano, J. (1941) *Anales de la imprenta en Murcia y noticia de sus impresores*. Madrid: García Enciso.

Está impreso en letra gótica, en formato folio, con 113 hojas aproximadamente, a doble tinta y a una columna de veinticinco líneas. Intercalada entre el texto, bien ocupando una o dos planas, está impresa la notación musical cuadrada de manera xilográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, el impresor incorpora cinco pentagramas impresos xilográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Se conservan únicamente tres ejemplares en vitela en la Biblioteca de la Catedral de Valencia.

Según Frederick John Norton, hay un vacío en su producción entre los años 1522 a 1524, etapa donde pudo volver a la ciudad de Murcia, a pesar de que no existan impresos que lo corroboren⁸³⁹. En cuanto a las obras más relevantes que imprime en esta segunda etapa trabajando en la ciudad del Turia, salen a la luz obras de importancia como *Pronostico o juyzio* (1519/1520) de Diego de Torres, *Libro de las maravillas del mundo* (1521) de Juan de Mandavilla, *Epistoles* de San Jerónimo (1525), *Instrucción de la mujer christiana* (1528) de Juan Luis Vives⁸⁴⁰ y *Libri Magistri Sententiarum* (1531)⁸⁴¹ de Juan de Celaya. El último trabajo del impresor del que se tenga constancia, es el *Tratado que todo fiel christiano debe saber para oyir la missa* de Alonso de Madrigal, El Tostado, impreso en 1532, siendo este el año de la hipotética fecha de su muerte.

La técnica de impresión musical de Jorge Costilla

Jorge Costilla fue uno de los principales impresores que imprimieron música litúrgica en Valencia, aunque no fue el pionero que introdujo esta técnica en territorio valenciano, pues fue, como se ha comentado, Juan Jofre. Aunque sea un impresor cuya producción de libros litúrgicos se desarrolla bien adentrado el siglo XVI, pues el impresor no realizó ninguna impresión de libros litúrgicos con notación musical impresa hasta la impresión del *Missale Valentinum* en Valencia ca. 1520, su importancia radica en que no

⁸³⁹ Norton, F. J. (1978) *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520...* *Op. cit.*

⁸⁴⁰ Oliver Cuevas, I. (1992) *Grabado en los libros valencianos del siglo XVI*. València: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura; Gutiérrez del Caño, M. (1899) Ensayo de un catálogo de impresores españoles desde la introducción de la imprenta hasta fines del siglo XVIII. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, III, 662-671IV (1900), 77-85, 267-272, 667-678 Y 736-739.

⁸⁴¹ Moll, J. (1990) La imprenta en Valencia de 1530 a 1532: Notas para un estudio... *Op. cit.* 205-216. Jaime Moll ha estudiado los últimos años de actividad de Costilla señalando el uso que este impresor hace del material que había sido de Jofre.

realizó impresión tipográfica musical, sino que ejecutó una sofisticada técnica xilográfica musical.

La impresión de los sistemas se ha realizado, como era habitual en los libros litúrgicos, de color rojo y en pentagramas xilográficos a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, aunque en la parte del *In vigilia pasche* el pasaje musical esté impreso en tetragramas, tal y como se puede observar en la figura que se expone a continuación.



Fig. 220. Detalle de la impresión In vigilia pasche en tetragramas en el folio LXIX vuelto del Missale Valentinum, impreso en Valencia por Jorge Costilla c. 1520. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de la Catedral de Valencia.

Cada pentagrama se ha impreso mediante tacos xilográficos individuales, concretamente por cinco fragmentos de 30 milímetros aproximadamente junto con un pequeño taco xilográfico de 10 milímetros, dando una medida total de ancho de 165 milímetros y 34-35 milímetros de alto. La utilización de esta técnica de impresión musical a trozos del pentagrama permite al impresor poder incorporar los pasajes musicales impresos de una forma precisa y cómoda, a la hora de ajustarse al texto litúrgico impreso.



Fig. 221. Detalle de la impresión In matutinis domini en pentagramas en el folio III vuelto del Missale Valentinum, impreso en Valencia por Jorge Costilla c. 1520, donde se señalan los tacos xilográficos individuales que forman el pentagrama. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitulada de la Catedral de Valencia.

La utilización de la técnica xilográfica en la impresión de los pasajes musicales de este misal valenciano queda demostrada, tal como se puede ver en las figuras 221 y 222, por la irregularidad de las líneas de los pentagramas, tanto en su final desajustado como en la variación de altura entre líneas del mismo pentagrama, pues estas varían entre 5, 6 y 7 milímetros entre una línea y otra. Como se ha comentado en anteriores ocasiones, si fuera un caso tipográfico, las medidas entre líneas y entre fragmentos serían regulares. También, por la impresión de los pentagramas de manera xilográfica, varía la distancia entre pentagrama y pentagrama, con predominancia de 20 milímetros entre uno y otro aproximadamente.



Fig. 222. Detalle de la impresión musical del folio III vuelto del Missale Valentinum, impreso c. 1520, donde se pueden apreciar las irregularidades xilográficas de los sistemas y notas musicales.
Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitulada de la Catedral de Valencia.

Desde el punto de vista de la notación musical cuadrada romana impresa, también se ha impreso de manera xilográfica en negro sobre las cinco líneas xilográficas explicadas anteriormente. Al igual que sucede con el caso xilográfico de los pentagramas, las grafías de la notación musical cuadrada romana utilizada en los pasajes musicales de este misal valentino no son regulares, al haberse realizado la talla de las grafías musicales a mano con una gubia o buril en la madera y a pulso.

La impresión de la notación musical en este misal es un tanto compleja, pues, a simple vista, puede interpretarse como impresión tipográfica, ante las grafías regulares de algunas notas, como los *punctums* que no dejan de ser un cuadrado. Sin embargo, si realizamos un análisis preciso de las medidas entre grafías y grafías y analizamos el *ductus* preciso del diseño, se pueden ver algunas irregularidades que no son propias, sino infrecuentes, en una impresión tipográfica, como las que se van a exponer a continuación.

En la figura 223, correspondiente al folio III vuelto, se puede comparar la distancia entre *semibrevis* y *semibrevis* y su tendencia descendente en dos triadas del *climacus* de *semibrevis*, rodeadas por dos óvalos. En este caso, se puede ver que, aunque no se traten de las mismas notas musicales, pues están a diferentes alturas, si fuera impresión tipográfica compartirían las mismas distancias y grafías entre *semibrevis* y *semibrevis*. Sin embargo, tal y como se puede ver a simple vista, la última *semibrevis* de ambas triadas del *climacus* está a diferente distancia y posición. También, en este ejemplo se puede observar como la segunda *semibrevis* de la segunda triada está en una colocación ligeramente superior a la segunda *semibrevis* de la primera triada.

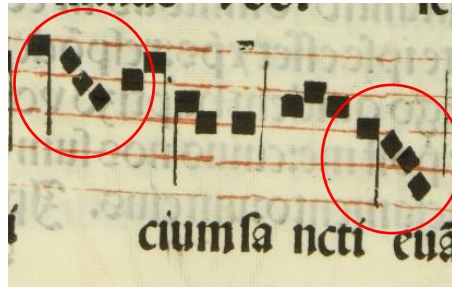


Fig. 223. Detalle de la impresión musical del folio III vuelto del Missale Valentinum, impreso en Valencia por Jorge Costilla c. 1520, donde se puede ver la irregularidad de los grupos de notas. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de la Catedral de Valencia.

Por otra parte, este no es el único caso que nos hace pensar que se trata de impresión xilográfica, sino que se pueden encontrar casos “poco regulares” para tratarse de una impresión tipográfica en los folios sucesivos, como en el folio V vuelto, representado en la figura 224. En este último, podemos encontrar a simple vista los tres casos más habituales que indican que se trata de impresión xilográfica musical, en impresiones de libros litúrgicos musicales en el siglo XVI:

1. Irregularidades de la posición de la misma nota, en casos consecutivos.
2. Irregularidades en la grafía de las claves.
3. Superposición entre notas, entrando en “campos tipográfico obligatorio”.
4. Falta de correlación entre posición de la nota y líneas de los pentagramas/tetragramas.

En el primer óvalo superior de la figura 224, se puede ver un ejemplo de irregularidad de posición de la misma nota, caso consecutivo. En el primer pentagrama, la tercera y cuarta nota, sin contar con la clave de FA que inicia el pentagrama, son dos *punctums* consecutivos con un valor de nota “LA”. Si la notación musical hubiera sido impresa de manera tipográfica, ambas notas, al ser las mismas, hubieran sido impresas por el mismo tipo, sin posibilidad de movimiento de altura entre una y otra y variación de medidas de las grafías. Sin embargo, como se puede ver en la figura, el movimiento de ambas notas es tan significativo que existe un resquicio de duda de que se trate de la nota SOL o LA, tanto por su posición en el pentagrama como entre ellas.

La irregularidad en las claves las podemos ver en los dos óvalos en posición vertical del margen izquierdo de la figura 224. En el caso de que los pasajes musicales hubieran sido impresos mediante impresión tipográfica, no habría posibilidad de modificación de grafía musical de las claves, salvo por levantamiento de tintas. En el caso señalado del folio V vuelto, se puede ver como la grafía de la clave de FA en tercera posición cambia ligeramente, no solo en grafía sino también en angulación, puesto que la clave de FA en tercera posición del último pentagrama está ligeramente tumbada hacia la derecha.

Un ejemplo de los muchos casos de superposición entre notas, entrando en “campos tipográfico obligatorio”, se puede ver también en el folio V vuelto, concretamente en el óvalo del margen derecho de la figura 224. En este caso, se puede ver como una agrupación de dos *semibrevis* descendentes con valor de MI y RE van seguidas de un MI (parte de un *climacus*), y que este último entra completamente en el espacio del tipo, si lo hubiera, del MI y RE. Esta casuística se podría dar si el impresor hubiera utilizado la técnica de impresión “kerning”⁸⁴², pero, en este caso, no hay indicios de su utilización, pues se trata de un tipo de impresión demasiado complejo para la destreza demostrada por el impresor en la impresión musical de este misal.

Por último, de una manera más visual que los casos anteriores, se puede ver cómo, en la mayoría de las ocasiones, la impresión de la notación musical no coincide verdaderamente con la altura precisa de los pentagramas, representando el valor musical de algunas notas a imaginación e interpretación del cantor, como es el caso de la posición de la clave de FA en tercera posición expuesto anteriormente. En caso de ser tipográfico, los pasajes musicales no tendrían tanta oscilación con respecto a la posición del pentagrama o tetragrama.

⁸⁴² Kliever, J. (2014) *Guía básica de ajustar kerning como profesional* [en línea] disponible en <https://www.canva.com/es_mx/aprende/guia-basica-para-ajustar-kerning-como-profesional/> [consulta: 17 de marzo de 2022]. El término *kerning* hace referencia al espacio que hay entre dos letras impresas (u otros caracteres: números, signos de puntuación, etcétera) y al proceso de ajustar ese espacio para evitar huecos entre las letras que resulten visualmente incómodos o que dificulten la legibilidad. Cada letra sigue encerrada adentro de una caja invisible y, a veces, esas cajas generan mucho espacio entre pares de letras, por lo que es necesario superponerlas para crear la ilusión de que las letras son equidistantes. En los tiempos de las prensas de impresión incunable y post-incunables, los tipógrafos les cortaban volados a los tipos de madera para reducir el espacio entre las letras y posicionarlas de forma más estética.

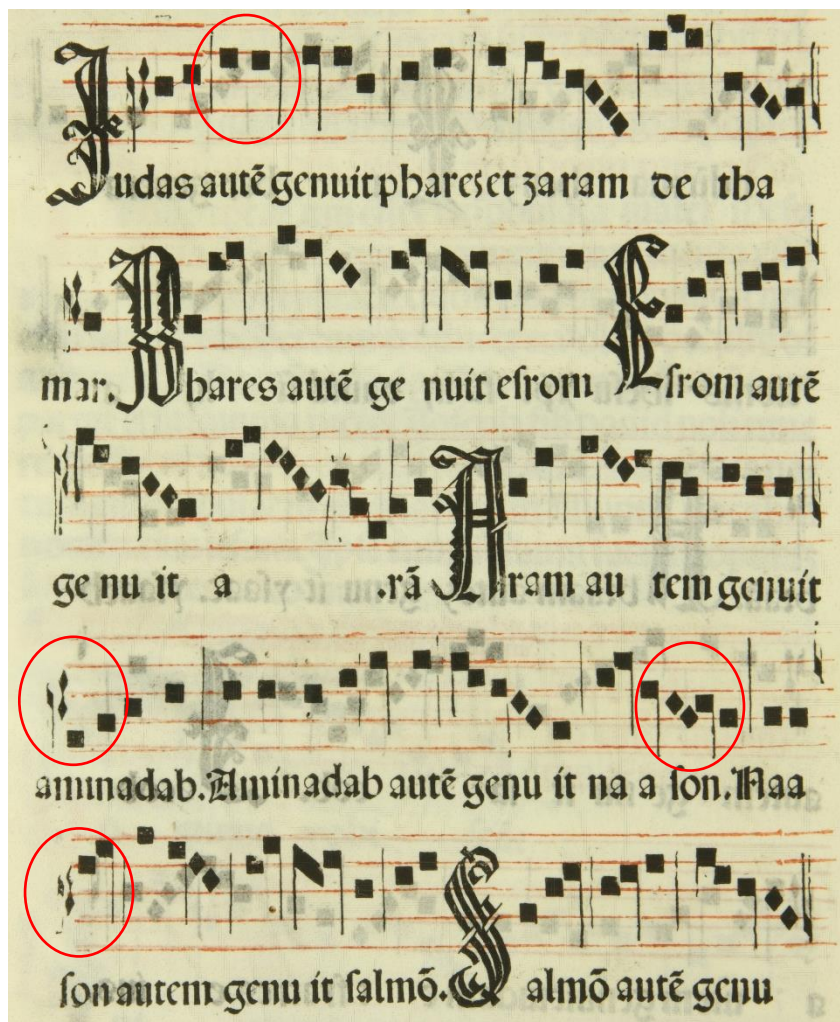
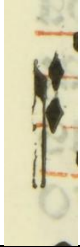






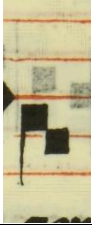



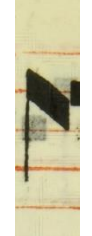









Fig. 224. Detalle de la impresión musical del folio V vuelto del Missale Valentinum, impreso en Valencia por Jorge Costilla c. 1520, en la que se indican, mediante óvalos, las irregularidades que han determinado que se trata de una impresión xilográfica. Digitalización facilitada por la Biblioteca Capitular de la Catedral de Valencia.

A pesar de que no se trate de impresión tipográfica y de que las medidas de las grafías varían, se adjunta a continuación catálogo de las medidas estándares de las grafías musicales xilográficas, ya que, aun así, se puede observar una medida estándar y aproximada, debido a la profesionalidad del impresor. Como se puede ver, el diseño de la notación musical es básica y sin adornos en las esquinas.

Clave de FA		20 mm de alto y 5 mm de ancho. En todas sus posiciones.
<i>Punctums</i>		4 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Virga corta</i>		10 mm de alto y 4 mm de ancho.
<i>Virga normal</i>		12 mm de alto y 4 de ancho.
<i>Virga larga</i>		18 mm de alto y 4 de ancho.
<i>Clivis corta ascendente</i>		14 mm de alto y 8 mm de ancho.
<i>Clivis larga ascendente</i>		18 mm de alto y 8 mm de ancho.

<i>Clivis</i> corta descendente		14 mm de alto y 8 mm de ancho.
<i>Clivis</i> larga descendente		18 mm de alto y 8 mm de ancho.
<i>Virga</i>		18 mm de alto y 8 mm de ancho.
<i>Torculus</i>		10 mm de alto y 12 mm de ancho.
<i>Clivis</i> ligada corta		18- 20 mm de alto y 7 mm de ancho.
<i>Clivis</i> ligada larga		20 mm de alto y 10 mm de ancho.
<i>Semibrevis</i>		6 mm de alto y 5 mm de ancho.
<i>Climacus</i> de dos <i>semibrevis</i>		9 mm de alto y 7 mm de ancho.

<i>Climacus</i> de tres <i>semibrevis</i>		12 mm de ancho y 10 mm de alto.
<i>Scandicus</i>		18 mm de alto y 12 mm de ancho.
<i>Custos</i> notas agudas		12 mm de alto y 2 mm de ancho.
<i>Custos</i> notas graves		20 mm de alto y 2 mm de ancho.

Por último, desde el punto de vista de la ejecución a la hora de imprimir los fragmentos musicales, el misal para la diócesis valenciana incorpora los pasajes musicales en las partes litúrgicas de *In matutinis domini*, en los folios III vuelto a VIII vuelto, y en *In Sabbato Sancto*, *In vigilia pasche*, en los folios LXI vuelto a LXIX vuelto, intercalados entre el texto, bien ocupando una o dos planas. Todo indica que el *Missale Valentinum* se imprimió en tres golpes de impresión, en el siguiente orden: en el primer golpe de impresión se imprimió el texto en rojo junto con los tetragramas xilográficos en ese mismo color. En el segundo golpe de impresión se imprimió el texto en negro y, en un tercer golpe, se imprimió mediante xilografía, y en una forma diferente, la notación musical xilográfica.

5. REPERTORIO TIPOBIBLIOGRÁFICO: EL LIBRO LITÚRGICO Y LA IMPRENTA MUSICAL EN ESPAÑA DESDE LOS INICIOS DE LA IMPRENTA HASTA 1520.

5.1. Sistema de análisis de la técnica de impresión musical tipográfica en el libro litúrgico

Abordar un estudio en profundidad dentro del campo de la tipografía musical incunable y post-incunable resulta complejo, ya que, a pesar de que en la segunda mitad del siglo XX empiezan a realizarse estudios sobre las letrerías⁸⁴³ incunables, no todos se han planteado para el estudio de los tipos móviles musicales de este periodo.

El crecimiento del mercado del libro incunable y post-incunable, junto con el nacimiento de movimientos estéticos relacionados con la tipografía, ponen en valor la necesidad de estudiar de modo sistemático ediciones y sus letrerías, para su correcta identificación y catalogación. Sin embargo, debido a las dificultades que conlleva la descripción de los tipos móviles musicales incunables y post-incunables, estos han sido superficialmente descritos, a pesar del creciente desarrollo de las técnicas fotográficas y de digitalización, que se convierten en una nueva herramienta con diversas posibilidades para el estudio tipográfico⁸⁴⁴.

Entre 1793 y 1877, el campo de estudio de las letrerías tipográficas presentó un gran avance, puesto que no se presentaron progresos sobre las tipografías musicales. Georg Wolfgang Panzer, presentó, entre 1793 y 1803, una primera aproximación al estudio de la tipografía en los once volúmenes de *Annales Typographici*⁸⁴⁵. No obstante, no fue hasta la publicación de los trabajos realizados por Johann W. Holtrop entre 1856 y 1868, quien expone importantes adelantos sobre el conocimiento de las letrerías en

⁸⁴³ Se entiende como “letrerías” la definición propuesta por Benito Rial Costas como “*la serie completa de letras y signos pertenecientes a un mismo cuerpo, ojo y diseño, “carácter” como la forma, diseño o estilo de las letras y signos de una letrería; y “tipo” como la pieza de metal con la imagen invertida y en relieve de una letra o signo*”. Rial Costas, B. (2012) El sistema Proctor-Haebler y el estudio de las letrerías en las impresiones góticas incunables ... *Op. cit.* 855, nota 1 a pie de página.

⁸⁴⁴ Morris, W. (1893) *The Ideal Book. The Library*, I, 182-183; Blades, W. (1891) *The Pentateuch of Printing with a Chapter of Judges*, introducción de Talbot Baines Reed. Chicago: A.C. Mc Clurg and Company, X, XI; Morison, S. (1968) *Letter Forms Typographic and Scriptorial: Two Essays on Their Classification, History and Bibliography*. Londres: Nattali and Maurice, 84-85.

⁸⁴⁵ Panzer, G. W. (1793- 1803) *Annales Typographici*. Norumbergae: Joannis Eberhardi Zeh, 11 vols.

*Monuments typographiques*⁸⁴⁶, y las investigaciones de William Blades, quien en *The Biography and Typography of William Caxton*⁸⁴⁷ clasifica y estudia los caracteres y letrerías por orden cronológico del primer impresor británico, cuando el campo de la tipografía presenta un creciente desarrollo.

Sin embargo, en 1889, Henry Bradshaw, erudito y bibliotecario británico, reflexionó sobre el empleo del análisis tipográfico para el estudio de la incunabulística y las posibilidades que esta disciplina puede ofrecer a la hora de la identificación, catalogación y clasificación de los materiales tipográficos utilizados en la impresión de estas especiales ediciones⁸⁴⁸. Concretamente, Bradshaw no propone un verdadero sistema de análisis tipográfico o un método descriptivo⁸⁴⁹, pero, expone, basándose en la obra de William Blades⁸⁵⁰, la necesidad de la aplicación de un análisis sistemático y detallado de los tipos utilizados en los talleres durante el siglo XV, denominado el “natural history method”⁸⁵¹. Esta técnica permitiría poder fechar una gran cantidad de libros *sine notis*, los cuales han tenido la mala fortuna de no conservarse, o no llevar incorporado, el colofón⁸⁵².

⁸⁴⁶ Holtrop, J. W. (1856) *Catalogus Librorum saeculo XV Impressorum*. Hagae: Martinus Nijhoff; Holtrop, J. W. (1868) *Monuments typographiques des Pays. Bas au quinzième siècle*. La Haye: Martinus Nijhoff, 15-16 y 26-28.

⁸⁴⁷ Blades, W. (1877) *The Biography and Typhography of William Caxton, England's First Printer*. London- Strassburg: Trübner & Co.- Karl I. Trübner, 110-111.

⁸⁴⁸ Bradshaw, H. (1889) *Collected papers of Henry Bradshaw*. Cambridge: Cambridge University Press; Needham, P. (1988) *The Bradshaw Method: Henry Bradshaw's Contribution to Bibliography*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina.

⁸⁴⁹ Clarke, A. (1806) *The Bibliographical Miscellany or Supplement to the Bibliographical Dictionary*. Londres: W. Baynes, 2 vols, 43; Bradshaw, H. (1889) *Collected papers... Op. cit.* 222-223; Morison, S. (1968) *Letter Forms Typographic and Scriptorial: Two Essays on Their Classification, History and Bibliography... Op. cit.* 55-56; Rial Costas, B. (2012) El sistema Proctor-Haebler y el estudio de las letrerías en las impresiones góticas incunables... *Op. cit.* 855.

⁸⁵⁰ Blades, W. (1891) *The Pentateuch of Printing with a Chapter of Judges... Op. cit.*; Morison, S. (1968) *Letter Forms Typographic and Scriptorial: Two Essays on Their Classification, History and Bibliography... Op. cit.*, 70-71.

⁸⁵¹ Según Gordon Duff remarca que este sistema “cada imprenta era un “género”, cada libro una “especie” y la labor del bibliógrafo sería establecer, a través del análisis tipográfico, la mayor o menor relación entre los diferentes miembros de una determinada “familia”. Duff, G. E. (1893) *Early Printed Books*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Company.

⁸⁵² Reed, T. B. (1892) On the Use and Classification of a Typographical Library. *The Library*, I, 35; Duff, G. E. (1893) *Early Printed Books... Op. cit.*

Nueve y dieciséis años después, Robert Proctor, en 1898, y Konrad Haebler, en 1905, siguiendo los avances de Holtrop, Blades y Bradshaw, proponen un sistema aparentemente exacto para clasificar y distinguir todo tipo de letrerías, por muy parecidas que sean⁸⁵³. En 1895, Proctor publica la *List of the founts of type and woodcut devices used by the printers of the Southern Netherlands in the fifteenth century*⁸⁵⁴ y *A Note on Eberhard Frommolt of Basel printer*⁸⁵⁵, un trabajo parecido al realizado por Henry Bradshaw, centrándose en los materiales de impresión tipográficos utilizados en Holanda⁸⁵⁶. Pero, sin embargo, este no fue su trabajo más notable. En 1898, Robert Proctor termina su obra más importante y su principal aportación al mundo de la bibliografía: *An Index in the early Printed Books in the British Museum*⁸⁵⁷. Proctor no solo identifica mediante una numeración las diferentes letrerías que se habían utilizados en los volúmenes impresos conservados entre los fondos del British Museum, sino que, además, las letrerías son descritas y clasificadas en relación a su tamaño. Esta medida se obtenía en milímetros de la medida de las veinte líneas de texto impreso, incorporando en algunos casos su reproducción. Konrad Haebler, en 1905, incorpora un segundo factor de análisis en *Typenrepertorium*⁸⁵⁸: el diseño de la letra mayúscula M, letra que sufrió numerosos cambios en su diseño. Concretamente, este autor propone dividir las letrerías góticas incunables en tantos grupos como diferentes formas de M mayúscula habían sido identificadas en los tipos góticos del siglo XV⁸⁵⁹. La altura de las veinte líneas de Proctor junto con la forma de la M mayúscula, permite, en palabras de Haebler, reconocer las

⁸⁵³ Proctor, R. (1905) *Bibliographical Essays*, introducción de Alfred W. Pollard. Nueva York: Burt Franklin, XXVII, XXXV y XXXVI; Morison, S. (1968) *Letter Forms Typographic and Scriptorial: Two Essays on Their Classification, History and Bibliography...* *Op. cit.* 839.

⁸⁵⁴ Proctor, R. (1895) List of the founts of type and woodcut devices used by the printers of the Southern Netherlands in the fifteenth century. *Tracts on early printing*. Londres: Bibliographical essays, vol.2.

⁸⁵⁵ Proctor, R. (1895) A Note on Eberhard Frommolt of Basel printer. En: *Tracts on early printing*, Londres, Bibliographical essays, vol.2.

⁸⁵⁶ Proctor, R. (1905) *Bibliographical Essays...* *Op. cit.* 131-151, 153-165.

⁸⁵⁷ Proctor, R. (1960) *An Index to the Early Printed Books in the British Museum from the invention of printing to the year 1500. With notes of those in the Bodleian Library*. Londres: The Holland Press.

⁸⁵⁸ Haebler, K. (1905) *Typenrepertorium der Wiegendrucke...* *Op. cit.*

⁸⁵⁹ Rial Costas, B. (2012) El sistema Proctor-Haebler y el estudio de las letrerías en las impresiones góticas incunables... *Op. cit.* 859.

diferentes letrerías⁸⁶⁰ utilizadas en el periodo incunable, en base de una nomenclatura precisa y una tabla de diferentes diseños de la letra M ⁸⁶¹.

El sistema Proctor-Haebler cuenta con diferentes factores que lo convierten en un método de descripción imperfecto, pues existe una imprecisión en la medida de las veinte líneas⁸⁶², que se une a la dificultad de identificar un taller de imprenta a partir de una única letra⁸⁶³, pues apareció la problemática en la caracterización de algunas letras minúsculas⁸⁶⁴. A pesar de estas carencias, a lo largo de más de un siglo, han sido un gran número de investigadores los que han aceptado el sistema Proctor-Haebler como válido para clasificar e identificar letrerías incunables, entre los que destacan Robert A. Peddie⁸⁶⁵, Vervliet⁸⁶⁶ y Lorenzo Baldacchini⁸⁶⁷. El sistema Proctor-Haebler también ha sido generalmente aceptado entre la bibliografía española. Los trabajos del Konrad Haebler acerca de los incunables españoles y portugueses⁸⁶⁸ defiende la efectividad de este sistema de medición, al igual que Frederick Norton, que lo utilizó en la confección de su catálogo sobre post-incunables ibéricos⁸⁶⁹, ante los positivos resultados conseguidos en la datación y adscripción a un determinado taller de las numerosas impresiones incunables *sine notis*. Sin embargo, el sistema Proctor-Haebler no considera tres importantes rasgos de las letrerías góticas incunables: la independencia formal de la caja alta con respecto a la caja baja, el papel irrelevante de las mayúsculas en el diseño o

⁸⁶⁰ Barbieri, E. (2008) *Haebler contra Haebler: appunti per una storia dell' incunabolistica novecentesca*. Milán: Università Cattolica del Sacro Cuore, 74.

⁸⁶¹ Vervliet, H. D.L. (1968) *Sixteenth- Century Printing Types of the Low Countries...* *Op. cit.* 5-6; Haebler, K. (1905) *Typenrepertorium der Wiegendrucke...* *Op. cit.* xxxi; Haebler, K. (1917) *Bibliografía Ibérica del siglo XV o hispánica. Segunda parte*. Madrid: Julio Ollero, 201; Haebler, K. (1995) *Introducción al estudio de los incunables...* *Op. cit.* 134.

⁸⁶² Vervliet, H. D.L. (1968) *Sixteenth- Century Printing Types of the Low Countries...* *Op. cit.* 5,8 y 15-17; Krummel, D. W. (1985) Early German Partbook Type Faces. *Gutenberg Jahrbuch*, LX, 98; Carter, H. (1969) *A view of Early Typography...* *Op. cit.* 5; Carter, H. (1999) *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta. Siglos XV y XVI...* *Op. cit.* 51.

⁸⁶³ Crous, E. (1930) Recent Bibliographical Work in Germany. *The Library*, Voume s4-XI, 72; Johnson, A.F. (1943) The Supply of Types in the Sixteenth Century. *The Library*, IV, 43; Zappella, G. (2001) *Il libro antico a stampa: struttura, tecniche, tipologie, evoluzione*. Milán: Editrice Bibliografica, I vol, 185 y 186; Barbieri, E. (2008) *Haebler contra Haebler: appunti per una storia dell' incunabolistica novecentesca...* *Op. cit.* 74-75.

⁸⁶⁴ Haebler, K. (1995) *Introducción al estudio de los incunables...* *Op. cit.* 134.

⁸⁶⁵ Peddie, R. A. (1913) *Fifteenth-Century Books: A Guide to Their Identification*. Londres: Grafton & Co.

⁸⁶⁶ Vervliet, H. D.L. (1968) *Sixteenth- Century Printing Types of the Low Countries...* *Op. cit.*

⁸⁶⁷ Baldacchini, L. (1992) *Lineamenti di bibliologia*. Roma: Nuova Italia Scientifica.

⁸⁶⁸ Haebler, K. (1903) *Bibliografía Ibérica del siglo XV. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año 1500...* *Op. cit.*; Haebler, Konrad (1917): *Bibliografía Ibérica del siglo XV o hispánica. Segunda parte...* *Op. cit.*

⁸⁶⁹ Norton, F. J. (1978) *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520...* *Op. cit.*

personalidad de las letrerías góticas⁸⁷⁰, y la imposibilidad de aplicar este sistema de medición en los tipos móviles musicales incunables y post-incunables, al ser este aspecto totalmente ignorado por ambos autores.

Como resalta Rial Costas, la caja baja y alta podían ser arbitrariamente combinados, y, por lo tanto, solo las minúsculas definían la identidad de una letrería, puesto que las formas mayúsculas variaban incluso en un mismo lugar, y el mismo juego se podía utilizar para tipos que representaban diversos grados de formalidad⁸⁷¹. Además, el sistema Proctor-Haebler solamente clasificaría e identificaría cuerpos y formas de M o la caja alta de las que estas forman parte, pero no todas las letrerías⁸⁷².

Por ello, y ante estas carencias, han sido algunos autores los que han intentado confeccionar un sistema de medición, basado en el sistema Proctor-Haebler, para estos especiales materiales de impresión. El primer método estándar para describir el tipo musical mensural fue propuesto por Hertz en 1967⁸⁷³. El autor expone la medida mediante una fórmula basada en las siguientes medidas: en primer lugar, mide la altura del tetragrama o pentagrama en milímetros, desde la línea superior hasta la línea inferior, y lo divide por el número de líneas del pentagrama. A continuación, yuxtapone, mediante dos puntos, ese número con la medida de la grafía de las notas desde la cabeza hasta el caído de la nota, procediendo a confeccionar una fórmula de la siguiente manera: 22.5 / 6: 20.

Un año después, Hendrick D.L. Vervliet, optó por utilizar el sistema de Hertz en *Sixteenth Century Printing Type of the Low Countries*⁸⁷⁴, aunque sólo realizó las medidas de los pentagramas, que no tetragramas. Es una realidad que el sistema de Hertz de medidas de notación mensural se ajusta de manera más o menos fiable para los tipos musicales mensurales, pero se ajusta de la manera recomendable para el canto llano. Por

⁸⁷⁰ Rial Costas, B. (2012) El sistema Proctor-Haebler y el estudio de las letrerías en las impresiones góticas incunables... *Op. cit.*, 860-861.

⁸⁷¹ Carter, H. (1999) *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta. Siglos XV y XVI...* *Op. cit.* 60-61.

⁸⁷² Crous, E. (1930) Recent bibliographical work in Germany... *Op. cit.* 72; Vervliet, H. D.L. (1968) *Sixteenth- Century Printing Types of the Low Countries...* *Op. cit.* 14; British Museum (1971) *Catalogue of books printed in the XVth Century now in the British Museum, Part X. Spain. Portugal*, introducción de Leslie A. Sheppard y George D. Painter... *Op. cit.*

⁸⁷³ Hertz, D. (1967) *Typography and Format in Early Music Printing: With Particular Reference to Attaignant's First Publications....* *Op. cit.* 702-706.

⁸⁷⁴ Vervliet, H. D.L. (1968) *Sixteenth- Century Printing Types of the Low Countries...* *Op. cit.* 78.

eso, Mary Kay Duggan en 1984 en su artículo “A System of Describing Fifteenth-Century Music Type”⁸⁷⁵ combina la medida de la altura del pentagrama, incluida la posibilidad de notación musical en tetragramas, con las medidas de las grafías. El sistema de medidas propuesto por Duggan también está confeccionado mediante una fórmula. La misma se inicia con una sola letra, la cual hace referencia al tipo de notación musical que contiene la edición o ejemplar, asignándose la letra “R” para la notación romana, “G” para la notación gótica, “A” para la notación ambrosiana, “M” para la notación mensural, y la letra “T” para la tablatura. A continuación, la fórmula de Duggan aporta el tipo de formato de la edición o ejemplar descrito, siendo los más comunes el formato folio, cuarto y octavo. Las designaciones de tamaño la autora propone clasificarlos por géneros, es decir adjudicar el tamaño cuarto a procesionales y folio o gran folio a los antifonales. Siguiendo a la letra, la autora utiliza un sistema de numeración consecutiva dentro de cada una de las categorías anteriores (romana, gótica, ambrosiana...), en lugar de un sistema que relaciona los números con un taller de imprenta. Esta secuencia de numeración se realiza de manera cronológica en general, y secuencial para cualquier impresora determinada. Después de referenciar la fuente y el formato, por ejemplo, como R1 (Roman large missal), la fórmula se divide en dos partes bien diferenciadas y divididas entre dos puntos. En la primera parte de la fórmula, se indica el número de las veinte líneas en milímetros dividido por el número de líneas del sistema. A continuación, y después de los dos puntos, continúa con la dimensión en milímetros del tamaño de la cabeza de la nota al cuadrado por la altura del tallo, quedando la fórmula de la siguiente manera:

R1 21 (medida de las 20 líneas en mm) / **5** (número de líneas del sistema): **2.5²** (medida en mm del tamaño de la cabeza) x **7.5** (medida en mm de la altura del tallo de la nota).

No todos los tipos de notación utilizados en el siglo XV tienen el mismo diseño, pues, en la notación gótica y ambrosiana, las cabezas de las notas no suelen tener forma de cuadrado, sino de rombo. En esos casos, únicamente se da la medida de la altura de la figura de la *virga*, si aparece, y si no, la medición de la cabeza de nota sola con la especificación de que no aparece el tallo. A pesar de que Duggan propone la medición de las grafías de una forma tan indiferenciada de las notas, sin tener en cuenta el tipo de

⁸⁷⁵ Duggan, M. K. (1984) A System of Describing Fifteenth –Century Music Type... *Op. cit.* 67- 76.

notación, no siempre puede servir para diferenciar un tipo, además de que no siempre se puede dar una medida de las 20 líneas exactas en los libros enteramente musicales.

Hendrik D.L. Vervliet, en 2000, propone un nuevo sistema de medición para los famosos tipos de imprenta de Pierre Haultin, impresor al que se le atribuye la invención de la técnica de la música de una sola impresión en 1528. Haultin diseñó sólo tipos de música mensural para una sola impresión con un diseño muy simple, en forma de diamante, sencilla y sobria. Para medir y describir los tipos de música mensural de este impresor no puede aplicar la nueva fórmula confeccionada por él para las letterías, basada en la medida de las veinte líneas, seguido de la altura de la letra minúscula corta y la altura de la letra I o H, todas estas medidas aportadas en milímetros. Por ello, para la medición de los tipos de música mensural, utiliza el sistema propuesto por Hertz en 1967, en el que se facilita la altura en milímetros del pentagrama de cinco líneas, desde la mitad del grosor de las líneas superior e inferior, seguido de la medida de la grafía de la nota desde la cabeza hasta el caído de la nota, preferiblemente sin que sobresalga del sistema⁸⁷⁶, a pesar de las dificultades, carencias y problemas de aportar las medidas certeras de las veinte líneas y de las grafías⁸⁷⁷.

Ante estas dificultades, los tipos de música mensural de Hendrik van den Keere y Robert Granjon que se encuentran en el Museo Plantin-Moretus⁸⁷⁸ en Amberes, se describen simplemente como grandes, medianos y pequeños, nombrándose los tipos musicales de acuerdo con el tamaño del cuerpo convencional. Es decir, se denominan tipos grandes los utilizados en un formato folio, por ejemplo, de un antifonario, convirtiéndose en un punto de información para facilita la comparación de los tipos, pues es una realidad la estrecha relación entre el tamaño y función litúrgica del libro⁸⁷⁹.

Tras este recorrido por las principales propuestas de descripción de tipos móviles musicales utilizados en las impresiones musicales del siglo XV y XVI, y ante las demostradas complicaciones que supone la descripción y catalogación de los mismos,

⁸⁷⁶ Hertz, D. (1967) *Typography and Format in Early Music Printing: With Particular Reference to Attaignant's First Publications...* *Op. cit.* 704.

⁸⁷⁷ Vervliet, H. D.L. (2000) *Printing types of Pierre Haultin (ca. 1510-87). Part II: italic, Greek and music types...* *Op. cit.* 173-227.

⁸⁷⁸ Duggan, M. K. (1984) *A System of Describing Fifteenth –Century Music Type...* *Op. cit.* 71.

⁸⁷⁹ Los procesionarios, al ser un libro confeccionado para ser portado en procesión, suelen ser de formato cuarto, al contrario que los antifonarios que suelen ser en formato folio o gran folio para su lectura entre varios cantores ya distintas distancias.

para el estudio de los incunables y post-incunables litúrgicos musicales españoles, ha sido necesario confeccionar un sistema de descripción de los mismos.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que hay tres tipos de libros musicales en el periodo incunable y post-incunable: los libros litúrgicos confeccionados para la Iglesia Católica, los libros de teoría musical y los libros que contienen música secular, es decir, libros que no están afiliados a ninguna práctica o tradición religiosa, y que suele interpretarse para entretenimiento o celebraciones en espectáculos medievales. Por lo tanto, este sistema podría ser utilizado en estos tres tipos de libros musicales, aunque, principalmente, en los libros litúrgicos. Como comentó Duggan en su método de descripción de tipos musicales incunables, existen cuatro tipos de notación musical, con grafías similares, pero no iguales, utilizadas en diferentes zonas de la geografía europea: la notación romana, la notación gótica, la notación ambrosiana y la notación bizantina. Sin embargo, en España solo se utilizan tipos de notación romana, por lo que este sistema se ha basado principalmente, en la identificación de los mismos, utilizados en España.

Cualquier sistema de descripción de tipos de música debe estar estrechamente relacionado con el sistema utilizado para describir los tipos alfabéticos, pues estos son utilizados, en la mayoría de las ocasiones, intercalados en los diferentes folios. Por ende, los principales autores que han propuesto sistemas de descripción de estos tipos especiales, han tomado como punto de referencia el sistema Proctor-Haebler. Ante la existencia de una imprecisión en la medida de las veinte líneas⁸⁸⁰, ya que el molde es susceptible de variar con las fundiciones de tipos por la variación de los tamaños más pequeños por su grueso entintado, y la dificultad que emprende identificar un taller de imprenta a partir de una única letra⁸⁸¹, estos problemas se trasladan al ámbito musical.

⁸⁸⁰ Vervliet, H. D.L. (1968) *Sixteenth- Century Printing Types of the Low Countries...* *Op. cit.* 5,8 y 15-17; Krummel, D. W. (1985) *Early German Partbook Type Faces...* *Op. cit.* 98; Carter, H. (1999) *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta. Siglos XV y XVI...* *Op. cit.*, 51.

⁸⁸¹ Crous, E. (1930) *Recent bibliographical work in Germany...* *Op. cit.* 72; Johnson, A.F. (1943) *The Supply of Types in the Sixteenth Century...* *Op. cit.* 43; Morison, S. (1968) *Letter Forms Typographic and Scriptorial: Two Essays on Their Classification, History and Bibliography...* *Op. cit.* 84-85; Zappella, G. (2001) *Il libro antico a stampa: struttura, tecniche, tipologie, evoluzione...* *Op. cit.* 185 y 186; Barbieri, E. (2008) *Haebler contra Haebler: appunti per una storia dell' incunabolistica novecentesca...* *Op. cit.* 74-75; Morgan, H. (1863) *A dictionary of Terms Used in Printing*. Madras: William Thomas, 14; Morgan, H. (1958) *Typeface Nomenclature*. Londres: British Standards Institution, 6.

Desde el punto de vista de la aplicación de la medida de las veinte líneas en la tipografía musical incunable y post-incunable tiene aún más carencias. En primer lugar, en la impresión de música no hay posibilidad de medir un grupo de veinte líneas de música, ya que las líneas de música textual casi siempre están separadas por las líneas del tetragrama o pentagrama, y, por lo tanto, no están relacionadas. Por otra parte, solo de cuatro a once tetragramas o pentagramas pueden aparecer en una página completa, y el tamaño del cuerpo de un tipo de música no puede decirnos la altura de un pentagrama o línea musical, ya que son tipos independientes y son ajustables a varios espacios⁸⁸². Por ello, en este nuevo sistema no se considera práctico realizar estas mediciones para la identificación de los tipos musicales utilizados, sino medir la distancia entre el caído de la línea de texto superior al tetragrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama, seguido del número de líneas del sistema. Para realizar cualquier composición tipográfica, musical o no, se necesitan ajustar una serie de parámetros entre letras, palabras, líneas, párrafos, alineación, elemento de decoración, etc. Por lo tanto, al componer los pliegos en las “formas”, el cajista componía con los diferentes tipos todas las páginas de una cara del pliego y las enviaba a imprimir antes de que las páginas de la otra cara del pliego estuviesen compuestas⁸⁸³. Por ende, en la impresión musical, los tipos eran combinados con los demás elementos, y quedaban “encajados” entre las letrerías. Por ello, la medida de los tipos queda comprendidos entre las líneas de texto impreso con tipos alfabéticos, que correspondían al texto cantado musical. A continuación, se especifica el número de líneas del sistema. No será hasta bien entrado el siglo XVI cuando se realice impresión tipográfica de los sistemas, siendo impresos, en la mayoría de las ocasiones, de manera xilográfica con numerosas irregularidades. Por esa razón, no se puede tomar la medida de los sistemas como medida de referencia para la descripción de los tipos, pues se imprimen por separado. Pero, en este sistema, se especifica el número de líneas de los sistemas para identificar que esos tipos de notación musical se utilizan en pentagramas o tetragramas exclusivamente, o indistintamente.

Se debe tener en cuenta que, dentro de un alfabeto, todos los tipos no son igual de altos, y, por lo tanto, puede no encontrarse letras de referencia como la X, I o H. Desde el punto de vista de la selección de la "M" mayúscula como figura de referencia, en el terreno musical tampoco se puede aplicar. Si bien a veces es útil una tabla de

⁸⁸² Duggan, M. K. (1984) A System for Describing Fifteenth-Century Music Type... *Op. cit.* 67-76.

⁸⁸³ Gaskell, P. (1972) *A new Introduction to Bibliography...* *Op. cit.* 53.

comparaciones de diseños similares de signos musicales, no puede servir bien para el propósito principal de la diferenciación porque no puede ser sistemática o concluyente. Los signos de clave son el símbolo más probable para la clasificación de tipos de música incunables, puesto que la mayoría de las imprentas tenían tipos para imprimir las claves de FA y DO, pero, salvo la diferencia entre las claves ambrosianas, góticas y romanas, los cambios son mínimos, basándose principalmente en angularidad, dirección, diferenciación gruesa y delgada, y esquinas puntiagudas. Por lo tanto, el uso de la forma de clave en un sistema de clasificación, como lo es la letra “M” en el sistema Proctor-Haebler para el texto alfabético, ayudaría en la identificación rápida, pero no dejaría de ser imprecisa sin las medidas correspondientes. Por otra parte, tomar de referencias grafías singulares como el diseño llamativo de la *virga cum orisco* no resulta concluyente para una clasificación internacional, pues esta únicamente aparece en incunables y post-incunables italianos⁸⁸⁴. Por ello, este sistema propone un sistema estandarizado de medición de tipo, con la adición de ilustraciones fotográficas acompañantes, de caracteres de los principales tipos de agrupaciones musicales típicas (clave de FA, clave de DO, *punctums*, *virgas*, *clivis*, *torculus*, *custos*, *scandicus*...), independientemente de la altura, para desarrollar un repertorio funcional de fuentes de tipo de música, con la medida de la altura y anchura de la grafía, que no es equivalente a la altura y anchura del tipo. Parte de la fórmula propuesta de Mary Kay Duggan propone que la grafía es equivalente a la medida en milímetros del tamaño de la cabeza al cuadrado por la medida en milímetros de la altura del tallo de la nota. A pesar de su aspecto matemático y preciso, todas las medidas son aproximadas. Sin embargo, en este sistema se considera que, para simplificar, resulta más práctico medir desde el ascendente de la cabeza de la nota musical en cuestión, o clave, y el descendente de la misma.

Para crear un nuevo sistema de medición de tipos móviles musicales, junto con sus terminologías, se han tenido en cuenta la incoherencia en el uso de las nomenclaturas utilizadas por los bibliógrafos predecesores de Proctor y Haebler, estos y sus seguidores⁸⁸⁵. Como resalta Rial Costas, Holtrop⁸⁸⁶ utilizó los términos "typefaces" y

⁸⁸⁴ Duggan, M. K. (1984) A System for Describing Fifteenth-Century Music Type... *Op. cit.* 67-76.

⁸⁸⁵ Rial Costas, B. (2016) Typesfaces, fonts, and types: toward a Classification of Fifteenth-Century Gothic "Types. *Cataloging & Classification Quarterly*, 54, Routledge, Taylor & Francis Group.

⁸⁸⁶ Holtrop, J. W. (1868) *Monuments typographiques des Pays-Bas au quinzième siècle*... *Op. cit.* 16-27.

"types" como sinónimos, mientras que Blades⁸⁸⁷ distinguía entre "fount" y "typefaces", pero señalaba estar catalogando los tipos de Caxton. Bradshaw⁸⁸⁸, por otra parte, afirmó que estaba catalogando tipos, pero también utilizó los términos "fount" y "fount of type" para referirse a ellos. Proctor y Haebler⁸⁸⁹ fueron casi siempre coherentes con el uso de "type", pero este término tiene a menudo diferentes connotaciones o incluso se utiliza con diferentes significados. Alfred W. Pollard, en el primer volumen del *Catalogue of the British Museum*, siguió el mismo camino, aunque distinguió los tipos de las tipografías⁸⁹⁰. GW⁸⁹¹ también hace la distinción.

Por lo tanto, el confuso uso de la terminología y su aclaración es importante para establecer un buen sistema de medición, descripción y catalogación, que aúne todas sus características tipográficas. Como establece Rial Costas, se entiende como "typefaces" un conjunto completo de caracteres diseñados intencionadamente con el mismo estilo, por "fonts" la realización de un tipo de letra concreto en un tamaño específico, y por "types" una única pieza rectangular tridimensional de metal que lleva un único carácter en alto relieve de una fuente específica⁸⁹². Por lo tanto, los "typefaces", "founts" y "types", a pesar de estar interrelacionados, son partes independientes de un sistema, teniendo su propia nomenclatura precisa, métodos de identificación y sistemas descriptivos y clasificatorios. Los "typefaces" se identifican por el nombre de la fundición tipográfica que los creó, siendo utilizados diferentes sistemas para clasificar sus estilos y se han

⁸⁸⁷ Blades, W. (1877) *The Biography and Typography of William Caxton, England's First Printer...* *Op. cit.*

⁸⁸⁸ Bradshaw, H. (1871) *List of the Founts of Type and Woodcut Devices Used by Printers in Holland in the Fifteenth Century*. Londres: MacMillan and Co; Bradshaw, H. (1889) *Collected Papers...* *Op. cit.* 221-223, 259-260; Needham, P. (1988) *The Bradshaw Method: Henry Bradshaw's Contribution to Bibliography*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina, 13.

⁸⁸⁹ Proctor, R. (1960) *An Index to the Early Printed Books in the British Museum from the Invention of Printing to the Year 1500. With Notes of those in the Bodleian Library...* *Op. cit.* 12; Proctor, R. (2018) *An Index to the Early Printed Books in the British Museum. Part II. MDI-MDXX. Section I. Germany*. Londres: Kegan Paul, Trench, Triibner & Company, 6,7 y 11; Proctor, R. (1905) *Bibliographical Essays...* *Op. cit.* 131-151; Haebler, K. (1933) *The Study of Incunabula*, trad. Lucy Eugenia Osborne. Nueva York: The Grolier Club, 97-98, 107 y 108; Childers, T., Griscti, J., Leben, L. (2013) 25 Systems for Classifying Typography: A study in Naming Frequency. *Parsons Journal for Information Mapping V*, n. 1, 9.

⁸⁹⁰ Pollard, A. W. (1985) Introduction. *Catalogue of Books Printed in the XVth Century Now in the British Museum. Part I. Xylographica and Books Printed with Types at Mainz, Strassburg, Bamberg and Cologne*. Londres: The British Museum, ix-x.

⁸⁹¹ Staatsbibliothek zu Berlin (1925) *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* [en línea] disponible en <<https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/GWEN.xhtml>> [consulta: marzo de 2019].

⁸⁹² Rial Costas, B. (2016) Typesfaces, fonts, and types: toward a Clsssification of Fifteenth-Century Gothic "Types..." *Op. cit.* 5-7.

estudiado con precisión sus diseños y proporciones. Los “fonts” se identifican, describen y catalogan por el nombre del tipo de letra del que son una representación y por su tamaño. Los “types” también tienen su propia terminología para describir sus partes como objeto tridimensional. Teniendo esta diferenciación en cuenta, el sistema propuesto para la identificación, descripción y catalogación del “Font”, parte que se ha considerado de mayor relevancia y facilidad a la hora de aportar este primer acercamiento a los materiales de impresión musicales utilizados en el periodo estudiado, se ha realizado una diferenciación entre la altura del metálico y la grafía musical del tipo, siendo representado tanto el tamaño como la dimensión de la grafía. Mucha información sobre un tamaño de tipo puede ser más una dificultad que una ayuda, por lo que toda esta información debe de ser debidamente ordenada para su mejor comprensión y puesta en práctica. Por ello, para la descripción de los tipos móviles metálicos musicales utilizados para la impresión de la notación musical, se ha utilizado el sistema propuesto en esta tesis doctoral, en el que se especifica la distancia entre el descendente de la línea de texto superior al tetragrama/pentagrama y el ascendente de la línea inferior del tetragrama/pentagrama.

A continuación, y separado por dos puntos, se indica la medida en milímetros del alto de la grafía de la clave de FA, al considerar esta clave la grafía más significativa y de fácil diferenciación entre juegos, seguido de una barra oblicua y la medida del ancho de la misma.

COC (primeras letras del apellido del impresor) **21** (medida entre el descendente de la línea superior de texto y el ascendente de la línea inferior de texto): **3** (medida en milímetros de la altura de la grafía musical) / **3** (medida en milímetros de la anchura de la grafía musical).

Precediendo esta fórmula, para poder localizar con facilidad posibles trasposos de los juegos tipográficos, se incorporan las tres primeras letras del apellido del impresor, cuando fue localizado por primera vez. Un ejemplo de ello, se puede observar en los materiales utilizados por Jacobo Cromberger, quien heredó los materiales tipográficos de Meinardo Ungut y Estanislao Polono, tras su casamiento con la viuda de Ungut. Sus primeras impresiones litúrgicas musicales las realizó con los materiales tipográficos utilizados por Ungut y Polono en el *Processionarium ordinis fratrum praedicatorum* de 1494. Por ese motivo, las primeras ediciones litúrgicas musicales de Jacobo Cromberger están referenciadas con las fórmulas de los tipos móviles metálicos que utilizaron Meinardo Ungut y Estanislao Polono durante su producción. Como ya señalaba Duggan,

las reproducciones fotográficas siguen siendo el único instrumento válido para comparar letrerías y tipografía musical⁸⁹³, y, por lo tanto, un trabajo *todavía a merced de la agudeza visual del especialista*⁸⁹⁴. En consecuencia, se adjunta, además de la fórmula una imagen del tipo, para que pueda ser identificado con mayor facilidad.

Desde el punto de vista de la impresión de los sistemas musicales, ningún sistema de descripción descrito anteriormente propone un sistema de medición para los pentagramas o tetragramas. Por ese motivo, para la descripción de los tipos metálicos utilizados para la impresión de los sistemas, se ha utilizado el sistema de descripción propuesto para estos en esta tesis doctoral, en el que se especifica la distancia entre el descendente de la línea de texto superior al tetragrama/pentagrama y al ascendente de la línea inferior del tetragrama/pentagrama, seguido de dos puntos y el número de líneas del sistema. A continuación, tras una barra oblicua, se indica en milímetros la medida desde la línea superior hasta la línea inferior del sistema, seguido de dos puntos, y la medida de ancho del sistema. Al igual que el sistema de medición de tipos móviles musicales para la impresión de la notación musical, precediendo esta fórmula, para poder localizar con facilidad posibles traspasos de los juegos tipográficos, se incorporan las tres primeras letras del apellido del impresor, cuando fue localizado por primera vez.

COC (primeras letras del apellido del impresor) **21** (medida entre el descendente de la línea superior de texto y el ascendente de la línea inferior de texto): **4** (número de líneas del sistema) / **10** (medida en milímetros de la altura del sistema desde la primera línea hasta la última): **2** (medida en milímetros del ancho del sistema musical).

Arnaldo Guillén de Brocar es el único impresor que realizó la técnica de impresión de los sistemas a través de tipos metálicos de pequeñas líneas individuales, en vez de utilizar un tipo metálico para la impresión de las cuatro o cinco líneas del sistema a la vez. Por tanto, para la descripción de estos materiales, se ha confeccionado otro sistema de descripción en el que se especifica la distancia entre el descendente de la línea de texto superior al tetragrama/pentagrama y al ascendente de la línea inferior del tetragrama/pentagrama, seguido de dos puntos y el número de líneas del sistema y entre

⁸⁹³ *Ibid*, 70.

⁸⁹⁴ Rial Costas, B. (2012) El sistema Proctor-Haebler y el estudio de las letrerías en las impresiones góticas incunables... *Op. cit.* 860-861.

paréntesis el número uno. A continuación, tras una barra oblicua, se indica en milímetros la medida de la línea individual, generalmente 1 milímetro, seguido de dos puntos, y la medida de ancho de la línea individual. Al igual que el sistema de medición de tipos móviles musicales para la impresión de la notación musical, precediendo esta fórmula, para poder localizar con facilidad posibles traspasos de los juegos tipográficos, se incorporan las tres primeras letras del apellido del impresor, cuando fue localizado por primera vez.

BROC (primeras letras del apellido del impresor) **21** (medida entre el descendente de la línea superior de texto y el ascendente de la línea inferior de texto): **4** (número de líneas del sistema) **(1)** (manera de especificar que es línea individual) / **1** (medida en milímetros de la altura de la línea individual): **5** (medida en milímetros del ancho de la línea individual).

En *Typenrepertorium der Wiegundruncke* (1905-1924) de Konrad Haebler⁸⁹⁵, el sistema de Proctor para describir los tipos en términos de una medida de veinte líneas, se combinó con una clasificación de tipo por la forma de la letra mayúscula M para el tipo gótico (la letra que en el período de impresión sufrió los más numerosos cambios en la forma) y Q para el tipo romano, enumerados por orden cronológico. La estandarización de la nomenclatura del tipo de música utilizado en España en el periodo estudiado mediante el uso de la nomenclatura del tipo de texto parece inapropiada, ya que la medida de los tipos musicales varía dependiendo del tamaño del libro, siempre con notación cuadrada romana, produciéndose desde varios moldes. Es una discusión que envuelve tanto alfabéticos como a los tipos de música, pues se ha aplicado la clasificación por la letra M para los tipos de música. Ante la posible confusión de esa letra con la M que denomina a la música mensural, merece precaución el uso de estas etiquetas en forma de letras para los tipos de música, que, en ausencia de evidencia documental, se han ideado como herramientas para la organización y el debate sin tener en cuenta la coincidencia con la terminología musicológica. Para el sistema de denominación del tipo de música de libros litúrgicos musicales, propongo utilizar únicamente la fórmula junto con la fuente fotográfica, con la adición del nombre de los grupos notacionales, suprimiendo el sistema de numeración consecutivo. De esta manera se evitaría el problema de atribución en el

⁸⁹⁵ Haebler, K. (1905) *Typenrepertorium der Wiegendrucke... Op. cit.*

caso de que apareciera un volumen intermedio entre dos tipografías, en el caso de que se tuviera la fortuna de encontrar una nueva edición o ejemplar con tipografía desconocida nueva.

Por último, son muchos los impresores afincados en España durante la etapa incunable y post-incunable que no fueron capaces de adquirir o ejecutar la técnica de impresión tipográfica musical. Por ello, son numerosos los casos de libros litúrgicos musicales impresos mediante materiales xilográficos. Dado el gran volumen de estos, se ha aportado, en el estudio de la técnica de impresión musical de cada uno de los impresores de manera individual, las medidas, siempre aproximadas, de las principales grafías musicales de los pasajes musicales y una imagen de cada una de ellas, para que se pueda estudiar el diseño particular de cada uno de los casos. Para el estudio de los tacos xilográficos musicales para la impresión de los sistemas, se ha incorporado, además de las imágenes de cada uno de los tacos xilográficos, la medida de cada uno de ellos, tomando como punto de referencia los extremos irregulares, en el caso del ancho y la medida desde la línea superior a la inferior del sistema.

La adición de información sobre los tipos de música temprana contribuye a la comprensión de la transición de la notación escrita a los tipos de música de metal, y de la manera de trabajar de los impresores, aspectos de vital relevancia para la historia del libro que aún siguen ocultos, a pesar de haber comenzado la tradición de estudio tipográfico en la segunda mitad del siglo XX. Como dice Rial Costas, solo siendo capaces de reconocer correctamente una letrería, podremos valorar de forma adecuada la importancia de un determinado impresor, la calidad de su oficina y el significado de sus trabajos⁸⁹⁶. Por lo tanto, a pesar de que la medición es solo aproximada, pues pueden variar las medidas al humedecerse el papel y colocarlo en la impresora y encoger de forma diferente según el papel utilizado y las condiciones de secado, el sistema propuesto permite un estudio de los centros de impresión que desempeñaron un papel importante en la impresión musical y nos acerca a una imagen real del primer siglo de la impresión.

⁸⁹⁶ Rial Costas, B. (2012) El sistema Proctor-Haebler y el estudio de las letrerías en las impresiones góticas incunables... *Op. cit.* 863.

5.2. Presentación y uso del catálogo. Introducción y aclaraciones previas sobre el método de análisis utilizado en el repertorio

Referente a la propia ordenación del Repertorio tipobibliográfico, sesenta y ocho noticias aparecen ordenadas cronológicamente siguiendo un criterio de asignaciones de datas, de mayor a menor precisión relativa a su datación, numeradas del uno al sesenta y ocho en número arábigos. Por lo tanto, la disposición de las noticias bibliográficas están colocadas por orden de impresión musical, basada en su data y no por orden de actividad del impresor⁸⁹⁷. De esta manera, y con esta disposición, queda mejor representada la actividad y evolución de la impresión musical en el periodo cronológico estudiado.

Las noticias bibliográficas en algunos casos no implican una lógica cronológica dentro de cada año, sino crono-bibliográfica, de la mayor a la menor información ofrecida. Esto es debido a que, dentro de cada año, se exponen primero las ediciones que ofrecen día, mes y año (de enero a diciembre), terminando con las que únicamente indican el año. Una vez expuestas las anteriores, aparecen las ediciones carentes de fecha y que han sido datadas en ese mismo año, precediendo siempre las asignaciones con circa (c.) o seguidas de signos de interrogación (?) o corchetes, entre arcos temporales. Por lo tanto, las noticias se disponen de manera cronológica, sin atender al orden alfabético de encabezamiento, criterio que rige, además de por datación, en los repertorios tradicionales.

Por último, la comparación y el cotejo de ejemplares es una de las herramientas más importantes para poder analizar y estudiar la técnica de impresión musical utilizada por los diferentes impresores afincados en España. Uno de los objetivos es detectar “las huellas” que la manera manual de la impresión en la etapa incunable y post-incunable exigía, tanto por su procedimiento manual como sus condiciones administrativas en cada proceso de publicación de cada edición. Por lo tanto, el análisis de la existencia de posibles variantes entre los ejemplares de una misma edición sirve de guía para el estudio de las diferentes técnicas de impresión musical del periodo estudiado, y, por ende, de las diferentes emisiones y estados.

⁸⁹⁷ Un impresor puede tener un periodo cronológico de actividad más longevo que otros impresores, pero aparecer posteriormente que otros impresores que hayan empezado más tarde en su vida productiva.

De manera general, la valoración de encontrarnos posibles diferentes emisiones, permite agrupar los diferentes ejemplares de una misma edición, que presentan variaciones con respecto a otros ejemplares de la misma edición, de una manera intencionada. Por otra parte, esta situación permite discriminar aquellos ejemplares que presentan una variación con respecto al resto de los ejemplares, no habiendo sido planteado este “cambio” intencionadamente durante la impresión o posteriormente a este proceso. Igualmente se debe advertir que estas variaciones pueden afectar de una manera estructural a la edición, y, en ocasiones, no es fácil determinar la categoría a la que pertenecen, de ahí la importancia en su detección. Las categorías de “emisión” y “estado”⁸⁹⁸ son definiciones estipuladas por bibliógrafos que, a veces, no arrojan la luz suficiente como para determinar la intencionalidad o no en el proceso de impresión, para catalogar la variación. A pesar de esta circunstancia, estas categorías se convierten en el mejor instrumento para interpretar y reconstruir el proceso de producción de una edición.

En la construcción de este repertorio tipobibliográfico solo ha sido detectado un caso de emisión, concretamente en el *Missale Romanum* impreso por Jorge Coci en Zaragoza en 1519. Por ello, las emisiones y estados no quedan desglosadas ni se contemplan mediante letras del alfabeto, al contrario que otros repertorios tipobibliográficos, ya que quedan recogidos de manera extensa en los repertorios de referencia anteriores y no se han detectado variantes de interés al tema de estudio, salvo el caso mencionado.

Cada noticia bibliográfica del repertorio sigue una estructuración definida por los criterios de elaboración de tipobibliografías de referencia, a pesar de que no abarquen aspectos musicales.

De manera general, cada noticia bibliográfica consta de cinco secciones. Cabe remarcar que no en todas las entradas del catálogo estos apartados están cumplimentados o tenidos en cuenta, pues como se ha comentado en el apartado anterior, por la falta de conservación o destrucción de los ejemplares, sólo escasos ejemplares han llegado intactos hasta nuestros días y, por tanto, facilitan una descripción y análisis detallado. La estructura de exposición de la información en la noticia bibliográfica, es la siguiente:

⁸⁹⁸ Moll, J. (1979) Problemas bibliográficos del Siglo de Oro. *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LIX, 49-107.

1. Título abreviado de la noticia, con el cual se puede identificar la edición, pie de imprenta, o la asignación que se le ha dado, y datación.
2. Características materiales de la edición, que recoge el formato, la colación, la foliación, paginación o el número de hojas que compone la edición, su disposición a una o dos columnas y los colores de tinta utilizados.
3. Descripción de las características musicales de la edición, con especificación de las partes musicales concretas, y dimensión de la caja de música.
4. Tradición bibliográfica o referencias bibliográficas previas.
5. Noticia de los ejemplares localizados.

Sección nº1.

Es la parte más importante de toda la noticia, pues permite identificar la edición con los datos esenciales de la misma. En esta sección se sintetiza la propuesta de título abreviado de la noticia, con el cual se puede identificar la edición, pie de imprenta, o la asignación que se le ha dado, y datación. En los repertorios tipobibliográficos tradicionales, antes del título de la edición, aparece encabezada en negrita por el autor y cuando este no figura en la obra, pero la autoría tiene una aprobación por parte de los especialistas, el encabezamiento aparece entre corchetes. En el caso de este repertorio, no se ha hecho diferenciación de autor, al no tratarse de autores personales y de formar parte de la tradición litúrgica y literaria de la Iglesia Católica. A pesar de que para el análisis de la producción de los impresores sí que se ha tenido en cuenta, tampoco se ha hecho diferenciación de la diócesis o la orden religiosa que los ha mandado imprimir.

La noticia empieza directamente con la exposición de la transcripción del título en letra cursiva, salvo en algunos casos en los que se ha preferido identificar algunos títulos con su nombre formal abreviado, con la finalidad práctica de sencillez visual. Por ejemplo, el caso de la noticia bibliográfica que abre el repertorio es el *Missale Barcinonense*, impreso en Barcelona por Diego de Gumiel el 28 de marzo de 1498. Si se hubieran seguido los criterios de los repertorios tipobibliográficos, la transcripción del título sería *Missale secundum consuetudinem alme sedis Sta Crucis Barcinonen*, pero, ante la extensa descripción de la edición en repertorios especializados, se ha considerado más práctico utilizar el nombre formal abreviado.

Seguido del título, se expone el pie de imprenta, junto con los datos que se conservan en la portada, si se conserva, seguido de dos puntos, nombre del impresor⁸⁹⁹, y el día, mes y año de impresión, si se conoce. En cuanto al formato de las fechas esta consta de tres partes: el día de publicación (escrita en números arábigos), mes (escrita en números romanos) y año (escrito en números arábigos).

A continuación, se expone un ejemplo:

Missale Caesaraugustanum. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 XI 1485.

Por otra parte, en el repertorio se ha incorporado el *Missale Compostellanum*, impreso supuestamente por el taller de Gundisalvus Roderici de la Pasera y Juan de Porras en Monterrey en 1495. Esta edición sólo se conocía a través del contrato entre Juan de Porras, impresor de Salamanca, y el arzobispo de Santiago, Don Alonso II de Fonseca, acuerdo que debió de cerrarse en 1495, pues, el Acta Capitular del 22 de diciembre, referencia una aprobación de lo contratado por el arzobispo y una presentación de algunos ejemplares impresos, y el 13 de enero de 1496, se designa una Comisión del Cabildo para recibir los Misales. A pesar de que a priori la tirada contratada fuera de 700 ejemplares en papel y cincuenta en pergamino, cifra muy considerable para aquella época, el Cabildo recibió finalmente 720 ejemplares en papel y treinta en pergamino, al no poderse reunir suficiente pergamino para cumplir con lo concertado.

El *Missale Compostellanum* se distribuyó en la diócesis compostelana con toda normalidad y desempeñó la misión litúrgica para la que se había creado. Este cometido puede comprobarse en diversos inventarios de la Catedral de Santiago de Compostela, como el inventario con fecha del 15 de octubre de 1509 de los *Objetos sagrados destinados al servicio diario del culto en la capilla mayor de la Catedral de Santiago*, donde quedan registrados dos misales en pergamino. Por otra parte, también se conserva una referencia del 9 de diciembre de 1529 donde, además de mencionar veintiséis libros de temática legislativa y eclesial, se registran dos misales en pergamino de la orden compostelana y encuadrados en tablas. Teniendo en cuenta las referencias encontradas en los inventarios de los que tenemos constancia, podemos afirmar que entre 1495 y 1570 el *Missale Compostellanum*, tuvo un importante peso en la vida litúrgica hasta la

⁸⁹⁹ Los nombres de los impresores se han estandarizado, tal y como están formalizados en las fichas de descripción de la Biblioteca Nacional de España o de la Real Academia de la Historia.

celebración del Concilio de Trento, donde se acordó la unificación de la liturgia en torno a un solo texto y que dejó inservibles los libros litúrgicos anteriores. Entre 1570 y 1883, los 750 ejemplares del *Missale Compostellanum* fueron destruidos y reutilizados.

Desde mediados del siglo XX, se han podido identificar noventa y tres hojas del mismo que han sido encontradas en encuadernaciones de protocolos notariales y en carpetas de folletos e informes gallegos de diferentes fechas posteriores al misal, dando la posibilidad, en parte, de reconstruir el ejemplar hasta ahora perdido.

Esta edición testimoniada por contratos y por hojas sueltas, puesto que múnito de portada, colofón y estructuralmente, se ofrece entre corchetes los datos de este apartado, es decir sus datos esenciales y que permiten identificar la edición, pues se han tomado de otras fuentes y no se saben con seguridad⁹⁰⁰.

Sección nº2.

A continuación de la sección de identificación básica, sigue la descripción de los elementos y principales características materiales de la edición. Sin duda, una parte fundamental dentro de la descripción, pues se trataría de exponer todas las características referentes al formato, colación, foliación, paginación y disposición del texto de la edición. Este apartado se divide en dos párrafos concretos. El primero de todos es en el que se especifican los aspectos técnicos que permiten conocer la estructura de la edición, y, el segundo en el que se exponen los rasgos de las características tipográficas, disposición del texto e información de interés.

El primer párrafo consta de tres elementos fundamentales para entender la conformación material de la edición: el formato, la fórmula de colación o secuencia de signaturas tipográficas, y extensión del libro. La indicación de estos elementos en la noticia nos permite obtener una idea precisa de la extensión y conformación del impreso. Concretamente, se puede conocer el número total de páginas, folios u hojas que figura en el libro⁹⁰¹, el número de pliegos que conformaban la edición y las posibles erratas que pudieron cometer los impresores a la hora de imprimir los ejemplares.

⁹⁰⁰ López Carral, A. (2021) Estudio de la impresión de los fragmentos musicales supervivientes del *Missale Compostellanum* de 1495... *Op. cit.* 47-60.

⁹⁰¹ Es una comprobación fiable a la hora de establecer la fórmula colacional. Se recurre tradicionalmente a la letra del alfabeto del cuadernillo con el número volado de hojas que constituyen cada uno. En todo caso, su cálculo es muy sencillo aplicando la siguiente fórmula: dividir el número total de hojas del libro entre el

En el proceso de cotejo de las fórmulas de signatura y foliación se han encontrado errores en las fórmulas de colación de estas ediciones publicadas en los catálogos de referencia anteriormente citados. Por ello, se ha demostrado, una vez más, la importancia del cotejo de ejemplares, y, concretamente, de los elementos de orientación para la identificación de aquellos incompletos.

Por último, en el segundo párrafo se incorpora el tipo de letra, el número de líneas en cada plana, si el texto se ha impreso a una o dos columnas y la impresión de sus tintas. Al contrario que en los repertorios tipobibliográficos tradicionales, en este repertorio no se ha incluido la indicación detallada de todas las tipografías textuales utilizadas en la composición del libro. En cuanto a la contabilidad del número de líneas, como en el caso de los *Processionariums* en los que no aparecen fragmentos textuales completos, se ha realizado su recuento mediante el número de líneas que ocupa un tetragrama o pentagrama, en pasajes musicales aislados de la edición, y el número de líneas de texto que aparecen en la hoja, página o folio.

A continuación, se expone un ejemplo de cómo quedarían las dos primeras secciones juntas.

1.

Missale Caesaraugustanum. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 XI 1485.

Folio. []¹²a¹²b¹⁰c – r⁸, [r redonda]⁸ [s larga]⁸s – v⁸u⁶x⁶y⁸ z¹⁰A⁸B – Q⁸R¹⁰.
362ff.

Letra gótica. 34 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

número de hojas que caben en un pliego según el formato del libro. El estado de conservación diferente de los ejemplares no determina la descripción de su colación, pues se han detectado erratas de signaturas y foliación con posterioridad a la impresión.

Sección nº3.

La mayoría de los catálogos tipobibliográficos tradicionales incorporan esta sección, en la cual se ofrece la transcripción facsimilar del inicio y el final de los fragmentos textuales que forman parte de la edición en el orden que aparecen en el impreso, es decir se transcribe el texto de la portada, portadilla o encabezamiento; el inicio y final del texto principal y de las obras secundarias, entre otros, que componen la edición, junto con la descripción de los elementos que ornamentan el mismo. La transcripción facsimilar viene acompañada por la indicación de la foliación y la paginación, especificando concretamente si nos referimos al recto o vuelto con las abreviaturas convencionales “r” y “v”. La incorporación de esta sección en las tipobibliografías tradicionales aporta a la noticia bibliográfica un enriquecimiento, pues no solo permite identificar las *emisiones* y *estados* de una manera específica, sino que permite individualizar las ediciones, reflejar los cambios de tamaño de las fundiciones empleadas en la composición, y reproducir los signos, caracteres o abreviaturas empleadas desde la aparición de la imprenta y durante el siglo XVI.

Esta sección en este repertorio está orientada de una manera diferente, pues al estar perfectamente transcritas en los repertorios tipobibliográficos tradicionales de la etapa y geografía estudiada, se ha centrado esta sección al análisis del aspecto musical.

En la actualidad, el análisis de los elementos compositivos de una impresión es una de las herramientas más determinantes para investigar la producción editorial durante los primeros tiempos de la imprenta manual hasta mediados del siglo XVI. Hasta este momento, el estudio material de las ediciones se ha centrado prioritariamente en el estudio de los elementos tipográficos con los que está confeccionado el texto, concretamente, las fundiciones metálicas y los tacos xilográficos que se utilizaron en los talleres afincados en España a lo largo de la etapa incunable y post-incunable. Pero, es una realidad, que este aspecto se está abordando por primera vez desde el punto de vista musical. Por ello, después de la localización e identificación de las ediciones de libros litúrgicos musicales incunables y post-incunables hasta 1520, se ha elaborado un inventario de materiales de impresión musicales empleados en la composición de cada una de las ediciones conocidas para establecer su utilización y “vida” por las distintas imprentas. Esta situación ha desembocado en una serie de nuevas herramientas e instrumentos de consulta para poder identificar, describir y datar, más o menos de una manera precisa, los impresos litúrgicos musicales. Desde el punto de vista bibliográfico, ha quedado reflejado en anteriores

apartados el desconocimiento de las características musicales de muchas ediciones, aspecto que se agrava con el desconocimiento también de los datos de impresión de muchas de ellas. Ante esta situación, se hace más necesario afrontar la descripción y el análisis de manera sistemática, tanto tipográficamente como cronológicamente⁹⁰². Para ello, esta sección se ha dividido en cinco partes bien diferenciadas: descripción y análisis de la notación musical, de los sistemas musicales, partes musicales de la edición y dimensiones de la caja de música.

Esta sección empieza especificando que cada uno de los libros litúrgicos musicales incorporados en este repertorio intercala en el texto, o bien ocupado una o dos planas, los fragmentos musicales. A continuación, se expone la descripción del tipo de notación musical utilizada, técnica de plasmación de las notas musicales, el color y sobre qué sistema está representada. La segunda parte, y para completar la descripción de la notación musical, se centra en el análisis de los sistemas musicales, es decir, tetragramas o pentagramas. Esta subsección empieza describiendo en qué color están impresos, seguido del número de sistemas por plana, tipo de técnica de impresión utilizada y disposición de los mismos. Posteriormente, se exponen las partes litúrgicas donde se encuentran estos pasajes musicales y la manera en la que se van a presentar. Primeramente, se especifica, mediante la abreviatura de signatura (signs) el arco de colocación donde están incorporados estos pasajes musicales, seguido entre paréntesis del arco de foliación al que corresponde, dos puntos y la parte litúrgica donde se encuentran. En cuarto lugar, se incorpora las dimensiones de la caja de música en milímetros y, por último, y solamente en los casos tipográficos, la referencia de los tipos musicales metálicos utilizados según las fundiciones empleadas por el impresor en su trayectoria profesional⁹⁰³.

Al igual que en algunos casos bibliográficos de ejemplares concretos, la identificación de varios aspectos relacionados con la notación musical puede plantear problemas. El problema más delicado, en términos bibliográficos, es la identificación de la técnica de impresión musical en cada una de las ediciones y ejemplares, pues, si es

⁹⁰² Griffin, N., Griffin, C. (2004) *The Iberian Books and Its Readers. Essays for Ian Michael*, número especial del *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXI, 7-8, 974.

⁹⁰³ Estos datos se han conseguido gracias a la creación y al uso de una ficha catalográfica específica que se ha confeccionado, a raíz de esta tesis doctoral y que se ha publicado en la siguiente referencia: López Carral, A. (2019) Una nueva propuesta de descripción y análisis de los incunables musicales... *Op. cit.* 199-209.

difícil plantear la existencia de diversas costumbres en el siglo XV y comienzos del XVI a la hora de elegir fecha de inicio del año, o describir la voluntad de los talleres de imprenta, incluso dentro de una misma ciudad, resulta aún más complejo diferenciar bien y al detalle la combinación de técnicas tipográficas, xilográficas y manuscritas que se están dando en el periodo estudiado en el terreno de la imprenta litúrgica musical.

Al contrario que la comparativa de los tipos metálicos, no se ha podido tomar como punto de partida el sistema conocido como Proctor-Haebler⁹⁰⁴, el cual combina el diseño de la letra mayúscula gótica “M” con la medida en milímetros de veinte líneas de texto impreso. Konrad Haebler, bibliógrafo de referencia para el estudio de la etapa incunable, estableció unas bases a seguir con su inventario de letrerías empleadas en las primeras impresiones en España⁹⁰⁵, actualizado posteriormente por el Catálogo de incunables de The British Museum⁹⁰⁶. Años más tarde, Frederick John Norton, tomando de referencia anteriores métodos, implantó una clasificación de tipografías utilizadas en los tórculos afincados en la Península entre 1501 y 1520, resaltando un total de sesenta y siete diseños de “M” distintos en las diferentes tipologías de impresiones españolas⁹⁰⁷. En el aparato analítico planteado por Norton, los materiales de cada impresor están clasificados y codificados, de mayor a menor tamaño de fundición, describiendo de manera breve las características más destacadas y las fechas en las que se pudieron emplear en cada taller. Como broche final, se remite a los materiales de impresión de otros impresores con el mismo diseño singularizado, distinguiendo las letrerías y los elementos ornamentales utilizados en su composición, logrando identificarlos de manera adecuada. Frederick John Norton puso a disposición del mundo del libro antiguo una fuente valiosa de información tipográfica perfectamente sistematizada, no solamente de obligada consulta para el estudio de los post-incunables, sino también para siguientes épocas al ser extrapolable a las letrerías posteriores, concretamente las letras góticas

⁹⁰⁴ Rial Costas, B. (2012) El sistema Proctor-Haebler y el estudio de las letrerías en las impresiones góticas incunables... O cit. 855-864.

⁹⁰⁵ Haebler, K. (1902) *Tipografía Ibérica del siglo XV: reproducción en facsímil de todos los caracteres tipográficos empleados en España y Portugal hasta el año de 1500, con notas críticas y bibliográficas...* Op. cit.

⁹⁰⁶ British Museum (1971) *Catalogue of books printed in the xvth century now in the British Museum. part X: Spain, Portugal....* Op. cit.

⁹⁰⁷ De este método se merece destacar que, a pesar de su falta de precisión en algunos casos, fue el sistema más certero para unificar la forma de mirar de todos los bibliógrafos, proporcionándoles el mismo punto de vista para identificación tipográfica.

utilizadas en las imprentas peninsulares, por su continuidad hasta el segundo tercio del siglo XVI. Sin embargo, como explica Hendrik D. L. Vervliet, estos sistemas de análisis no tienen total validez, pues al popularizarse unos mismos diseños en diferentes imprentas de distintas geografías, debido a la expansión del comercio de matrices abiertas con un punzón común, será necesario analizar todas las utilizadas en la composición y comprobar que convivieron en uso simultáneamente en la imprenta.

En el terreno musical, todos los sistemas propuestos para el estudio de la tipografía no funcionan, tal y como indicó Mary Kay Duggan en su artículo “A System of Describing Fifteenth –Century Music Type”⁹⁰⁸. Por ello, se ha confeccionado un nuevo sistema de medidas con el que se ha procedido a identificar los materiales tipográficos musicales de todas las ediciones de libros litúrgicos musicales con música tipográfica. Este sistema también está descrito y desarrollado en el apartado 5.1.

La aplicación del nuevo sistema de medidas y la obtención de resultados permiten estudiar las pautas técnicas, gustos y preferencias de utilización de los materiales, además de resaltar ciertos hábitos de composición y de puesta en página y distribución de los pasajes musicales.

Los resultados de cada análisis en detalle de cada tipografía musical y su empleo en cada una de las ediciones tipográficas con ejemplar conservado en la actualidad, se concretan en unos códigos alfanuméricos, los cuales identifican las fundiciones que poseía cada impresor en su taller. Para su conformación, rápida identificación y exposición en el catálogo de manera abreviada, se han tomado las iniciales del apellido del impresor en versalitas, tal y como aparece en los ejemplos expuestos a continuación:

- Pedro Hagenbach (HAG).
- Juan Rosembach (ROS).
- Fadrique Alemán de Basilea (BAS).
- Arnaldo Guillén de Brocar (BRO).

A continuación de los caracteres alfabéticos, le sigue un número que refleja, en vez de la medida de las veinte líneas de texto impreso, el tipo identificado con el nuevo sistema de medición, tanto la notación musical como los sistemas tipográficos. Estos

⁹⁰⁸ Duggan, M. K. (1984) A System of Describing Fifteenth –Century Music Type... *Op. cit.* 67-76.

números están extensamente referenciados en cada capítulo de cada impresor específico. En el caso musical, y al contrario al que se realiza con el método Proctor-Haebler, al número de identificación no le sigue un superíndice indicativo de los estados o modificaciones, pues se ha tratado de un juego nuevo. Por lo tanto, no se muestra este índice, ya que no se perciben variaciones en los tipos de esa familia tipográfica. Finalmente, el código no se cierra con la letra G para indicar que el diseño se trata de grafía gótica, pues es la más usual en los impresos peninsulares desde finales de la etapa incunable hasta la primera mitad del siglo XVI. A continuación, se facilita las dimensiones de la caja de música, que, en algunas ocasiones, no se corresponde con las dimensiones de la caja de texto.

Para finalizar, toda la información xilográfica y tipográfica musical obtenida, se ha procesado en una hoja de cálculo, la cual se ha organizado en columnas por ediciones, impresor, fecha de impresión y técnica de impresión, para poder estudiar mejor la utilización de materiales, preferencias y estilo de impresión del impresor, y así poder ensayarse algunas correlaciones de tipos y tablas de datos, que ha permitido la claridad y accesibilidad a los datos y apreciaciones e ideas generales sobre la evolución de la imprenta musical en España afianzadas paulatinamente durante el proceso de descripción de cada una de las ediciones y ejemplares.

A continuación, se expone un ejemplo de cómo quedarían las tres primeras secciones juntas.

1.

Missale Caesaraugustanum. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 XI 1485.

Folio. []¹²a¹²b¹⁰c – r⁸, [r redonda]⁸ [s larga]⁸s – v⁸u⁶x⁶y⁸ z¹⁰A⁸B – Q⁸R¹⁰.
362ff.

Letra gótica. 34 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada manuscrita en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 7 tetragramas xilográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs y1^r - y8^v (ff. CLXXXI a CLXXXVIII): *Prephones*.

Caja de música: 245 mm x 155 mm.

(En este caso, al imprimirse con técnica xilográfica la parte musical, no se puede identificar con código los materiales utilizados).

Sección nº4.

Una de las labores de un catálogo tipobibliográfico es convertirse en una fuente de información bibliográfica, en el que las descripciones analíticas e interpretativas se deben reforzar con referencias bibliográficas de autoridad, que permiten dibujar la historia del conocimiento de la noticia bibliográfica. Para ello, en este caso, la descripción de cada uno de los libros litúrgicos musicales incunables y post-incunables que conforman este repertorio, está acompañada de su tradición bibliográfica o del conjunto de referencias previas que se han encontrado sobre cada edición. Estas han sido cotejadas y depuradas, en algunas ocasiones, por tratarse de informaciones erróneas⁹⁰⁹. Es decir, se recoge las referencias bibliográficas publicadas anteriormente y algunos estudios monográficos, junto con las referencias más actuales y de interés para el estudio de la edición. Consciente de que solo su disposición cronológica refleja adecuadamente la transmisión de la noticia, estas referencias se han organizado por orden alfabético, siguiendo el sistema habitual en las tipobibliografías anteriores.

No cabe olvidar que las mismas son instrumentos que permiten, no solo depurar informaciones previas, sino que permiten trazar una evolución de la noticia. Para ello, se han contrastado todas las noticias y se han sacado conclusiones con la revisión *in situ*, y digitalmente, de las distintas ediciones y distintos ejemplares. Este hecho va a permitir tomar conocimiento del avance del conocimiento bibliográfico de la noticia de la edición. El vaciado de los repertorios bibliográficos anteriormente citados se convierte en punto de partida para el rastreo de noticias previas de la noticia bibliográfica y para la detección de ediciones fantasma. Esto es así por el factor de análisis crítico de las fuentes de información bibliográfica que se debe de realizar, pues son habituales las erratas de imprenta y las erróneas lecturas de signos gráficos, especialmente fechas y dataciones de los colofones.

⁹⁰⁹ Este aspecto lo señala Julián Martín Abad en *Los libros impresos antiguos*, concretamente en la página 129, en el siguiente fragmento: “*Nuestro propósito en este caso es lograr la identificación bibliográfica del ejemplar que tenemos a la vista: ¿cómo, ¿dónde y cuántas veces ha sido descrito? No es tarea rutinaria y sin riesgos. Requiere práctica y un especial sexto sentido*”.

Por último, en el caso del estudio de la producción tipográfica musical en el periodo estudiado en esta tesis doctoral, no se ha visto beneficiado de las ventajas de la depuración de las noticias bibliográficas previas en cuanto al control, pero sí afectado por sus inconvenientes, pues no se ha hecho un trabajo parecido al que este repertorio ofrece y las complicaciones de la técnica de impresión musical no ayudan a trazar la historia del taller de los diferentes impresores afincados en España. Un ejemplo de ello, es el caso del *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hironymi*, impreso en Zaragoza por Jorge Coci el 23 de febrero de 1510, cuya referencia musical que facilita Frederick John Norton en su *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520* en su entrada número 637 es errónea.

A continuación, se expone un ejemplo de cómo quedarían las cuatro primeras secciones juntas.

1.

Missale Caesaraugustanum. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 XI 1485.

Folio. []¹²a¹²b¹⁰c – r⁸, [r redonda]⁸ [s larga]⁸s – v⁸u⁶x⁶y⁸ z¹⁰A⁸B – Q⁸R¹⁰.
362ff.

Letra gótica. 34 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada manuscrita en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 7 tetragramas xilográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs y1^r - y8^v (ff. CLXXXI a CLXXXVIII): *Prephones*.

Caja de música: 245 mm x 155 mm.

AMIET, n.º 218.- C4103.- CCPB000111198-1.- DREVES, XXXIV, pp. 33, 34,54ss.- ESPEJO, p. 187.- GW M24301.- HAEBLER, I, n.º 441.- IBE 3963.- ISTC im00653130.- KURZ, n.º 269.- LAMBERTO DE ZARAGOZA, p.23, nota 46.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 92.- SÁNCHEZ, XV, n.º 13.- USTC 765632.- VINDEL, F. *Manual*, IV, n.º 19, p. XXVII.- WEALE- BOHATTA, n.º 218.- WEALE, *Analecta litúrgica*, II/2, pp. 358-390.

Sección nº5.

En este último apartado se exponen los ejemplares localizados de cada edición, ordenadas por orden alfabético y en letras capitales según la ciudad donde se encuentre la institución o biblioteca nacional o internacional que los aguarda. Seguido de coma, se ofrece el nombre de esta última de manera explícita, y no mediante siglas, junto con la signatura topográfica actual⁹¹⁰. A continuación, y cuando los ejemplares se conservan de manera imperfecta o “parcial”, se especifica entre paréntesis su estado de conservación.

Como se ha comentado en la introducción del repertorio, la situación de emergencia sanitaria ante la mutación y expansión del COVID-19 en numerosas “olas”, ha provocado, además del cierre de fronteras y la imposibilidad de viajar, el cierre de numerosas instituciones y bibliotecas. Por ello, algunos de los ejemplares, concretamente los que se localizan en el extranjero, no se han podido consultar de manera presencial, sino que se ha tenido que recurrir a su consulta y medición mediante digitalización. Cuando los ejemplares han sido revisados de manera presencial se ha indicado con un asterisco (*) y cuando han sido revisados a través de una digitalización se ha indicado a través de doble asterisco (**), para su rápida identificación. En total, se han consultado 115 ejemplares y se ha requerido la colaboración de treinta instituciones, tanto nacionales como internacionales, para su estudio presencial o digital. Las mediciones mediante digitalizaciones se han realizado gracias a la amabilidad y cortesía de los archiveros y bibliotecarios de las instituciones. En estos casos se ha pedido expresamente su digitalización, o fotografías, de la parte musical, añadiendo expresamente dos reglas de medición, la primera de ellas en el margen derecho, de manera vertical; y la segunda en el margen inferior de manera horizontal. Mediante el programa *Adobe Photoshop*⁹¹¹, se han realizado ampliación y cortes de las zonas a medir, y se han cogido medidas, tanto mediante la plataforma como mediante las reglas incorporadas en las fotografías. Para corroborar la veracidad, y coincidencia, de las medidas tomadas mediante esta técnica, se

⁹¹⁰ Ante los cambios de signaturas topográficas en algunas instituciones después de la publicación de algunos catálogos de referencia, este repertorio sirve para ofrecer una actualización de las mismas, sustituyendo las antiguas. De esta manera se facilita el control de los ejemplares.

⁹¹¹ Es un editor de fotografías desarrollado por *Adobe System Incorporated*, el cual se usa principalmente para el retoque de imagen y gráficos. Una de sus principales funciones es editar y componer imágenes rasterizadas, además de usarse extensivamente en multitud de disciplinas del campo del diseño y fotografía, como diseño web, composición de imágenes de mapa de bits, estilismo digital, fotocomposición, edición y grafismo de vídeo. Se ha elegido la utilización de este programa ante sus buenos resultados en la ampliación y precisión en el tratamiento de fotografías en diferentes formatos de imagen propios.

han cotejado la exactitud de los resultados de medición de ejemplares que se han podido analizar a la vez de manera presencial y digital, para verificar la rigurosidad de la aplicación de esta técnica en los ejemplares digitales internacionales sin posibilidad de consulta presencial, como en los casos que voy a desarrollar a continuación. En primer lugar, se ha comprobado con el análisis de diversos ejemplares que se han consultado de manera presencial y digital a la vez, como el *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*, impreso en Sevilla por Meinardo Ungut y Estanislao Polono el 3 de abril de 1494, cuya digitalización está facilitada en la Hemetoreca Digital Hispánica y, a cuyos ejemplares se ha tenido acceso varias veces de manera presencial en las instalaciones de la Biblioteca Nacional de España; y, en segundo lugar, a través del cotejo de diversos ejemplares de una misma edición, algunos con acceso únicamente presencial y otros mediante acceso exclusivamente digital. Es el caso del *Processionarium Caesaraugustanum*, impreso en Zaragoza por Jorge Coci, Leonardo Hutz y Lope Appentegger, aproximadamente en 1502. De esta edición, se conservan tres ejemplares del mismo: en la Public Library de Boston con signatura BX2032.A3 D66 15002X, en la Casa del Libro en San Juan (Puerto Rico) con la signatura nº63, cat. 163 y en la Biblioteca Capitular de La Seo en Zaragoza con la signatura 30-118. Esta edición ha sido analizada y cotejada mediante ambas técnicas, pero en ejemplares diferentes. Las medidas físicas se han cogido mediante el ejemplar de Zaragoza y las digitales mediante la digitalización facilitada por la Casa del Libro de San Juan.

Por último, se han encontrado casos en los que los ejemplares no han sido localizados por los responsables en las instituciones o bibliotecas, a pesar de facilitarles la signatura con la que aparecen en los catálogos tipobibliográficos de referencia, o bien por estar sus instalaciones cerradas por obras. En estos casos, se ha especificado de manera individual cuáles han sido estos ejemplares, después de la signatura y el estado de conservación. La emisión o el estado al que pertenece el ejemplar no se ha señalado específicamente con letras subdividiendo la noticia, entre corches y en cursivas como se hace en los catálogos de referencia, pues esa tarea ya está perfectamente superada en los anteriormente citados. No se ha podido hacer un rastreo exhaustivo de su procedencia, pero sí que ha incorporado cuando se ha podido documentar mediante la presencia de ex libris, sellos de pertenencia, o se ha señalado la aparición de algún ejemplar de la edición en venta o subasta.

A continuación, se expone un ejemplo de cómo quedarían la noticia bibliográfica completa.

1.

Missale Caesaraugustanum. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 XI 1485.

Folio. []¹²a¹²b¹⁰c – r⁸, [r redonda]⁸ [s larga]⁸s – v⁸u⁶x⁶y⁸ z¹⁰A⁸B – Q⁸R¹⁰.
362ff.

Letra gótica. 34 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada manuscrita en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 7 tetragramas xilográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs y1^r - y8^v (ff. CLXXXI a CLXXXVIII): *Prephones*.

Caja de música: 245 mm x 155 mm.

AMIET, n.º 218.- C4103.- CCPB000111198-1.- DREVES, XXXIV, pp. 33, 34,54ss.- ESPEJO, p. 187.- GW M24301.- HAEBLER, I, n.º 441.- IBE 3963.- ISTC im00653130.- KURZ, n.º 269.- LAMBERTO DE ZARAGOZA, p.23, nota 46.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 92.- SÁNCHEZ, XV, n.º 13.- USTC 765632.- VINDEL, F. *Manual*, IV, n.º 19, p. XXVII.- WEALE- BOHATTA, n.º 218.- WEALE, *Analecta litúrgica*, II/2, pp. 358-390.

BARCELONA. Biblioteca de Catalunya (B-BC, Inc. 45-Fol) (imperfecto) [*este ejemplar no conserva la parte musical reseñada anteriormente*]*. -TERUEL. Biblioteca Diocesana (imperfecto). -ZARAGOZA. Biblioteca Capitular, 16-41 (imperfecto)*.

5.3. Repertorio tipobibliográfico de ediciones de libros litúrgicos musicales de diócesis españolas impresos en España desde los inicios de la imprenta hasta 1520.

1.

Missale Caesaraugustanum. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 XI 1485.

Folio. []¹²a¹²b¹⁰c –
r⁸, [r redonda]⁸ [s larga]⁸s –
v⁸u⁶x⁶y⁸ z¹⁰A⁸B – Q⁸R¹⁰. 362ff.

Letra gótica. 34 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada manuscrita en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 7 tetragramas xilográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs y1^r –
y8^v (ff. CLXXXI r a CLXXXVIII v):
Prephones.

Caja de música: 245 mm x 155 mm.

AMIET, n.º 218.- C4103.-
CCPB000111198-1.- DREVES,
XXXXIV, pp. 33, 34, 54ss.- ESPEJO, p.
187.- GW M24301.- HAEBLER, I, n.º
441.- IBE 3963.- ISTC im00653130.-
KURZ, n.º 269.- LAMBERTO DE
ZARAGOZA, p.23, nota 46.-
ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 92.-
SÁNCHEZ, XV, n.º 13.- USTC
765632.- VINDEL, F. *Manual*, IV, n.º
19, p. XXVII.- WEALE- BOHATTA,
n.º 218.- WEALE, *Analecta Litúrgica*,
II/2, pp. 358-390.

BARCELONA. Biblioteca de Catalunya (B-BC, Inc. 45-Fol) (imperfecto) [*este ejemplar no conserva la parte musical reseñada anteriormente*]*. -TERUEL. Biblioteca Diocesana (imperfecto). – ZARAGOZA. Biblioteca Capitular, 16-41 (imperfecto)*.

2.

Missale Oscense. Zaragoza: Juan Hurus, 1 VI 1488.

Folio. []¹²a¹²b⁸ c – r⁸
r [redonda]⁸s [larga]⁸ s – v⁸
u⁶x⁶y⁸z¹⁰ A – P⁸Q⁸R¹⁰. 360 ff.

Letra gótica. 34 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada manuscrita en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 7 tetragramas xilográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs y1^r - y8^v (ff. CLXXXI recto-
CLXXXVIII vuelto): *Prephones*.

Caja de música: 250 mm x 145 mm.

AMIET, n.º 691.- CCPB000111205-8.-
C 4170.- GOFF, M679.- GFT 1629.-
GW M24589.- HAEBLER, I y II, n.º
447.- HUESCA, VI, p. 311, vio un
ejemplar en el Monasterio de San Juan
de la Peña. - IBE 6445.- ISTC
im00679000.- KURZ n.º 274.- MEYER-
BAER, n.º 52.- ODRIOLA, *Libros
litúrgicos*, n.º 30.- PALAU, IX, n.º
173038.- PENNEY, *Books*, p.113.-
SÁNCHEZ, XV, n.º 14.- STILLWELL,
M 580.- USTC, n.º 344902.12.-
VINDEL, F. *Manual*, IV, n.º 60:20.-
WEALE- BOHATTA, n.º 691.

NUEVA YORK. Hispanic Society of
America**. - ZARAGOZA. Biblioteca
Capitular, 16-42 (imperfecto)*.
Únicamente se conserva los folios y1 e
y8.

3.

Missale Gerundense. Barcelona: Juan Rosenbach, 1493.

Folio. []⁸a – l⁸m¹⁰n⁴o – z⁸A⁸Q⁴aa – ee⁸. 244 ff.

Letra gótica. 35 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 7 tetragramas xilográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs m4^v- m5^r (ff. XCII v a XCIII r): *In die veneris sancta*.

Signs z4^v- A4^v (ff. CLXXX v a CLXXXVIII v): *Regule generales*.

Signs bb2^v- bb4^v: *In sexto purificationis marie* (en esta última parte de la notación musical no está incorporada, únicamente los tetragramas).

Caja de música: 245 mm x 160 mm.

GW M2439510.- IBE 6339.- IBE(Suppl) 6344.- ISTC im00660700.- MIRAMBELL I BELLOC, E., *Annals de l' Institut d' Estudis Gironins*, 25 (1981) II (Homenatge a Lluís Batlle i Prats), pp. 385-95.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 25.- USTC 333306.

BARCELONA. Archivo Histórico de Protocolos: Fragmentos (medio folio correspondiente a las fiestas de San Pedro “ad vincula” y San Félix de Gerona. No contiene notación musical) - GERONA. Archivo Capitular, Incunable 10*. - MONSERRAT, Biblioteca de la Abadía (folio CLXI en vitela) (no contiene notación musical) *.

4.

Missale Auriensis. Monterrey: Gonzalo Rodríguez de la Passera y Juan de Porras, 2 II 1494.

Folio. []10 a¹²b – g¹⁰h¹²,i – q¹⁰r⁸s⁸A – G¹⁰H³I¹⁰. 280 ff.

Letra gótica. 32 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, 9 pentagramas xilográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en:

Signs s1^v - s6^v (sin foliar): *In missa de luce, Dominica in ramis palmarum*.

Signs s7^r - s8^v (sin foliar): *Dominica in ramis palmarum*.

Caja de música: 246 mm x 155 mm.

CABANO, n.º 2.- CCPB000111194-9.- CIBN (1945) n.º 1302.- DURO, *Los códices de la Catedral de Orense*, n.º 1.- FERNÁNDEZ, J.J., *Synodicon*, I, pp. 232-233, alude los años 1543-1544, al “misal que poco ha les mandamos imprimir”. - GW M24232.- HAEBLER, I, n.º 437;2.- H 11335.- IBE 6355.- ISTC im00646130.- LÓPEZ, p. 16.- MARTÍN ABAD, M-116.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 48.- USTC 766625.- VINDEL, *Incunables impresos en España en la BNE*, n.º 155.- VINDEL, F. *Manual*, II, n.º 277.- VINDEL, F. *Incunables impresos en España en la BN* n.º 155.- WEALE- BOHATTA, n.º 118.

MADRID. Biblioteca Nacional, INC 1128 (imperfecto)* – OURENSE. Archivo Histórico Provincial (10 hojas, concretamente las que tienen la siguiente numeración manuscrita: 35, 38, 166,

167, 201, 202 (2), 203, 239, 247, 254. También hay dos hojas sin foliar, según la numeración manuscrita del ejemplar conservado en la catedral de Ourense, las cuales serían las hojas 234 y 244. Todas ellas estaban encuadernando distintos protocolos notariales de los siglos XVI y XVII**. Ninguna contiene notación musical). -OURENSE. Biblioteca Capitular, en vitrina del museo (imperfecto)*.

5.

Manuale Toletanum ed. Franciscus y Melchior Gorricius. Sevilla: Compañeros Alemanes, 2 XII 1494.

Cuarto. $[\pm]^8 a - g^8 h - i^6$. 76 ff.

Letra gótica y romana. 26 líneas en cada plana. Texto a dos columnas, a línea tirada en f. [2-8]; calendario en f. [2-8]; tabla en f. [76]r en bl. F. [76]v. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 5 tetragramas xilográficos en plana a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs $c4^r - c6^r$: *Missa pro sponsa sponsa.*

Signs $c8^r - d1^r$: *Missa pro sponsa sponsa.*

Signs $d2^r - d5^v$: *Missa pro sponsa sponsa.*

Signs $d6^v$: *Missa pro sponsa sponsa.*

Signs $g4^v - g5^r$: *Ad sepeliendum mortuos.*

Signs $g6^r - g6^v$: *Ad sepeliendum mortuos.*

Signs $g7^v - g8^r$: *Ad sepeliendum mortuos.*

Caja de música: 185 mm x 114 mm

CCPB000111026-8.- GW M38289.- HAEBLER, I, n.º 397.- IBE 6656.- ISTC im00212755.- KURZ, n.º 246.- ODRIÓZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 538.- PALAU, n.º 150037.- USTC 766619.- VINDEL. SEVILLA, n.º 71.- VINDEL, F. *Manual*, V, n.º 189:71.- VINDEL, F. *Manual*, reproducción n.º 3380.

MADRID. Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, 55-VII-9*.

6.

Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494.

Cuarto. $[a] b - n^8 o^{10}$. 114 ff. no foliadas.

Letra gótica. 32 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja. Huecos para las capitales.

Notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 6 tetragramas xilográficos en plana a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro.

UNG-POL 21:12/5.

Caja de música: 169 mm x 102 mm.

BARDÓN, *Cat* 43, n.º 44, con reproducción del colofón. – BARRIS MUÑOZ, R. *El primer libro de música impreso en España. Noble impreso sevillano (1494)*. Cádiz, Rodríguez de Silva, 1926. 10 h.-BMC, X, n.º 39.- BOHATTA, n.º 781.-CCPB000112018-2.-CIBN P-616.- GFT 1460.- GOFF P997.- GRANATA, *Cat* 2, n.º 10.-GW M35537.- HAEBLER, I, n.º 557.-

HAEBLER, (GSpF) p. 383.-HC 13380*.-HEREDIA, *Catálogo*, n.º 137.-HIRST, *Cat* 55, n.º 267.- IBE 6601.- IBP 4590.- IJL2 312.- ISTC ip00997000.-KRAUS, *Cat* 154, n.º 90, anunció el ejemplar de la biblioteca de Alexandre P. Rossemberg, con exlibris de Pablo Ruiz Picasso. – KURZ, n.º 305.- MAGGS ROS, *Cat* 470, n.º 424.- MARTÍN ABAD, P-189.- MEYER-BAER, n.º 233.- MOLIN- AUSSÉDAT, n.º 2200.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 639.- PALAU, n.º 238143.- PELL., Ms 9760 (9678).- PENNY, *Books*, p. 113.- PR 9534; .- ROSENTHAL, *Cat*36, n.º 431.- ROSENTHAL, *Cat* 135/II, n.º 1905.- USTC 766640.- VINDEL, F. *Manual*, V, n.º 178:67.- VINDEL, *Catálogo*, n.º 342.- VINDEL, *Libros*, n.º 2357.- VINDEL-SEVILLA, n.º 67.- WALSH, n.º 3967.

ÁVILA. Biblioteca Pública. - BARCELONA. Milà i Fontanals. - BOSTON. Boston Public Library. - CAMBRIDGE MASSACHUSETTS. Harvard Library. - CALERUEGA. Biblioteca Convento de Santo Domingo Dominicos. -CAMBRIDGE. University Library, ULC 4044.7.-CHICAGO. The Newberry Library. -CIUDAD DEL VATICANO. Biblioteca Apostólica Vaticana, Stamp.Ross.2245 **. - COLERAINE. Ulster University Library. -HAMBURGO. Staats- und Universitätsbibliothek. - HARVARD YARD. Houghton Library. -HAVANA. Biblioteca Nacional. - HIGASHI OSAKA. Kinki University Library. -IOWA CITY IOWA. University of Iowa, The University Libraries. -KRAKÓW.Czartoryski Museum. -LONDRES. British Library, IA 52382. -MADRID. Biblioteca Nacional, INC/1268, INC/2484, INC/2487 (3 ejemplares) *. -MADRID. Fundación Juan March. -MADRID.

Fundación Lázaro Galdiano, R 4-15-11, R 4-15-18 (2 ejemplares) *. –MADRID. Biblioteca Duques de Alba .-MÁLAGA. Biblioteca del Seminario. - MASSACHUSETTS. Williams College, Chapin Library. -MAYNOOTH. St Patrick's College. -MONTSERRAT. Biblioteca del Monasterio, INC. Fragmenta 8 (fragmentario) * -NEW HAVEN CITY. Yale University, Beinecke Library.-NUEVA YORK. Hispanic Society of America (3 ejemplares).-NUEVA YORK. Mrs. Alexander P. Rosenberg.-NUEVA YORK. The Morgan Library and Museum.-PARÍS. Biblioteca Nacional (Res. 27936).-PHILADELPHIA. Rosenbach Museum & Library.-PROVO (Utah). Brigham Young University, Harold B. Lee Library.-RODHE ISLAND. Providence College Library.- SALAMANCA. Biblioteca Convento de San Esteban. -SAN JUAN (Puerto Rico). Casa del Libro. -SAN MARINO CA. Huntington Library.-STUTTGART. Württembergische Landesbibliothek.- TEXAS. Southern Methodist University, Bridwell Library.-TRENTO. Biblioteca Musicale Laurence Feininger.-VIENA. Österreichische Nationalbibliothek (*Mus S.H.SW 108*).-VIGO. Alfageme.- WASHINGTON DC. Library of Congress, Music Division.- WASHINGTON DC. Library of Congress, Rare Book Division. [*Existen dos ejemplares en manos privadas, uno de ellos subastado en El Remate en diciembre de 2018.Nº 164 del catálogo de la subasta. Presentaba algunas manchas de agua y corto de márgenes sin afectar al texto. Contenía mínimas galerías de polilla. El segundo ejemplar en manos privadas se vio por última vez en la librería Bardón*].

7.

Missale Pampilonense. Pamplona: Arnaldo Guillén de Brocar ca.1494.

Folio. $\pm^8 a - g^8 h^6 i - l^8 m^6 n - v^8 x^6 y^6$ (lombarda)A – D⁸E⁴A – N⁸. 316 ff.

Letra gótica. 37 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre una línea. En rojo, 12 líneas de música xilográficas en plana a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de la línea que conforma el sistema musical en negro, en:

Signs d3^{r-v} (sin foliar): *Feria quarta, in capite iciunni*.

Signs 11^v – 17^r (sin foliar): *Feria sexta, Sabbato sancto*.

Signs p3^r (sin foliar): *In die penthecostes* (impreso de seis tetragramas).

Signs x2^v – x5^v (sin foliar): *Prefatio. Gloria in excelsis deo, per omnia secula seculorum*.

Signs y5^v – y6^v (sin foliar): *Prefatio*.

Caja de música: 275 mm x 176 mm.

AMIET, n. ° 697.- ARRAIZ FRANCA, J., “Liturgia y Culto”, en *La Catedral de Pamplona:1394-1994*. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra con la colaboración del Gobierno de Navarra, 1994. II, p. 180: datando la edición en 1494.-FERRERES, *Misal*, pp. LIV-LV .- GOÑI GAZTAMBIDE, n.º. 101 y 102 del apart. I.- GW M2459310.- IBE 6360.- ISTC im00679350.- ITÚRBIDE DÍAZ, *Los libros de un Reino: historia de la edición en Navarra (1490-1841)*, p.

30.- JIMENO JURÍO, *La imprenta en Navarra*, n.º. 22, 100 y 101.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. ° 1058.- MOSQUERA, *A.G. de Brocar*, n.º 19.-

NORTON (1978), n. ° 444.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 53.- USTC 767854.- ODRIOZOLA, *País Vasco*, p. 231, fechándolo c.1499.- PÉREZ GOYENA, n.º 27.-VINDEL, F. *Manual*, VI, n.º 239: 24.- VINDEL, *Arte, Pamplona 24* [1500-1501]

PAMPLONA. Biblioteca Capitular (2 ejemplares) (imperfecto)*.

8.

Missale Compostellanum. ¿Monterrey?: [Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras], [1495].

Folio. [300 f.?.],

Letra gótica y romana. 32 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. Parece ser que no se empleó foliación, al menos carecen de ella las 93 hojas que se conservan.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, 6 pentagramas xilográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro. Las hojas aparecidas son fragmentos del ordinario de la misa y del santoral del misal.

Caja de música: 245 mm x 155 mm.

CCPB000111200-7.- IBE 6410.- ISTC im00654100.- ODRIOZOLA, *Cuadernos de estudios gallegos*, 30(1976), pp. 97-107.-USTC 766854.

A CORUÑA. Archivo Histórico del Colegio Notarial de la Coruña (12 hojas,

de las cuales 3 tienen música) **. - A CORUÑA. Archivo Histórico del Reino de Galicia (2 hojas, de las cuales ninguna tiene música) **. - LEÓN. Archivo Histórico Provincial de León (1 hoja, la cual no contiene música) **. -MADRID. Biblioteca Universidad de Comillas (3 hojas, de las cuales ninguna contiene música) **. - OURENSE. Archivo Histórico Provincial de Ourense (1 hoja, la cual tiene música) **. - PONTEVEDRA. Archivo Histórico Provincial de Pontevedra (60 hojas, de las cuales 2 tienen música) **. - SANTIAGO DE COMPOSTELA. Archivo de la Catedral de Santiago (más de 54 hojas por indicación del archivero) *. - SANTIAGO DE COMPOSTELA. Archivo Histórico y Universitario de Santiago (4 hojas, de las cuales ninguna tiene música) **.

9.

Missale Vicense. Barcelona: [Juan Rosenbach y Juan Luschner], 16 VI 1496.

Folio. $[]^6 a - x^8 y^6 z^8 \zeta^{10} A - N^8 O^{10}$. 312 ff.

Letra gótica. 34 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilografía en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 9 tetragramas xilográficos en plana a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs $z1^r$ - $z8^r$: *Prephationes dominicalis et festiualis*.

Signs B5^V - B7^v (*ff. XIII v a XV v*): *In sexto purificationis beate Marie*.

Caja de música: 238/40 x 146/48 mm

ALTÉS-OLIVAR, n.º 148-151.- AMIET, n.º 1630.- CCPB000111224-4.- FERRERES, *Misal*, pp. CIII-CV.- GW M24833.- HAEBLER, I, n. 449.- IBE 6444.- ISTC im00688435.- KURZ, n.º 276.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 89.- VINDEL, F. *Manual*, I, n.º192:115.- WEALE- BOHATTA, n.º1630.- RIPOLL Y VILAMAJOR, *Asunción*, p.3.- RIPOLL Y VILAMAJOR, *Barcelona*, p.6.- RIPOLL Y VILAMAJOR, *Temblores*, pp. 2-3.- RIPOLL Y VILAMAJOR, *Himno angélico que a fines del siglo XV se decía en la Santa Iglesia de Vic en las fiestas de la Virgen santísima, copiado de un misal impreso en la misma época y existente en poder de D... Vic*, Imprenta de Ignacio Valls, 1823, h. 1.

MONTSERRAT. Biblioteca de la Abadía (16 hojas recuperadas de una encuadernación). (no contienen notación musical) *-VIC. Biblioteca Pública Episcopal, Inc. 156 (imperfecto) (4 ejemplares. Dos de ellos faltos) *.

10.

Missale Dominicanum seu Ordinis Praedicatorum. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 22 VII, 1497.

Folio. $[\pm]^8 aa - bb^6 a - p^8 q^6 A - N^8 O^6$. 256 ff. Los folios 93-96 y 212-217 están copiados en pergamino.

Letra gótica. 40 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja. Error de foliación de h. CCXXIX pasa a CCXXXI.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre

cuatro líneas En rojo, 8 tetragramas (aproximadamente) xilográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs h7^v (f. LXIII v): *Aenantibus...* (*Antiphona*).

Signs i8^r- i8^v (f. LXXII r y v): *Eccelignum... super omnia...* (*Antiphona*).

Signs k6^r- k6^v (f. LXXVIII r y v): *Uespereaute sabbati... gloria in excelsis deo...* (*Salmos*).

Añadido de cuadernillo de seis en vitela, con foliación numérica en números arábigos en la parte superior derecha. Empieza con el número 93 y las partes musicales están añadidas en los folios 94 vuelto, 95 recto y vuelto y 96 recto de manera manuscrita. Concretamente, estas partes se corresponden al *per omnia secula*.

UNG-POL 21:12/5.

Caja de música: 240 mm x 145 mm.

CCPB000111209-0.- GW M2416410.- IBE 6574.- ISTC im00640550.- MANSILLA, *Incunables y libros raros de la Catedral de Burgos*, n.º 8.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 120.- ODRIOZOLA, *Gutenb. Jhb.* 35 (1960), pp. 156-164, RUPPEL-ZAPIÓR, n.º 55.

BURGOS. Biblioteca Capitular de la Catedral, INC/13 (imperfecto)*. Este ejemplar procede del antiguo convento de San Pablo de Burgos, tal y como se indica en una anotación manuscrita en la portada del ejemplar.

11.

Missale Barcinonense. Barcelona: Diego de Gumiel, 28 III 1498.

Folio. $a - n^8 o^{10} p - z^8 A - N^8$. 322 ff., lo que no concuerda con los signs que le asignan.

Letra gótica. 35 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre cuatro líneas En rojo, 7 tetragramas xilográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Las partes que no se conservan en ambos ejemplares consultados también eran musicales, lo que pasa es que no se conservan. Únicamente se está reflejando en esta ficha las partes del missale que se conservan.

Signs u1^r - u2^r (ff. CLXIII r a CLXIII r): *In sestis duplicidbus, Gloria*. (*esta parte se conserva solo en el ejemplar del Monasterio de Montserrat*).

Signs u6^r - u8^r (ff. CLXVIII r a CLXIII r): *In sestis duplicidbus, Gloria*. (*esta parte se conserva solo en el ejemplar del Monasterio de Montserrat*).

Signs x1^r - x7^v (ff. CLVII r a CLXXII v): *Prephones* (*esta parte se conserva en el ejemplar de la Biblioteca de Catalunya*).

Signs x8^{r-v} (f. CLXXIII r y v): (*esta parte se conserva solo en el ejemplar del Monasterio de Montserrat*).

Caja de música: 260 mm x 160 mm.

AMIET, n.º 150.- ALBAREDA, A.M. "Il Vescovo di Barcellona Pietro Garsias bibliotecario della Vaticana sotto

Alessandro VI”, en *Studi e ricerche nella biblioteca e negli archivi vaticani in memoria del cardinale Giovanni Mercati (1866-1957)*. Firenze, Leo S. Olschki, 1959, pp.16-18.- ALTÉS, Aportación, p. 111.- ALTÉS-OLIVAR, n.º 147.- CCPB000111195-7.- ESCOBEDO, J. “Un nuevo incunable catalán en la Biblioteca de Catalunya”, en *Gutenberg Jahrbuch*, 1985, pp. 143-144.- GW M24247.- HAEBLER, I, n.º 438.- IBE 6314.- ISTC im00647100.- MAS, p. 405, cita un ejemplar impreso en vitela donado a la catedral por el obispo Pedro García. - ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 7.- OLIVAR, n.º 263.- USTC 767297.-VINDEL, F. *Manual*, I, n.º 205:124.- WEALE-BOHATTA, n.º 150.

BARCELONA. Biblioteca de Catalunya 1-VI-35 (imperfecto) *. – MONTSERRAT. Biblioteca del Monasterio de Montserrat, INC. 4º 129 (imperfecto) *. VIC. Biblioteca Episcopal, INC. 164 (folio CLX procedente de un pliego de corrección) *.

12.

Missale Caesaraugustanum. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 IX-23 XI, 1498.

Cuarto. $\pm^8 \pm \pm^8 a - z^8 z^8 t^8 Q^8 A - B^8 C^6 D - Q^8 R^8$. 358 ff.

Letra gótica. 34 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 6 tetragramas xilográficos en plana a una y dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs $i3^r - k2^r$ (ff. LXVII r a LXXVIII r): *Dominica in ramis palmarum* (a una columna y en pentagramas desde $i3^r$ a $i5^r$ y a 5 pentagramas la columna).

Signs $m6^r - n2^r$ (ff. XCIII r a XCVIII r): *Feria vi in parescene* (a dos columnas).

Signs $n3^r$ (f.XCIX r): *Feria vi in parescene* (a dos columnas).

Signs $n4^r - o3^r$ (ff. C r a CVII r): *Sabbato sancto pasche* (a una columna).

Signs $z5^v - Q6^v$ (ff. CLXXXIX v a CXCVIII v): *Prephones* (a una columna).

Signs $F3^r - F8^v$ (ff. XXXXI r a XXXXVI v): *Februarius* (a una columna).

Caja de música: 180 mm x 115 mm.

AMIET, n.º 219.- CCPB000111199-X.- CIBN (1945) n.º 1303.- C 4104.- DREVES, XXXIV, pp. 33,34,54 ss.- GW M24305.- HAEBLER, I, n.º 442.- IBE 3964.-ISTC im00653150.- KURZ, n.º 270.- MARTÍN ABAD, M-117.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 93.- SÁNCHEZ, 62.- USTC 767299.- UZTARROZ, p. 144; VINDEL, F. *Incunables impresos en España en la BN*, n.º 156.- VINDEL, F. *Manual*, IV, n.º 281:85.- WEALE- BOHATTA, n.º 219

MADRID. Biblioteca Nacional, INC/323 y INC/2356 [*dos ejemplares, ambos incompletos*] *.- SUIZA. ST. Gallen Benedikt (imperfecto).- TOLEDO. Biblioteca de Castilla La Mancha, INC 248*. - VALENCIA. Biblioteca de. Real Colegio de las Escuelas Pías. Biblioteca de los Padres Escolapios (imperfecto).

13.

Manuale Segobianum. Salamanca: [Juan de Porras], 4 II 1499.

Octavo. a - k⁸. 80 ff.

Letra gótica. 21 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, 6 pentagramas xilográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en:

Signs k1^v - k3^r (sin foliar): *Incipit officium repelendum defunctum. Primo vadat prebyter cum ministris et cruce precedente et omnes ordinate dispositi. Presbyter vero cum superpellicia et estola et cappa... (antífona).*

Caja de música: 165 mm x 100 mm.

Edades del Hombre, Libros, n.º 97.-GW M3828610.- HAEBLER, I, n.º 470.- IBE 6649.- ISTC im00212750.- LÓPEZ VAREA, *La imprenta incunable en Castilla y León, Repertorio bibliográfico*, (tesis doctoral), n.º 237.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 527.- PALAU, n.º 48643.- SALAMANCA, n.º 109.- VALVERDE, n.º 130, n.º 131, n.º 132.- VINDEL, F. *Manual*, II, n.º 169:109.- VINDEL, F. *Manual*, reproducción 3310.

SEGOVIA. Biblioteca Capitular (4 ejemplares), Sign. ant., 360, Sign. ant., 368, Sign. ant., 372*.

14.

Missale Toletanum ed. Melchior Gorricius. Toledo: Pedro Hagenbach, 1 VI 1499.

Folio. ±⁸ a - z⁸ A - K⁸L⁴M - P⁸Q⁶R⁸. 322 ff.

Letra gótica. 33 líneas en cada plana, excepto en las 8 hojas preliminares y las entonaciones. En tinta negra y roja a dos columnas. Capitales grabadas en madera.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, 5 pentagramas tipográficos en plana a una y dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en:

Signs b3^r (f. XI r): *in Missa de Luce*.

Signs i3^r - i7^r (ff. LXVII r a LXXI r): *Dominica in ramis palmarum*.

Signs 12^v - 13^r (ff. LXXXIII v a LXXXIII r): *Quinta feria/ in cene domini*.

Signs 16^r - 16^v (f. LXXXVI y y v): *Quinta feria/ in cene domini*.

Signs m2^r - m6^r (ff. XC r - XCIII r): *Decundum ohannem / In paraceue*.

Signs m7^r (f. XCV r): *In paraceue*.

Signs n1^r - n8^v (ff. XCVII r a CIII v): *Benedicto cerei paschalis*.

Signs o3^v (f. CVII v): *Sabbato sancto pasche*.

Signs o4^v - p4^v (ff. CVIII v a CXVI v): *Sabbato sancto pasche*.

Signs p8^v - r8^r (ff. CXX v a CXXXV r): *Hymnus angelorum, Prefatio diebus sestiuus prefatio*.

Signs q6^r (f. CXXVI r): *Sabbo vigilia pentecostés*.

Signs aaa3^v – bbb4^r : (fragmentos con notas musicales manuscritas).

Signs bbb6^v – bbb7^v : (fragmentos con notas musicales manuscritas).

Signs bbb8^v : (fragmentos con notas musicales manuscritas).

Signs B3^v- B4^v (ff. XI v-XII v): *Februarius. De purification beate marie* (fragmentos con notas musicales manuscritas).

Caja de música: 255 mm x 157 mm.

AMIET, n.º 1527.- ARCO, n.º7.- CCPB000111220-1.-ESCOBEDO, J. “La edición incunable en vitela del “Missale Tarraconense”, en *Gutenberg Jahrbuch*, 1991, pp.149-156.- GFT 1471.- GOFF M726.-GW M24774.- H 11433.- HAEBLER, I y II, n.º448.- HAEBLER, (GSpF) p. 153 y 155.-IBE 6418.- ISTC im00726000.- KURZ, n.º 275.- MEYER-BAER, n.º 192.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 71.- *Millenium. Història i art de l' Església catalana*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989, p. 408, n. 327.- PENNEY, *Books*, p. 113.- SÁNCHEZ REAL, *Impresiones*, pp. 59-65.- SÁNCHEZ REAL, pp. 68-69,71.- RAMÓN, S. “El Missal de Rosembach de la Seu de Tarragona”, en *Semana Santa. Tarragona*. 1981. Tarragona, Imprenta Suc. Torres & Virgili, 1981, h.2.- USTC 767477.- VINDEL, F. *Manual*, I, n.º 200:138.-WEALE-BOHATTA, n.º1527.- WEALE, p. 200.

BARCELONA. Biblioteca particular (ejemplar falto, impreso en vitela).- NUEVA YORK. Hispanic Society of

America (con notación musical manuscrita en XCII vuelto) **. - TARRAGONA. Biblioteca Capitulare (no incorpora notas musicales) **. - TARRAGONA. Biblioteca Pública, INC. 131 (2 ejemplares imperfectos) (no incorpora notas musicales) **.

16.

Missale Giennense. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 28 VIII 1499.

Folio. -±⁸ a – z⁸ A – L⁸ K⁶ . 270 ff.

Letra gótica. 36 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 9 tetragramas xilográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs m1^r - m5^v (ff. LXXXIX r a XCIII v): *In Sabbato Sancto* (solo con la pauta impresa).

Signs n3^r - n7^v (ff. XCIC r a CIII v): [Sin indicación] (con pauta y notas impresas).

Signs o2^r - o6^r (ff. XCIC r a CX v): [Sin indicación] (con pauta y notas impresas).

UNG-POL 21:12/5.

Caja de música: 280 mm x 170 mm.

AMIET, p. 51, n.º 406.- CCPB000111201-5.-GOFF M661.- GW M24397.- HAEBLER, I, n.º443 (5).- HAEBLER, (GSpF) p. 385.- KURZ, n.º 271.-IBE 6343.- ISTC im00661000.- MEAD, H.R. *Gutenberg Jahrbuch*, 1950,

p. 155.- MEYER-BAER, n.º 72.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 33.- USTC 767475.- VINDEL, *F. Manual*, V, n.º 335:124.-WEALE- BOHATTA, n.º 406.

SAN MARINO CA (Estados Unidos). Huntington Library. - JAÉN. Biblioteca Capitular, INC.1 (imperfecto) **.

17.

Missale Benedictinum. Valladolid. Montserrat: Juan Luschner, 1499.

Folio. $(a)^8 b - k^8 16 m - z^8 aa - bb^6 cc - pp^8 qq^6 rr^{10} ss^8 tt^{10} \pm^{10}$. 347 ff.

Letra gótica. 34 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada manuscrita en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 9 tetragramas xilográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs 14^r (f. LXXXVIII r): *In die veneris sancta (solo tetragramas impresos)*.

Signs m1^v - m4^r (ff. LXXXVII v a XC r): *In die veneris sancta*.

Signs m5^r - n1^v (ff. XCI r a XCV v): *In die veneris sancta, Sabbato Sancto*.

Signs n4^v - n5^v (ff. XCVIII v a XCIX v): *Sabbato Sancto (solo tetragramas impresos)*.

Signs y1^v - z4^r (ff. CLXII v a CLXXVIII r): *Prephatio Serialis*.

Signs ee1^v - ee2^v (ff. CCXIII v a CCXIII v): *In purificatione virginis Maria (solo tetragramas impresos)*.

Caja de música: 240 mm x 150 mm.

El ejemplar de Chile no tiene la notación musical incorporada, teniendo solo los tetragramas xilográficos impresos.

ALTÉS, *Abats*, p, 172.- ALBAREDA, XV, n.º 6.- AMIET, n.º 1693.- BRUNET, III, n.º 1368.- BRUNER, "Hallazgo del "Missale Benedictinum".- CCPB000111196-5.- FERNÁNDEZ CATÓN, pp. 229-231.- GARCÍA ROMERO, *RAH Cat, Inc.* n.º 110.- GRAESSE, IV, n.º 544.- GW M24121.- H 11268.-HAIN, n.º 11268.- HAEBLER, I, n.º 439.-IBE 6440.- ISTD im00633100.- KURZ, n.º 267.- MENDEZ, p.174. n.º 41.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 115.- OLIVAR, n.º 265.- PALAU, n.º 173005.- PANZER, IV, n.º 3651.- USTC 767473.- VINDEL, *F. Manual*, I, n.º 228:144 (VIII 128). - VINDEL, *F. Manual*, reproducción 1757.- VINDEL, *F. El Arte Cataluña*, n.º 144 y adiciones pág. 128.- WEALE- BOHATTA, n.º 1693.

MADRID. Real Academia de la Historia, INC.93 (imperfecto) *. - MONTSERRAT. Biblioteca del Monasterio de Montserrat, INC. Fragmenta 2 (fragmento) (no tiene música estos fragmentos) *. - SANTIAGO DE CHILE. Biblioteca Nacional, n.º 65152 (imperfecto) **.

18.

Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorrício. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500.

Folio. $\pm^8 a - z^8 A - Z^8 Aa - Nn^8$.
480 ff.

Letra gótica. 32 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada manuscrita en negro sobre cinco líneas. En rojo, 7 pentagramas xilográficos en plana a una y dos columnas (se van alternando), con una línea, de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en:

Signs E4^v – E5^r (ff. CCXX v a CCXXI r): *Omnium offerentium*.

Signs E6^r – E6^v (f. CCXXII r y v): *Omnium offerentium*.

Signs E7^v – F5^r (ff. CCXXIII v a CCXXIX r): *Omnium offerentium*.

Signs F6^v – F8^v (ff. CCXXVII v a CCXXXII v): *Omnium offerentium*.

Signs G1^v (f. CCXXXIII v): *Omnium offerentium*.

Signs P5^r – P6^v (ff. CCCI r a CCCII v): *Februarii festamensis*. En el ejemplar del Monasterio de Montserrat únicamente se conserva esta parte.

Caja de música: 255 mm x 155 mm.

AMIET, n.º654.- ANTONIO, N. *Nova*, I, p.39.- AQUILON, n.º474.- BMC X 70.- BRUNET, III, col. 1761.- BRUNET. *Supplément*, I, col. 1040.- CCPB000111204-X.- DIOSDADO CABALLERO, n. CCXLVIII.- *Edades del Hombre. Libros y documentos*, n. 101.- *Exp. Bibliofilia*, n.º81.- *Exposición*

histórico- europea. 1892 á1893. Catálogo general, Sala X, n.º37.- CERVIGÓN, n.º 9.- CIBN, M-485.- COLL(S) 1321.- GARCÍA ROJO Y ORTIZ DE MONTALVÁN, n.º 1304.- GFT 1475,1476,1477, 1627.- GOFF, M-732.-GRAESSE, IV, p.547.- GÜNT(L) 2991.- GW M24780.- HAEBLER, I, n.º 446 (pp.209-210) y HAEBLER, II, n.º446 (p. 126). - HAEBLER. *Early printers*, p. 137.- HAEBLER. *Tipografía ibérica*, n.º 132.- HAEBLER. n.º446.- HC 11336.- IBE 3969.- IBPort 888.- IBE 6354.- IGI, IV, n.º 6573.- ISTC, im00732000.-KURZ, n.º 273.- LYELL. Ilustración, p. 128 con reproducción reducida del Calvario en Fig. 71.- MARTÍN ABAD. *Cum figuris*, II, n.º 321.- MARTÍN ABAD, M-123.- MARTIMORT, *Martène*, n.º 196.- MÉNDEZ, n.º 11, pp. 307-308.- MÉNDEZ- HIDALGO, n.º 11, pp. 148-149.- MEYER BAER, n.º 93.- ODRIOZOLA. Imprenta en Castilla, n.º 363.- ODRIOZOLA. *Libros litúrgicos*, n.º 1 (pp. 84-85 y 477).- PALAU, IX, n. 173.120.-PANZER, II, pp. 48-49, MD.7 y IV, p. 427, MD.7.- PELL Ms 8031 (7962).-PENNEY, Books, p. 112.- PÉREZ PASTOR, *Toledo*, n.º 15.- PIEDRAS VIVAS, p. 153, n.º 62 y p. 157.- PROCTOR, n.º 9607.- QUARITCH. *Bibliotheca Hispana* (1895), n.º 1506: (junto con el Breviarium de 1502) y n.º 1507: ejemplar que perteneció a Girardot de Prefond.- RIAÑO, p.84, n.º IV.- ROSENTHAL, *Cat130*, n.º 94 [ejemplar en vitela] y *Cat 137*, n.º 58.- SALVÁ, II, n.º 3859 (2).- SI 2680.- USTC 333634.- VINDEL, F. *Arte tipográfico. VI: Toledo*, n.º 31.- VINDEL, F. *Manual*, VI, n.º 1.763.- WEALE- BOHATTA, n.º 654.- WEALE, p.105.

ASCHAFFENBURG. Hoftbibliothek. Theol 422 -BLOIS. Biblioteca Municipal, I 40. -BURGOS. Biblioteca Monasterio de Santa María de la Vid.-CAMBRIDGE. Emmanuel College. -CIUDAD DEL VATICANO. Biblioteca Apostólica Vaticana, olim 1066.-277**.-CÓRDOBA. Biblioteca Capitular, 617*. -ESTOCOLMO. Kungliga Biblioteket (National Library), Inkunabel 1321.- FLORENCIA. Biblioteca Nacional Cental, Banco RARI 117 (olim Magl.Cl. XXXXVI).-GÉNOVA. Universitaria, Rari C. III.3.-LEIPZIG. Universitätsbibliothek, M.160.-LEÓN. Biblioteca de la Colegiata de San Isidoro, LARC. 465.-LISBOA. Biblioteca Nacional, INC. 532-LONDRES. British Library .IB.53535.-MADRID. Biblioteca Nacional (2 ejemplares) *.-MANCHESTER. The John Rylands Library Incunable Collection (263).-MONTSERRAT. Biblioteca del Monasterio(fragmentario) 4º 143*.-NUEVA YORK. Hispanic Society of America, Inc 68.-NUEVA YORK. The Morgan Library and Museum ChL1754.-PARIS.Arsenal, FOL-T-742; Nationale, B-268, B-269 y B-270, Sainte Geneviève, OE XV 166 RES.-PISTOIA. Biblioteca Capitolare Fabroniana.-ROMA. Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiana, 46 F 7.-STOCKHOLM. KglB. -TOLEDO. Biblioteca Monasterio Santa Cruz. -TOLEDO. Biblioteca Pública.Inc. 1 *.-TOLEDO. Biblioteca Capitular FM-3, FM-10*.-VIENA. Österreichische Nationalbibliothek. Ink 5.E.16.-ZARAGOZA. Biblioteca Capitular ,17-18**.

19.

Missale Tirasonense. Pamplona: Arnaldo Guillen de Brocar, 13 II 1500.

Folio. $+^8 a - b^8 c^{10} d - h^8 i^6 k^8 l^6 m - q^8 r^6 s - v^8 x^8 y^{10} A - F^8 G^6 H - N^8 O^{10} A - C^8 D^6 E^6$. 330 hojas

Letra gótica a línea tirada. 37 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, 7 pentagramas tipográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en:

Signs $h6^r - h8^r$ (sin foliar): *Sabbato in passione. Dominica in ramis palmarum.*

Signs $i1^r - i2^r$ (sin foliar): *Dominica in ramis palmarum.*

Signs $m1^v - m2^v$ (sin foliar): *In die pasceue.*

Signs $m3^v$ (sin foliar): *Feria VI. Parasceue.*

Signs $m4^v - n1^r$ (sin foliar): *Sabbato sancto.*

Signs $x3^v - y2^v$ (sin foliar): *Gloria in excelsis deo.*

Signs $y8^v - y10^v$ (sin foliar): *Prefatio.*

BROC 28:5/26:6

BROC 28:5/26:12

BROC 28:5/26:16

BROC 28:5/26:20

BROC 28:5/26:30

BROC 28:5/26:40

BROC 28:5/26:56

BROC 28:5/26:75

BROC 28:5/26:82

BROC 28:16/5

Caja de música: 260 mm x 180 mm.

CCPB001012028-9.- GW M2477410.-
IBE 6419.- ISTE im00725900.-
MOSQUERA ARMENDÁRIZ,
Príncipe de Viana, 38 (1977) 148-149,
pp. 583-84

BILBAO. Biblioteca Regional de
Bizkaia, INC. 35 (imperfecto) *.

20.

Processionarium Ordinis S. Benedicti.
Montserrat: Juan Luschner, 26 VIII
1500.

Cuarto. $\pm^2 a - o^8$. 114 ff.

Letra gótica a línea tirada. 22-24 líneas
en cada plana. Texto a dos columnas. En
tinta negra y roja.

Notación musical cuadrada xilográfica
en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 5
tetragramas tipográficos en plana a una
columna, con una línea, de texto debajo
de cada uno de los tetragramas en negro,
en todo el libro. Añadido manuscrito
musical al final del ejemplar del
Monasterio de Montserrat.

LUS 23:4/16:12

Caja de música: 155 x 95 mm

ALBAREDA, XV, n.º 13.- ALTÉS,
Abats, p. 172.- BOHATTA, n.º 779.-

BMC, X, 79.-CCPB000112017-4.-
DREVES, XVI, p. 35.- GOFF P999.-
GW M35536.- HC 13379.- HAEBLER,
I, n.º556.- HAEBLER, (GSpF) p. 174.-
HAIN, n.º 1373.- IBE 6566.- ISTE
ip00999000.- KURZ, n.º 304.-MEYER-
BAER, n.º 231.- MIGUEL Y PLANAS,
n.º 1,208b.- OATES, n.º 4058.-
ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º
645.- PALAU, n.º 238134.- PENNEY,
Books, p. 113.- PR, 9614.-SUÑOL, pp.
316-329.- USTC 767735.-VINDEL, F.
Manual, I, n.º233.149.- VINDEL, F.
Manual, reproducción 2285.- VINDEL,
F. *Cataluña*, n.º149.

BARCELONA. Biblioteca
Universitaria, INC. 540 *. - BURGOS.
Biblioteca Pública del Estado, INC.8 . -
BURGOS. Biblioteca Monasterio de
Santo Domingo de Silos, M3-d31. -
BURGOS. Biblioteca Monasterio San
Pedro de Cerdeña. -CAMBRIDGE.
University Library. CIUDAD DEL
VATICANO. Biblioteca Vaticana,
Stamp.Ross.2243**. - MONTSERRAT.
Biblioteca del Monasterio, INC. 8º
105*.- LONDRES. Bristish Library
IA.54315.-NUEVA YORK. Hispanic
Society. - REUS. Biblioteca particular
Font de Rubinat.

21.

Hymni: Hymnorum intonationes.
Montserrat: Juan Luschner, 1500.

Octavo. $\pm^8 a - e^8$. 48 ff.

Letra gótica. 13 líneas en cada plana.
Texto a dos columnas. En tinta negra y
roja.

Notación musical cuadrada xilográfica
en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 3
tetragramas tipográficos en plana a una
columna, con una línea, de texto debajo
de cada uno de los tetragramas en negro,
en:

Signs a– e⁸ (ff. I a XL): en todo el hymnorum menos en las 6 hojas iniciales.

LUS 23:4/16:10

Caja de música: 105 mm x 70 mm.

Parte A: Hymnorum:

ALBAREDA, XV, n.º 9.- ALTÉS, *Abats*, p. 172.- BUCH-UND KUNSTAUKTIONSHAUS F. ZISSKA & R. KISTNER, *Auktion*, 9, München, 1987, n.65, que ofreció el ejemplar procedente de la biblioteca particular Font de Rubinat (Reus).-GW n0460.- HAEBLER, I, n.º 321.- IBE(Suppl) 6332.- ISTC ih00564680.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º618.- OLIVAR, n.º 211.- PALAU, n.º117365.- USTC 767654.- VINDEL, *F. Manual*, I, n.º 240.- VINDEL, *F. Cataluña*, n.º 154.

Parte B: Officia defunctorum:

ALBAREDA, XV, n.º 10.- HAEBLER, I, n.º573 (5).- IBE 5256.- PALAU, n.º199179.- VINDEL, *F. Cataluña*, n.º155.

MONTSERRAT. Biblioteca del Monasterio, INC. 12º 33 (ejemplar incompleto) *. - REUS. Biblioteca Font de Rubinat (ejemplar incompleto).

22.

Responsoria officii defunctorum. Antiphonarium. Montserrat: Juan Luschner, 1500.

Octavo. Signs a– c⁸. 24 ff.

Letra gótica. 12 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 3 tetragramas tipográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Los añadidos de MS., en 2 hojas de papel, contienen las antífonas para la procesión del Domingo de Ramos.

LUS 23:4/16:10

Caja de música: 130 x 95 mm.

BMC X 80.- GW M37858.- HAEBLER, II, n.º573 (5).- IBE 6652.-ISTC ir00149300.- MEYER-BAER, n.º253.- USTC 767749.- VINDEL, *F. Manual*, I, n.º241:155.

LONDRES. British Library, Music K.8.f.18 = IA.54323 **.

23.

Ordinarium Sacramentorum Barchinonense. Barcelona: Pere Posa, 12 XI 1501.

Cuarto. $[*]^2[**]^6a - d^8e^{8+3}f^5g^{4+1}h^4i - l^8m^6n - q^4z^4r^{4j^4}s - u^4v - y^4z^2$. 146 ff.

Letra gótica. 32 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Incorporación de espacios en blanco en el folio número 43, foliado de manera manuscrita a lápiz. Estos espacios en blanco son susceptibles a incorporarla, pero no estaba prevista en la impresión del *Ordinarium*. Estos espacios en blanco se encuentran localizados en los Prefatios.

AGUILÓ 124.- FRANQUESA, Tarraconense, pp. 257-258, 278-279; Gros, n. ° 2.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. ° 1154.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 91 (Norton considera mal encuadernado este ejemplar. Sin embargo, las anomalías de los pliegos e-g y la cancelación de hojas a fin de dar continuidad al texto, revelan la adición de un nuevo bifolio a continuación del folio e, y la reimpresión de algunos textos. La manipulación solamente resulta explicable como corrección realizada con materiles procedentes de un libro parecido al *missale parvum* (cfr. N.8 del mecanoescrito).- ODRIÓZOLA, *Libros litúrgicos* 486.- PALAU 203507 (que le asigna equivocadamente 147 folios).- *Ordinarium Sacramentorum Barchinonense 1501. Edició facsímil de l' Ordinari de Barcelona imprès l' any 1501*, amb una Introducció d' Amadeu J. Soberanas. Barcelona, Institut d' Estudis Catalans, 1991

BARCELONA. Biblioteca de Catalunya 10-III13.

24.

Manuale Burgense. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 1501.

Cuarto. $[*]^4a - e^8f^{10}[**]^8g - l^8m^{10}$. 112 ff.

Letra gótica. 30 líneas en cada plana. Texto a dos columnas, excepto las *Peticiones*, que van a línea tirada. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 8 tetragramas tipográficos en plana a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Siete primeras hojas de un cuadernillo de ocho por el recto y vuelto de un cuadernillo sin foliar intercalado entre los cuadernillos f y g: *In sestis simplicibus Prephationes*

BAS 20:4 /16:5

BAS 20:4 /16:10

Caja de música: 220 mm x 132 mm.

BUSTAMANTE, *Manuales*, p. 235.- CUESTA GARCÍA Y MORALES, n. ° 368.- FERNANDEZ VALLADARES, n. ° 2.- GARCÍA RÁMILA, *Bibliografía burgalesa*, p. 370: “Ritual de la Santa Iglesia de Burgos. Herederos de D. Joaquín Fernández Villarán de Villarcayo (Burgos). 1500”.- HERGUETA, t.1, p.10: “En la Revista de la Ciudad de Dios tomo 69 se menciona un Manuale (sic) Burgense impreso en Burgos por Federico Alemán hacia el 1501 en 4º y letra gótica”.- IBE 6575.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. 992.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 238.-

ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. °494.- URQUIZA, n. ° 3.- USTC 347620.

MADRID. Real Academia de la Historia de Madrid, 14-11-6-10676* [ejemplar múmero de la última hoja]. Al no conocerse actualmente ningún ejemplar que conserve el colofón (que presumiblemente figuraría en la última hoja) se aprovecha la información ofrecida en *Exposición Histórico-Europea: Catálogo de la Sala XX*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1893, hoja 12 v, núm.368, donde aparece la noticia de un ejemplar, que poseía el P. Florentino Sáinz, del “*Manuale Burgense*. Burgos, impresor por el maestro Federico, alemán, 1501”.

25.

Processionarium Caesaraugustanum. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, 5 I 1502.

Cuarto. $a - m^8[n]^6[o - s]^8[t]^4$. 146 ff.

Letra gótica. 22 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Notación musical cuadrada tipografía en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 5 tetragramas xilográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. En el ejemplar de Boston se han insertado algunas hojas con música manuscrita en pentagramas impresos xilográficamente. No se han podido determinar en qué partes han sido insertadas, puesto que las instalaciones de la Boston Public Library se encuentran en obras. Esta música manuscrita se ha incorporado en el ejemplar conservado en la Biblioteca Capitular de Zaragoza en cuatro hojas en pergamino, delante del primer cuadernillo “a”.

COC 28:15/6

Caja de música: 180 mm x 120 mm.

Espejo, p. 196.-IBE 6683.-MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. ° 1271.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. °599.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.° 662.- PALAU, II, n.°238168.- SÁNCHEZ, *Bibliografía Aragonesa del siglo XVI*, n.° 7.- USTC 767919.

BOSTON. Public Library. BENTON 502.C28S**.- NEW HAVEN. Mr Laurence Witten.- ZARAGOZA. Biblioteca La Seo, 35-24*.

26.

Ordinarium Gerundense. Perpiñán: Juan Rosenbach, 1502.

Cuarto. $a -$

$c^8d^8e^8f^8g^4h^8i^6G^{10}A^8(\text{pequeña})A^8B^6AA - DD^8EE^6FF^6$. 142 ff.

Letra gótica. 37 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada ¿xilográfica? en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 5 tetragramas tipográficos en plana a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs AA1^r – AA3^v (ff. I r a III v): *Sepultura*.

Signs AA5^v – AA6^r (ff. V v a VI r): *Sepultura*.

Signs AA7^r – BB2^r (ff. VII r a X r): *Sepultura*.

Signs BB3^v – BB4^v (ff. XI v a XII v): *Sepultura*.

Signs BB5^v – BB6^r (ff. XIII v a XIII r):
Sepultura.

Signs CC2^v – CC4^v (ff. XVIII v a XX v):
Sepultura.

Signs CC5^v – CC8^v (ff. XXI v a XXIII v):
Sepultura.

Signs DD8^r – DD8^v (ff. XXXII r y v):
Absolution generalis.

Signs EE3^r – EE4^r (ff. XXXV r a XXXVI r):
In crastinum dim sanctorum.

Signs EE5^v – EE6^r (ff. XXXVII v a XXXVIII r):
In crastinum dim sanctorum.

ROS 21:4/16:8

ROS 21:4/16:10

Caja de música: 140 mm x 93 mm.

BERNARDÓ, p. 583.- GROS, n. ° 16.- IBE 6619.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. ° 1157.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 448.- ODRIÓZOLA, *Libros litúrgicos*, n. ° 502 bis.- USTC 347690.

CAMBRIDGE. University Library. Norton Microfilm 13.- GERONA. Archivo Capítular de Gerona (tiene una reproducción fotográfica del ejemplar conservado en la Biblioteca Pau Font de Rubinat en Reus, 946/405 *-REUS (Tarragona). Font de Rubinat (imperfecto).

27.

Processionarium Caesaraugustanum. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, ¿1502?

Cuarto. a – p⁸. 120 ff.

Letra gótica. 23 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 5 tetragramas xilográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. En el ejemplar de Boston se han insertado algunas hojas con música manuscrita en pentagramas impresos xilográficamente. No se han podido determinar en qué partes han sido insertadas, puesto que las instalaciones de la Boston Public Library se encuentran en obras. En el ejemplar de la Biblioteca Capítular de Zaragoza, las hojas p4 y p5 no contienen notación musical impresa, sino manuscrita y en papel, cuando el ejemplar es en pergamino.

COC 28:15/6

Caja de música: 200 x 120 mm.

DAVIS & ORIOLI, *Cat.* 163, n. ° 63.- GOFF P1000.- GW M3554210.- IBE 6683.- ISTC ip01000000.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. ° 1271.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 600.- ODRIÓZOLA, *Libros litúrgicos*, n. ° 662.- PALAU, II, n. ° 238168.- SÁNCHEZ, *Bibliografía Aragonesa del siglo XVI*, n. ° 7.- USTC 767919.

BOSTON. Public Library.BX2032.A3 D66 1502x.-SAN JUAN (Puerto Rico)**. Casa del Libro, n.º63, cat. 163**. - ZARAGOZA. Biblioteca La Seo 30-118*.

28.

Manuale Toletanum ed. Melchior Gorrício. Toledo: ¿Pedro Hagenbach? ¿sucesor de Pedro Hagenbach? 28 III 1503.

Cuarto. $\pm^8 a - l^8 m^6$. 102 ff.

Letra gótica. 21 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilografía en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 4 tetragramas tipográficos en plana a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs $c6^v - c8^v$ (ff. XXX v a XXXII v): *Missa de trinitate.*

Signs $d3^v - d4^v$ (ff. XXXV v a XXXVI v): *Missa de trinitate.*

Signs $d5^v - e2^r$ (ff. XXXVII v a XLII r): *Missa de trinitate.*

Signs $e3^r$ (f. XLIII r): *Missa pro sponso et sponsa.*

Signs $h5^r - h5^v$ (f. LXI r y v): *Missa de requiem.*

Signs $h7^r - h7^v$ (f. LXXI r y v): *Ad sepeliendum mortuos.*

Signs $i1^r - i1^v$ (f. LXXIII r y v): *Ad sepeliendum mortuos.*

Caja de música: 214 mm x 145 mm.

CCPB000749783-0.- CERVIGÓN, n.º 48.- IBE 6657.-MARTÍN ABAD, *Post-*

incunables ibéricos, n.º 999.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n.º 1032.- NORTON, *Printing in Spain*, p. 188: “Tol [Hag. Succ], 28 March 1503”.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 539.- PÉREZ LLAMAZARES, n.º 467.- PÉREZ LLAMAZARES. Colegiata de San Isidoro. León, p. 97, n. 467: la sign. 740 es antigua).- RUIZ NEGRILLO, p. 8: con incorrecciones en la transcripción.- USTC 338358.- VEGA EGOSCOZÁBAL. *Estampas del Renacimiento*, n.º 18: el ejemplar que localiza en la Biblioteca MC Williams de Puerto Rico se encuentra dentro 1987 en la Universidad de Texas.

AUSTIN. University of Texas. Harry Ransom Center, BX 2013.5 A2 1503 [Ex libris de David Jackson Mc Williams [Puerto Rico], quien lo donó en 1987; ejemplar mutílo del f. CII; el f. XCIII deteriorado y restaurado; anotaciones ms**.- LEÓN. Biblioteca de la Real Colegiata de San Isidoro LARC.740 bis (Pérez Llamazares 467 (p.67)). Tras encontrarse las instalaciones de la Real Colegiata de San Isidoro de León en obras, no se ha podido realizar el análisis exhaustivo musical de este ejemplar único, pues no se ha tenido acceso ni físicamente ni mediante digitalización.

29.

Manuale Legionense. León: Juan de León, 1503 [según Luis García Gutiérrez. Antonio Odriozola lo data cerca de 1521].

Cuarto. $\pm^8 a - x^8 [z]^4$. 179 ff, seguramente 180 ff.

Letra gótica. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada ¿xilográfica? en negro sobre

cinco líneas En rojo, pentagramas ¿xilográficos? en plana a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro.

ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. ° 508.

LEÓN. Biblioteca Colegiata de San Isidoro. Sig. 740 (incompleto). Tras encontrarse las instalaciones de la Real Colegiata de San Isidoro de León en obras, no se ha podido realizar el análisis exhaustivo musical de este ejemplar único, pues no se ha tenido acceso ni físicamente ni mediante digitalización.

30.

Passionarium Caesaraugustanum. Zaragoza: Jorge Coci y Leonardo Hutz, 4 III 1504.

Cuarto. $a - c^6 d^4 e^6 f^6 g^4 h^6 i^6 k^4 l^6 m^8 n^6 o^6$. 80 ff.

Letra gótica. 28 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 7 tetragramas tipográficos en plana a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro.

COC 28:4 /19:16

COC 28:15/6

Caja de música: 254 mm x 165 mm.

IBW 6505.- MAGGS BROS, *Cat* 849, n. ° 360.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. ° 1186.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-*

1520, n. ° 609.-ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. ° 586.- PALAU, n. ° 214438.- VINDEL, F. *Manual*, reproducción 2109;

ALBARRACÍN. C.mus 2 González Valle, p 23.- CAMBRIDGE UL (Gran Bretaña). Norton a. 51**.

31.

Missale Legionense. Ed. Lazarus Gazanis. Sevilla: Jacobo Cromberger, 21 VII 1504.

Folio. $A^8 B^6 C^6 a - z^8 \zeta^{10}$. 214 ff.

Letra gótica. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada ¿tipográfica? en negro sobre cuatro líneas En rojo, 4 tetragramas ¿xilográficos? en plana a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro.

UNG-POL 21:12/5

Caja de música: 245 mm x 115 mm.

CCPB000243965-4.- GRIFFIN, *Crombergers*, n. ° 13.- IBE 6351.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. ° 1056.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 756.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. ° 38.- PÉREZ LLAMAZARES, XVI-499.

LEÓN. Biblioteca de la Real Colegiata de San Isidoro LARC.221 bis (incompleto). Tras encontrarse las instalaciones de la Real Colegiata de San Isidoro de León en obras, no se ha

podido realizar el análisis exhaustivo musical de este ejemplar único, pues no se ha tenido acceso ni físicamente ni mediante digitalización.

32.

Missale Oscense. Zaragoza: Jorge Coci, 1504.

Folio. $\pm^{10}a - t^8v^6x - z^8A - P^8Q^{10}$. 314 ff.

Letra gótica. 31 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 7 tetragramas tipográficos en plana a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs $m7^v - n5^v$ (ff. XCVI v a CI v): *Sabbato sancto pasche (Pregón Pascual "exultet iam angelica turba")*.

Signs $x1^r - z1^r$ (ff. CLIX r a CLXXV r): *Prephationes, pater noster*.

COC 28:4 /18:10

COC 28:4 /18:16

COC 28:15/6

Caja de música: 270 mm x 165 mm.

AMIET, n. ° 692.- *Huesca*, vol. 6, pp. 311-312; IBE 6341.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. °1054.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 610.-ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. °31

BARBASTRO. Biblioteca Capitular C.1-10 y 305-22 (2 ejemplares incompletos). - JACA. Biblioteca Capitular, C. 108(incompleto)**.

33.

Passionarium Burgense. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, c. 1505. [Julián Martín Abad tiene dudas de 1505 o 1508. Norton también de la datación entre 1505 y 1508.

Folio.

$a^6b^8c^8d^{10}e^8f^8g^6h^8i^8k^6l^8m^{10}n^8o^8[p^8(i)]q - t^8tt^8uu^8v^8x^8\pm^4$. 162 hojas sin foliar.

Letra gótica. 24 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja. Existen dos formas o emisiones, al parecer coetáneas, una breve y otra extensa.

Notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, 6 tetragramas tipográficos en plana a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro.

BAS 30:5 /23:5

BAS 30:5 /23:10

BAS 30:5 /23:14

BAS 30:5 /23:29

BAS 30:19/5

Caja de música: 235 mm x 145 mm.

CCPB001178102-5.-FERNÁNDEZ VALLADARES, n. ° 26 A y n. ° 26 B

GARCÍA RÁMILA, p.370: cita un "Ritual de la Santa Iglesia de Burgos. Herederos de D. Joaquín Fernández Villarán de Villarcayo (Burgos).1500" que posiblemente se correspondería con esta edición.- HERGUETA, t.I, pp.- 53-

54.-IBE 6576-6577.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. ° 1188.- NORTON, *Imprenta en España*. p. 103 nota 13.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 245.- ODRIOZOLA, *Alegrías y tristezas*, p.84, nota 5.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. ° 585.- PALAU, IV, n.°69.178.- USTC 347708.

BURGOS. Archivo Histórico Diocesano (3 ejemplares sin signatura topográfica (1) múmero de 1-8,95,96,167 y 175-187, que no presenta impresa la signatura b iij. - MADRID. Biblioteca Nacional, M-5468 (ejemplar incompleto) *.-NUEVA YORK. Hispanic Society of America, HC380/851 (ejemplar incompleto).

34.

Manuale Chori (ad usum fratrum minorum). Salamanca: Juan de Porras, 19 XI 1506.

Octavo. $[a]^8b - z^8A - G^8$.312 hojas sin foliar.

Letra gótica. 26 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, 4 pentagramas xilográficos a trozos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro.

Caja de música: 125 mm x 76 mm.

ANGLES-SUBIRA, n. ° 42.- *Catalogue de la bibliothèque espagnole de don José Miró*. París, 1878. n. ° 160.- CCPB001163415-4.- HEREDIA, *Catálogo*, n. ° 310 fr.- HIERSEMANN, *Catálogo* 435 (Leipzig 1914) n. ° 1530.- HIERSEMANN, *Catálogo* 462 (Leipzig

1919) n. ° 760.- HIERSEMANN, *Cat* 380, n. ° 853 y *Cat* 429, n. ° 1263.- IBE 6615.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. °1274.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 480.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. °632.- PALAU, n.°150042.- PENNEY, *Books*, p. 114.- USTC 338347.

LONDRES. British Library ML8F16.- MADRID. Biblioteca Nacional M / 870*.- NUEVA YORK. Hispanic Society of America (Penney p. 114).

35.

Missale secundum consuetudinem fratrum beate Marie de merce Redemptionis captiuorum cum omnibus additionibus tam ad consuetudinem quam ad priuatam missam perinentibus. Barcelona: Juan Luschner y Carlos Amorós, 16 III 1507.

Folio.[*]¹⁰[*]
*]¹²(con las signaturas j – vi)a –
 $c^8d - m^{10}n^8A - F^{10}G^6H - M^{10}$
260 ff.

Letra gótica. 36 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Impresión musical con tetragramas. Sin respuesta a mi consulta por parte del Médiathèque Louis Aragon y sin acceso.

AMIET, n.° 1937 B y n.° 1937 C.- CHEVALIER, VI, p 161.- IBE 6353.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. ° 1069.- MADURELL Y RUBIÓ, pp 433-435 y 438-439.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. ° 125.- USTC 344261.

LE MANS (FRANCIA). Médiathèque Louis Aragon RIC090, olim Th F1807.

36.

Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 XII 1507.

Folio. $\pm^{10}a - z^8A - G^8$. 250 ff.

Letra gótica. 37 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja con iniciales iluminadas y, en algunos casos, bordes. Algunas páginas incluyen también notación de canto llano

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 9 tetragramas xilográficos en plana a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs A8^r (f. VIII r): *Nativitatis.*

Signs G5^r - G6^v (ff. LIII r a LV v): *Dominica in ramis palmarum.*

Signs I3^v - I4^r (ff. LXVII v a LXVIII r): *Feria V. In Cena Domini.*

Signs I6^v - K1^v (ff. LXX v a LXXIII v): *Feria VI. In pareceue.*

Signs K2^v - K3^r (ff. LXIIIIV v a LXXV r): *Feria VI. In pareceue.*

Signs K3^v - K7^v (ff. LXXV v a LXXIX v): *In vigilia pasche.*

Signs L1^v (f. LXXXI v): *In vigilia pasche.*

Signs L2^r (f. LXXXII r): *In die sancto pasche.*

Signs M8^v (f. XCVI v): *In die penthecostes.*

Signs Q6^r (f. CXXVI r a CXXXIII v): *Gloria in excelsis Deo and Credo in unum Deum.*

Signs Q6^v - R6^v (ff. CXXXVI r a CXXXVIII v): *Per omnia secula seculorum . . . hec regnatio ad celeste perducatur augmentu. Et ideo cu.*

Signs S1^r - S2^r (ff. CXXIX r a CXXXVIII r): *Pater Noster.*

Signs S2^v (f. CXXXVIII v): *Per omnia secula seculorum.*

Signs S3^r - S4^r (ff. CXXXIX r a 140 r)[numerado incorrectamente como "cxxxvii" en los números romanos, se ha numerado correctamente a lápiz como 140]: *Ite missa est.*

Signs T3^v - T5^r (ff. CXLVII v a CXLIX r): *In festo purificationis.*

UNG-POL 21:12/5

Caja de música: 250 mm x 150 mm.

AMIET, n. ° 449.- DIOSDADO CABALLERO, n. ° 310.- DREVES, XXXVII, pp. 24, 27, 39ss.- ESCUDERO, n. ° 144.- GRIFFIN, *Crombergers*, n. ° 31.- HAZAÑAS, tomo I, p. 165.- IBE 6411.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. °1060.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 773.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. °

61.-PALAU, n.º173105.- SERRANO Y ORTEGA, n.º 325.- USTC 343149.- WEALE, n.º449.- WEALE, *Analecta litúrgica*, I, pp. 212-225.

LONDRES. British Library, C.36.1.11 (*olim* C.41, a.2) **.- ROMA. Biblioteca Casanatensis, Rari 1095 (incompleto).- SEVILLA. Biblioteca Capitular y Colombina C, 60-2-14 (incompleto).

37.

Graduale u Officiarium Sanctorale, para a Diócesis de Granada. Granada: Juan Varela de Salamanca, c. 1507 [entre 1506 y 1508].

Gran folio. A – Y⁸AA – FF⁸GG¹⁰⁺ 7 folios manuscritos. 234 ff.

Letra gótica. 36 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 7 tetragramas xilográficos a trozos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Las hojas sin foliar traseras del ejemplar contienen pentagramas impresos en xilografía, a 7 pentagramas por plana con música manuscrita.

Caja de música: 286 x 171 mm.

Boletín mensual de Adquisiciones de la B.N. París año 1893, pág. 369.- HAZAÑAS, I, pp. 188- 190 y II 80.- IBE 6266.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n.º757.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n.º 353.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º582.- ODRIOZOLA, *Un incunable*.- PALAU, n.º13058.- VINDEL, F. *Sevilla*,

n.º354 (con su abundante bibliografía citada).- USTC 347521.

PARIS. Biblioteca Nacional. Vellins 806** (Incompleto. Faltan: A1 a A8, B1, C1, D8, E1 a E3, F1 a F4, I1, K5 a K7, L3, S5 a S8, X8, Y1 a Y8, BB7 y BB8, DD1 a DD8, EE1 a EE3, FF2 a FF3, GG1 y GG2, y los folios finales).

38.

Missale Burgense. [Sin información sobre indicaciones tipográficas, pero, según Mercedes Fernández Valladares] Burgos: Fadrique Alemán de Basilea c.1507. ¿1508?

Folio.- ¿[π]^{8 ó 10?}a -n⁸o¹⁰p – r⁸ ð⁸ – t – y⁸z¹⁰z⁸q⁸ ¿[χ]^{8 ó 10?}A – I⁸ K⁶L⁸ ¿y presumiblemente M – P⁸?.- ¿8 ó 10 h.? más?,

CLXXXIX – CCLXVIII – [CCLXXVIII]f. ¿Y presumiblemente hasta CCCVI f.? ¿352 ff.?

Letra gótica dispuesta a línea tirada. 34 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, 7 pentagramas tipográficos en plana a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en:

Signs 13^r (f. LXXXIII r): *Dominica in ramis palmarum*.

Signs n3^v (f. XCIX v): *Feria V. In cena domini*.

Signs n7^v – n8^r (ff. CIII v a CIII r): *Feria VI. In Paresceue*.

Signs o1^v (f. CV v): *Feria VI. In Paresceue.*

Signs o2^v(f. CVI v): *Feria VI. In Paresceue.*

Signs o10^r – p1^r(ff. CXIII r a CXV r): *Sabbato Sancto, In die santo pasche.*

Signs s4^v (f. CXLI v): *Dominica in trinitatet .*

Signs z1^v – z2^v (sin foliar): *Ordinarium misse.*

Signs z3^v- z8^v (sin foliar): *Prefatio c-ois in diebus duplecibus, prefatio c-ois dúplex, prefatio c-ois simplex, prefatio de cruce dúplex, prefatio de cruce simplex, prefatio de sacra maria dúplex, prefatio de sancta maria simplex, prefatio de apostilis dúplex, prefatio de apostilis simplex, prefatio de nativitate domini dúplex, prefatio de nativitate domini simplex, prefatio de epiphania domini dúplex, prefatio de epiphania domini simplex, prefatio in diebu serialibus.xl., prefatio de resurrectione domini dúplex, prefario de ressurectione domini simplex, prefatio ascensionis domini dúplex, prefatio ascensionis domini simplex, prefatio de spiritu sancto sumplex, dró in diebus simplicibus, ordinarium missae) per omnia secula...*

BAS 30:5 /23:5

BAS 30:5 /23:10

BAS 30:5 /23:14

BAS 30:5 /23:29

BAS 30:19/5

Caja de música: 255 mm x 168 mm.

FERNÁNDEZ VALLADARES, n. ° 23.- IBE 6319.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. ° 993.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of*

Printing in Spain and Portugal 1501-1520, n. ° 243.- NORTON, *Imprenta en España*, pp. 103 y 312.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. ° 495.- PALAU, n. ° 150043.- ¿PÉREZ LLAMAZARES, n. ° 609?.-URQUIZA, n. ° 4.-USTC 351008.

CALAHORRA (LOGROÑO). Catedral. Sig.XXIII(1266). CALARUEGA (BURGOS). MM. Dominicas. LÉON. Biblioteca Real Colegiata de San Isidoro de León. ¿Sig.461?.- MADRID. Biblioteca Nacional. R/40580*. (incompleto).

39.

Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi. Granada: Juan Varela de Salamanca, 24 I 1508.

Gran folio. $A - K^8 a - e^8 [¿]^6 h - q^8 m - p^6 q^6$ (¿) 228 ff.

Letra gótica. 28 líneas en cada plana aproximadamente. Texto a una columna. En tinta negra y roja. Pellechet atribuye el *Antiphonarium* a Compañeros Alemanes porque las mayúsculas son como el *Tostado Floretum* (H15581) de estos impresores.

Notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 7 tetragramas xilográficos en plana a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro. Del CXXV al CXXXV se tratan de folios con pentagramas impresos en xilografía, a 7 pentagramas por plana con música manuscrita (dato sacado del ejemplar de la BNE).

Caja de música: 315 mm x 175 mm.

Bulletin mensual de acquisitions de la B.N. París, 1893, pág. 284.- C 486 a .- COPINGER, n.° 486^a.- DUGGAN,

Italian Music Incunabula, 2.2.-GW 2066.- HAEBLER, I, n.º 18.- HAZAÑAS, I, pág. 188-190 y II pág. 80.- IBE 4987.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n.º 57.- MEYER-BAER, n.º 10.-NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n.º 354.- NORTON (1978) n.º 354.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 607.- ODRIOZOLA, *un incunable*.- ODRIOZOLA, Gb Jb 1960, pp.156-62.- PALAU, n.º13058.- PELLECHET, n.º I 311.- PELLECHET, n.º 811(“¿1498?”).- USTC 768162.- VINDEL, F. *Manual*, reproducciones, n.º 118.- VINDEL, F. *Manual*, V, n.º110:35.- VINDEL, F. *Sevilla*, n.º35

GRANADA. Colegiata de Sacromonte.- MADRID. Biblioteca Nacional, R-39121 (incompleto) *.- PARIS. Biblioteca Nacional, Vellins 807 (incompleto) **.

40.

Manuale Sacramentorum Burgense. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 26 III 1508.

Cuarto. $[*]^6a - g^8[**]^{12}h - n^8o^6p^8$.- 136 ff.

Letra gótica. 29 líneas en cada plana. Texto a dos columnas, excepto las Peticiones que van a línea tirada y la notación musical. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, 6 pentagramas tipográficos en plana a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en:

Signs *II^r - IX^v* (intercalados entre los folios LVI a LVII. Seguramente fuera un cuadernillo de 12 folios): *Prefatio de natiuitate domini*, *In die epiphanie prefatio duplex*, *De resurrectione domini prefatio duplex*, *De sancta cruce simplex*, *De ascensione domini duplex*, *De sancto spiritu duplex*, *De sancta trinitate duplex*, *De beata maría prefatio duplex*, *De beata maría prefatio simplex*.

El contenido es la entonación del Gloria (7 modelos) y del Credo (dos). Siguen los Prefacios (enteros, tres modelos) y otras partes del canon y del principio del Pater Noster.

Los folios que se conservan con música son diez, ocho conservadas en el cuadernillo cosido e intercalados entre los cuadernos g y h. Según los cálculos realizados por Mercedes Fernández de Valladares, esta parte musical estaría concentrada en un cuadernillo de 12 hojas. Es un cuadernillo en medio del libro, saltando la paginación general (en árabes), por numeración romana y con errores en la colación. El contenido es la entonación del Gloria (7 modelos) y del Credo (dos). Siguen los Prefacios (enteros, tres modelos) y otras partes del canon y del principio del Pater Noster.

BAS 30:5 /23:5

BAS 30:5 /23:10

BAS 30:5 /23:14

BAS 30:5 /23:29

BAS 30:19/5

Caja de música: 215 mm x 145 mm.

FERNÁNDEZ VALLADARES, n. ° 2.-
IBE 6578.- MARTÍN ABAD, *Post-
incunables ibéricos*, n. ° 992.-
NORTON, *A Descriptive Catalogue of
Printing in Spain and Portugal 1501-
1520*, n. °238.- ODRIOZOLA, *Libros
litúrgicos*, n. ° 495.- PALAU, n. °
150043.- URQUIZA. *Los Rituales o
"Manuales"*, p. 487, n. ° 4.- USTC
347620.-

CALAHORRA (La Rioja). Biblioteca
Capitular, C, sig. XXII (1266) [*Ejemplar
mútilo de portada*]**.-CALERUEGA
(Burgos). Real Monasterio de Santo
Domingo de Guzmán. MM. Dominicas
[*Ejemp.incompleto*]*. – LEÓN. Real
Colegiata de San Isidoro, LARC. 461
[*Ejemplar incompleto*].

41.

Ordinarium Vicense. Barcelona: [Juan
Rosenbach], c. 1508.

Cuarto. $a - h^8 i^6 j^6 k - p^8$. 124 f.

Letra gótica. 22 líneas en cada plana.
Texto a una columna. En tinta negra y
roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando
una o dos planas, notación musical
cuadrada xilográfica en negro sobre
cuatro líneas. En rojo, 5 tetragramas
tipográficos en plana a una columna, con
una línea de texto debajo de cada uno de
los tetragramas en negro, en:

Signs $h7^r - i2^v$ (ff. LXIII r a LVIII v):
Sepulture.

Signs $i4^v - ii^r$ (ff. LXV v a LXIII r
(error de foliación)): *Sepulture*.

Signs $l7^r - l7^v$ (f. LXXXVII r y v):
Benedictio panis caritatis.

ROS 21:4/16:8

ROS 21:4/16:10

Caja de música: 161 mm x 101 mm.

IBE 6677.- MARTÍN ABAD, *Post-
incunables ibéricos*, n. ° 1160.-
NORTON, tomo VI, pág. 100, n. ° 103.-
ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. °
549.- PALAU, n.° 203526.- TORRES
AMAT AGUILÓ, n.° 93.- USTC
347691.- VILLANUEVA, *Viaje*, Tomo
VII, pág. 98.

CAMBRIDGE. University Library.
Norton Microfilm 5(1).- VIC. Biblioteca
Epistolar, Olim 64/3 (incompleto)*.

42.

Missale Placentinum. Salamanca: Juan
de Porras, c. 1509-1510.

Folio. $\pm^{10} a^{10} b -$
 $p^8 q^6 r^6 (\text{lombarda}) A^{10} B^8 C^6 D^4 (\text{gótica}) A -$
 $M^8 aa - ee^8$. 308 ff.

Letra gótica. 35 líneas en cada plana.
Texto a dos columnas. En tinta negra y
roja. Errores tipográficos en las
signaturas.

Intercalada en el texto o bien ocupando
una o dos planas, notación musical
cuadrada xilográfica en negro sobre
cinco líneas. En rojo, 9 pentagramas
xilográficos en plana a dos columnas,
con una línea, de texto debajo de cada
uno de los pentagramas en negro, en:

Signs $\pm 9^v$ (sin foliar): *Benedictio pani
diebus dominicis*.

Signs $a9^v - a10^r$ (ff. IX v a X r): *In
nocte natiuitatis domini, in aurora
natiuitatis domini*.

Signs $b5^r$ (f. XV r): *Dominica infra
octauas epipha*.

Signs g7^v – h3^r (ff. LVII v a LXI r):
Dominica in ramis palmarum.

Signs i8^r – i8^v (f. LXXIII r y v): *Feria V. in cena domini, Feria VI in paresceue.*

Signs k3^v – k8^v (ff. LXXVII v a LXXII v): *Feria VI in paresceue.*

Signs l3^v – l8^v (ff. LXXXV v a XC v):
Sabbato sancto.

Signs m2^r (f. XCII r): *Feria II post pascha.*

Signs o2^r (f. CVIII r): *In die penthecostes.*

Signs B1^r – C1^r (sin foliar):
Intonationes canticorum, prefatio dominicis diebus, prefatio diebus ferialibus, in natiuitate domini prefatio, In epiphania domini prefatio, in quadragesima prefatio, prefatio de cruce, prefatio resurrectionis, prefatio in die resurrectionis, prefatio in die ascensionis, in die penthecostes prefatio, in die trinitatis prefatio, in die trinitatis et p octa prefatio, prefatio de trinitate, prefatio solemnibus de aplis, prefatio de beata virgine, prefatio dominicis diebus.

Signs C5^r – C6^r (sin foliar): *Oratio dominicalis, canon misse.*

Signs D1 – D2^v (sinfoliar):
Intonationes.

Signs B6^r – B7^v (sinfoliar): *In sexto purificationis Marie.*

Caja de música: 263 mm x 172 mm.

IBE 6357.- MARTÍN ABAD, *Post-Incunables ibéricos*, n. ° 1059.- MÉNDEZ APARICIO, S. XVI, n. ° 3533.-NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 489.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. ° 55

bis.- RUIZ FIDALGO, n. ° 81.-USTC 347647.

PLASENCIA. Biblioteca de la Catedral (incompleto).- TOLEDO. Biblioteca Pública, 1-6890 (incompleto)*.

43.

Missale Abulense. Salamanca: Juan de Porras, 1 II 1510.

Folio. [*]¹⁰a – p⁸q⁴r – t⁸A – M⁸N⁶. 260 hojas sin foliar.

Letra gótica. 35 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, 9 pentagramas xilográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en:

Signs g7^r – g7^v: *Dominica in ramis palmarum.*

Signs i6^r – i6^v: *Feria VI. In paresceue.*

Signs i7^v – i8^r: *Feria VI. In paresceue.*

Signs h1^r: *Feria VI. In paresceue.*

Signs h2^r – h7^r: *In Sabbato Sancto.*

Signs l2^v – l3^r: *In Sabbato Sancto.*

Signs r8^r: *Quom cantatum gloria in excelsis.*

Signs s1^r: *Quomodo cantatur credo.*

Signs s3^r – t1^r: *Prefatio solemnibus et de sestis duplicibus, prefationes, prefationibus, prefatio, prefationes, prefatio apostolorum, prefatio de natiui, prefatio paschalis.*

Signs t5^r – t6^r: *Canon misse*.

Signs t7^r – t8^v: *Finis misse*.

Signs F5^v: *Desesto*.

Caja de música: 280 mm x 180 mm.

AMIET, n. ° 5.- CCPB000113706-9.- DREVES, XXXIV, p. 19, n. ° 139ss.- GW M24190.- HAEBLER, I, n.° 436 (5).- IBE 6312.- ISTC im00644020.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. ° 1048.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 485.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. °5.- RUIZ FIDALGO, I, n. ° 76.- SÁNCHEZ. Juan M., “Un misal abulense del siglo XVI, desconocido”, en *Arte Español*, II (1913, mayo), 6, pp. 253-260.- USTC 768244.- VINDEL, F. *Manual*, II, n.°175: 112.- WEALE- BOHATTA, n.°5

MADRID. Biblioteca Nacional, I-1044 (incompleto)*.-MADRID. Archivo Histórico Nacional (fragmento formado por las h. 152, 156 y 157 conservado en los fondos del banquero Simón Ruiz).

44.

Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi. Zaragoza: Jorge Coci, 23 II 1510.

Folio. ±¹⁰a – z⁸A – K⁸L¹⁰. 284 ff.

Letra gótica. 33 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 7 tetragramas tipográficos en plana a dos columnas,

con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs h7^r – h8^r (ff. LXIII v a LXVIII r : *In die palmarum*.

Signs k8^r (f. LXXX r) : *Feria V. In cena domini*.

Signs 14^v – 18^r (ff. LXXXIII v a LXXXVIII r : *Feria VI. Parasceues*.

Signs n6^v (f. CII v): *Sabbato Sancto*.

Signs n8^r – o1^r: (ff. CIII r a CV r): *Ordinarium misse*.

Signs o4^v – q1^r (ff. CVIII v a CXXI r): *Prefationes*.

Signs q4^r – q6^r (ff. CXXIII r a CXXVI r): *Canon*.

Signs q7^r – r1^r (ff. CXXVII r a CXXIX r): *Ite missa est, Benedicamus Flectamis et Homiliate*.

COC 28:4 /18:10

COC 28:4 /18:16

COC 28:15/6

Caja de música: 262 mm x 180 mm.

MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. °1067.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 637.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. °106.- PALAU, n.° 173054.- SÁNCHEZ, n. ° 36.- USTC 343150 .- WEALE, n. ° 1927.-

LONDRES. British Library, C.41.K.1 (incomplete) **.- NUEVA YORK. Hispanic Society of America, (Penney p.

112) **.- ZARAGOZA. Biblioteca La Seo, 61-3*.

45.

Passionarium Caesaraugustanum.
Zaragoza: Jorge Coci 18 IV 1510.

Folio. $a - k^6l^{10}$. 70 hojas sin foliar.

Letra gótica. 32 líneas en cada plana.
Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 8 tetragramas tipográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro.

COC 28:4 /18:11

COC 28:15/6

Caja de música: 296 mm x 181 mm.

CCPB000434107-4.- IBE 6507.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. °1187.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 638.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. °587.- PALAU, n.° 214439.- RUBIÓ, Reproducción en Rubió.- SÁNCHEZ, n. ° 37.-VILLANUEVA, *Viaje*, II, p. 146.- VINDEL, *F. Manual*, n.°2110.

CAMBRIDGE. University Library, Norton a.52**.- TARAZONA. Archivo de Música [sin signatura tipográfica] (incompleto).- VALENCIA. Biblioteca Corpus Christi, VAcP-Mus/CM-53, V-9 (Carcel Ortí 1291*. Este ejemplar incorpora un cuadernillo manuscrito con notación musical al final de *Passionarium*, concretamente un altus a 3 de la feria tercera. Esttá escrito en tinta

ferrogálica).- ZARAGOZA. La Librería anticuaria Luces de Bohemia, de Zaragoza, ofrece en venta un ejemplar que perteneció a la biblioteca particular de Enrique Aubá, de Zaragoza.

46.

Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi. Zaragoza: Jorge Coci, 1511.

Cuarto. $\pm^{10}a - z^8A - F^8G^{10}\pm \pm^6$.
258 ff.

Letra gótica. 36 líneas en cada plana.
Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 7 tetragramas tipográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs $g6^v - g7^v$ (ff. LIII v a LV v): *In die palmarum.*

Signs $i4^v$ (f. LXVIII v): *Feria V. In cena domini.*

Signs $i7^v - k1^v$ (ff. LXXI v a LXXIII v) *Feria VI. In parescene.*

Signs $k3^r - k8^v$ (ff. LXXV r a LXXX v): *Sabbato Sancto.*

Signs $m1^r$ (f. LXXXIX r): *Sabbato Sancto.*

Signs $m3^r - m4^r$ (ff. XCI r a XLII r): *Ordinarium misse.*

Signs $m8^v - o2^r$ (ff. XCVI v a CVI r): *Prefationes.*

Signs $o5^r - o8^r$ (ff. CIX r a CXII r): *Canon.*

Signs $p1^r - p2^v$ (ff. CXIII r a CXIII):
ete missa es, benedicamus.

COC 16:4 /13:8

COC 16:4 /13:10

COC 16:10/3

Caja de música: 160 mm x 100 mm.

AMIET, n. ° 1928.- ANNINGR, p. 49, n. ° 26.- CCPB000017896-9.- IBE 6363.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. °1068.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 649.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. °107.- PALAU, n.° 173054.- SÁNCHEZ, n. ° 44.- USTC 338406 .- WEALE, n. ° 1928.-

BRAGA. Universidad Miño Biblioteca Pública, Res. 483 V (ejemplar incompleto).- CAMBRIDGE. Houghton, Typ 560.11.262 [perteneció sucesivamente a James P.R. Lyell y a Philip Hofer (Anniger 26 p.49)] (ejemplar incompleto). - CORDOBA. Biblioteca Pública, 53-99 (ejemplar incompleto). - LISBOA. Biblioteca Nacional. Res 3199v y R 7182 p.- LONDRES. British Library, C. 41 d. 19 (ejemplar incompleto). - MADRID. Biblioteca Nacional, R-929, R6192 y R 5755 (ejemplar incompleto) *. - MADRID. Biblioteca Palacio Nacional, IBI. 79.- MILÁN. *Braidense*, Gerli 1179.- MONSERRAT Biblioteca del Monasterio, *Abadía*, Segle XVI-50*. - MÜNCHEN. BStB, Res. 4° Litug.395m.-SAN JUAN (Puerto Rico). Hofer. Casa del Libro (fragmento). - SEVILLA. Biblioteca Colombina, 56-4-21.

47.

Psalterium secundum usum Ecclesia Palentinae. Logroño: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 IV 1512.

Folio. [*]^{1±6}a – y⁸ . 183 ff.

Letra gótica. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada deduciblemente tipográfica en negro sobre cinco líneas En rojo, 6 pentagramas deduciblemente tipográficos a trozos en plana a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro.

¿BROC 28:5/26:6?

¿BROC 28:5/26:12?

¿BROC 28:5/26:16?

¿BROC 28:5/26:20?

¿BROC 28:5/26:30?

¿BROC 28:5/26:40?

¿BROC 28:5/26:56?

¿BROC 28:5/26:75?

¿BROC 28:5/26:82?

¿BROC 28:16/5?

¿BROC 28:16/5?

¿BROC 40:20/4?

Catálogo ex. hist. Europea, sala IX, n. ° 103 y 104, CCPB000022036-1.- DREVES, XVI, pp. 81, 82, 92 ss.- IBE 1903.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. °1278.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-*

1520, n. ° 417.-ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. °615.- PALAU, VI, pág. 172.- PÉREZ PASTOR, Noticias III, pp. 89-90.- USTC 347751.

PALENCIA. Biblioteca Capitular (7 ejemplares incompletos)*.- PALENCIA. Biblioteca Iglesia de Lantadilla.- PALENCIA. Archivos parroquiales de Amusco (ejemplar incompleto).

La Biblioteca Capitular de la Catedral de Palencia no encontró en mi estancia de investigación entre sus fondos los 7 ejemplares que son referenciados por los bibliógrafos citados. Por ello, y tras tampoco poder contactar con la Biblioteca de la Iglesia de Lantadilla y los Archivos parroquiales de Amusco, no se ha podido realizar un análisis musical exhaustivo de la edición.

48.

Missale Toletanum. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 30 IV 1512.

Cuarto. $\pm^{10}a - z^8\zeta^8Q^{10}A - P^8Q^6aa^4$. 342ff

Letra gótica. 34 líneas en cada plana. Texto a dos columnas, excepto la epístola del Cardenal Cisneros que va a línea tirada. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cinco líneas En rojo, 7 pentagramas tipográficos a trozos en plana a dos columnas, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en:

Signs b3^v (f. XI v): *Missa in gallicantu*
Signs i6^v – k2^v (ff. LXX v a LXXVIII v): *Dominica in ramis palmarum*.

Signs 17^v (f. LXXXVII v): *Feria V In cena domini*.

Signs m1^v – m2^r (ff. LXXXIX v a XC r): *Feria V In cena domini*.

Signs m6^r – m6^v (f. XCIII r y v): *Feria VI. In parescene*.

Signs m7^v – n2^r (ff. XCV v a XCVIII r): *Feria VI. In parescene*.

Signs n4^r – o2^v (ff. C r a CVI v): *Benedictio cerei paschalis*.

Signs o5^r – p5^r (ff. CIX r a CXVII r): *Benedictio fontis, sabbatio sancto pasche, regule sacerdotales*.

Signs q1^v – r5^v (ff. CXXI v a CXXXIII v): *hymnus angelorum, diebus ferialibus prefatio, tempore natiuitatis diebus festiuis, in epiphania domini diebus festiuis, prefatio quadragesimalis, de sancta cruce diebus festiuis, de sancta cruce diebus ferialibus, tempore paschalis diebus festiuis, in die ascensionis domini diebus festiuid, de sancto spiritu diebus festiuis, de sancto spiritu diebus ferialibus, de sancta trinitate diebus festiuis, in natale apostolum diebus festiuis, de sancta maria diebus festiuis*.

Signs s2^r – s3^r (ff. CXXXVIII r a CXXXIX r): *Dro dominicalis in festis iiii capparumdro dominicalis diebus ferualibus*.

Signs u4^v – u6^r (ff. a CLVI v a CLVIII r): *In vigilia penthecostes, in die sancto penthecostes*.

Signs A7^v – B1^v (ff. CCIX v a CCXI v): *Benedictio camdelarum, purificatio beate Marie*.

Signs Q3^r – Q5^v (ff. a CCCXXV a CCCXXVI): *Benedictio panis, cantus in fine missarum*.

BAS 20:5 /17:16

BAS 20:5 /17:20

BAS 20:12/4

Caja de música: 202 mm x 122 mm.

AMIET, n.º 1531.- BURGER, pp. 7 y 9.-
.- *Cat Col S. XVI, M-1777.- Catálogo general*, Sala X, n.º 324.- *Civitas librorum*, n.º 43.- CCPB000753486-8.- CPCPBE n.000017938.- DREVES, XXXVII, p. 41.- *Exposición histórico-europea*. 1892 a 1893.- FERNÁNDEZ DE VALLADARES, n.º 45.- GARCÍA MORALES, p. 196.- HERGUETA, t. I, p.61.- IBE 6424.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n.º 1062.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n.º 263.- OCTAVIO DE TOLEDO, n.º 327.-ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º75.- PALAU, n.º 17312.- PIEDRAS VIVAS, p. 153, n.º 64.- SAGREDO. *Fuentes*, p. 114.- USTC 338437.- WEALE, n.º 1531.- WEALE, *Analecta litúrgica I*, pp. 158-164, y II/1, pp. 114-115.

LONDRES. British Library, C.17.b.6. -
MADRID. Biblioteca Nacional de España, R 6045 y R6098 (incompleto)*.-
TOLEDO. Biblioteca Capitular, 73.12*.

49.

Processionarium Cisterciense.
Zaragoza: Jorge Coci, 27 I 1514.

Octavo. A – H⁸. 64 hojas sin foliar.

Letra gótica. 25 líneas en cada plana.
Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 5 tetragramas tipográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro.

COC 16:4 /13:8

COC 16:4 /13:10

COC 16:10/3

Caja de música: 115 mm x 68,5 mm.

IBE 6588.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n.º 1272.-
NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n.º 661.-ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 648.- PALAU, II, n.º 238139.

BRAGA. Biblioteca Pública, Res 117 A**. Martín Abad referencia un ejemplar en LLUCH. Biblioteca Monasterio de Lluch, pero, al contactar con ellos, me han informado de que no se encuentra ejemplar alguno de esta edición entre sus fondos.

50.

Manuale Tirasonensis.Valencia: Diego de Gumiel, 8 II 1514.

Cuarto. a – o⁸p⁶. 118 ff.

Letra gótica. 23 líneas en cada plana.
Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre cinco líneas En rojo, 5 pentagramas xilográficos a trozos en plana a una columna, con una línea de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en:

Signs i1^v – i4^r (ff. LXXI v a LXVIII r):
Ordo ad sepiendum defunctum.

Caja de música: 170 mm x 108 mm

BOSH, *Valencia*, n.º 56.-
CCPB000753434-5.- FLÓREZ, *España Sagrada*, Tomo 50, pág. 87.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n.º 998.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n.º 1244.-
ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 535.- ODRIÓZOLA, *País Vasco*, p. 234.- USTC 338360.

HUESCA, Biblioteca Pública del Estado, B-77-11590.-OÑATE (GUIPUZCOA) ARANZAZU. Monasterio de Aranzazu, 00-1-5-19 (colección privada). -

TARAZONA. Biblioteca Capitular. - TOLEDO. Biblioteca Capitular, 73-37*.- VALENCIA. Librería Anticuaria Solaz [ejemplar mutilado de 1 y 8]; ejemplar actualmente en manos privadas?

51.

Ordinarium Valentinum. Valencia: Juan Jofre, 14 VII 1514.

Cuarto. $a - t^8$. 152 ff.

Letra gótica. 24 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, 7 pentagramas xilográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en:

Signs $p3^v - p4^r$ (ff. CXV v a CXVI r): *Ordo sepliendi*.

Signs $p5^r - p6^r$ (ff. CXVII r a CXVIII r): *Ordo sepliendi*.

Signs $p7^r$ (f. CXIX r): *Ordo sepliendi*.

Signs $q1^r - q3^v$ (ff. CXXI r a CXXIII v): *Ordo sepliendi*.

Signs $q4^v$ (ff. CXXIII v): *Ordo sepliendi*.

Signs $q5^v - q7^r$ (ff. CXXV v a CXXVII r): *Ordo sepliendi*.

Caja de música: 172 mm x 107 mm.

ADAMS, I, n.L-1.293.-AGUILÓ, n. ° 107.- CCPB000119809-2.- GROS, n. ° 44.- IBE 6672.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. ° 1159.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. °1188.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. °546.- PALAU, n.° 203524.- SERRANO MORALES, págs. 232.- SUSTAETA, p. 207.- *Ribelles*, II, n.° 872, ROSENTHAL, *Cat 106/IV*, n. ° 4250; *Cat111*, n. ° 1300; y *Cat 125*, n. ° 234.- ROSENTHAL, *Hilversum*, *Cat 201*, n. ° 125; *Cat 202 /II*, n. ° 1963; y *Cat204* n. ° 207: *Sicania Antiquaria*, *Cat 3*, pp. 80-82.- USTC 338592.

BARCELONA. Biblioteca de Catalunya, I 240 (antes pertenecientes a los fondos del museo Frederic Mares)*.

BARCELONA. Capuchinos.- BENICASIM. Convento Carmelita del Desierto de las Palmas.- BENICASIM. Convento Carmelita del Desierto de las Palmas.- CAMBRIDGE. University Library, F.151.c8.4.- LONDRES. British Library, C.63.C.19.- MADRID. Biblioteca Nacional, R-41352*. REUS. Biblioteca Font di Fubinat.- VALENCIA. Biblioteca Universidad, R 1-220 Y R2/ 170**.- VALENCIA. Biblioteca Particular Nicolau Primitiu.

52.

Processionarium Ilerdense. Zaragoza: Jorge Coci, c.1514 [*c.1513 según Julián Martín Abad*].

Octavo. $\pm^6 a - x^8$. 174 ff.

Letra gótica. 25 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 5 tetragramas tipográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo

de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro.

COC 16:4 /13:8
COC 16:4 /13:10
COC 16:10/3

Caja de música: 110 mm x 69 mm.

IBE 6625.- JIMÉNEZ CATALÁN, SÁNCHEZ, n.º 50.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n.º 1270.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n.º 659.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 663.- ODRIOZOLA, *Luces y sombras*, n.º 4.- PALAU, n.º 42576 (4238159).

CAMBRIDGE. University Library, Norton e.71**.

53.

Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 12 III 1515.

Folio. $\pm^8a - z^6A - H^6$ 194 ff.

Letra gótica. 30 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, 6 pentagramas tipográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en:

Signs a1^r – a1^v (f. I r y v): *Ad matutinas*.

Signs a3^v (f. III v): *Ad matutinas*.

Signs a5^v (f. V v): *Ad matutinas*.

Signs a6^v – b2^v (f. VI v a VIII v): *Ad matutinas*.

Signs b3^v – c2^v (ff. IX v a XIII v): *Ad laudes, ad primam*.

Signs c4^v (f. XVI v): *Feria secunda*.

Signs c5^v – c6^r (ff. XVII v a XVIII r): *Feria secunda*.

Signs d1^r – d2^v (ff. XIX r a XX v): *Feria secunda, ad matutinas*.

Signs d3^v (f. XXI v): *Feria secunda*.

Signs d5^r – f1^r (ff. XXIII r a XXXI r): *Feria secunda, preces, suffraga, ad maitines*.

Signs f2^r (f. XXXII r): *Ad matutinas*.

Signs f3^r (f. XXXIII r): *Ad matutinas*.

Signs f4^r – f4^v (f. XXXIII r y v): *Ad matutinas*.

Signs f5^v (f. XXXV v): *Feria tertia*.

Signs g1^r – g2^v (ff. XXXVII r a XXXVIII v): *Feria tertia, ad laudes, feria quarta*.

Signs g3^v – g4^v (ff. XXXIX v a XL v): *Feria quarta*.

Signs g5^v – h1^r (f. XLI v a XLIII r): *Feria quarta, ad matutinas*.

Signs h2^r – h4^v (f. XLIII r a XLVI v): *Feria quinta*.

Signs h5^v (f. XLVII v): *Feria quinta*.

Signs h6^v (f. XLVIII v) *Feria quinta*.

Signs i2^r – i2^v (f. L r): *Feria quinta*.

Signs i4^v – k2^r (ff. LII v a LVI r): *Feria quinta, Ad matutinas*.

Signs k3^r – k3^v (f. LVII r y v): *Feria quinta, Ad matutinas*.

Signs k4^v – k5^r (f. LVIII v a LVIII r):
Feria quinta, Ad matutinas.

Signs l1^r (f. LXI r): *Ad matutinas.*

Signs l2^r – l2^v (ff. LXII r y v): *Feria quinta.*

Signs l3^v – l5^v (ff. LXIII v a LXIII v):
Sabbato, ad matutinas.

Signs l6^v (f. LXVI v): *Sabbato.*

Signs m2^v (f. LXVIII v) *Sabbato.*

Signs m4^v (f. LXX v): *Sabbato.*

Signs m5^v – m6^r (ff. LXXI v a LXXII r):
Ad laudes.

Signs n1^v – n2^r (ff. LXXIII v a LXXIII r): *Ad laudes.*

Signs n4^v – o1^v (ff. LXXVI v a LXXIX v)
Come per annum, ad primam.

Signs o3^v – o4^r (ff. LXXXI v a LXXXII r)
Ad primam.

Signs p3^r – p3^v (f. LXXVII r y v): *Ad tertiam.*

Signs p4^v – p5^v (ff. LXXXVIII v a LXXXIX v): *Ad tertiam.*

Signs p6^v – q2^r (ff. XC v a XCII r): *Ad sextam.*

Signs q3^r – t2^r (ff. XCIII r a CX r): *Ad sextam, ad nonam, ad vespervas, diebus Dominicus, Feria II, ad vespervas, Feria secunda, feria tertia, feria quarta, feria secunda, feria quinta, feria sexta, sabbato ad vespervas.*

Signs t3^r – H5^v (ff. CXI r a CLXXXV v):
Ad completorum, in Quadragesima, preces, come beate Marie... hasta el final del libro.

BROC 40:5 (1) /1:5

BROC 40:5 (1) /1:15

BROC 40:20/4

CCPB001118840-5.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. ° 1279.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 33.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. ° 616.- ODRIOZOLA, *Cantoriales*, p. 86, n. ° 1.- PALAU, XIV, n.° 239969.-PENNEY, p. 280.- RIEPI, I, n.° 4076.- USTC 344342.- WILKINSON n.° 1906.

Contiene algunos pasajes musicales xilográficos, intercalados con tipografía, en los folios LXXVII recto, LXXXIX vuelto, XC vuelto, XCI recto, XCIII vuelto, XCVIII recto, XCVIII vuelto, CX vuelto, CI recto, CII recto, CIII vuelto, CVII recto, CVIII vuelto, CVII recto, CVIII vuelto, CIX vuelto, CX recto, CXI recto, CXVI vuelto, y CLXXII recto.

Caja de música: 305 x 190 mm.

BARCELONA. Biblioteca de Catalunya [únicamente los f. lv y lx [pliego sing. k1 y k6]*.-MADRID. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, BH FOA 107*.- NUEVA YORK. Hispanic Society of America, Penney, p.111 (incompleto).

En Norton se puede leer como en manos privadas hay otro. Supuestamente había dos en el Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares.

54.

Intonarium Toletanum. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 III 1515.

Folio. $a - v^6$. 120 ff.

Letra gótica. 28 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja. Iniciales grabadas xilográficas. Errores tipográficos en foliación. Portada a dos tintas con orla xilográfica y escudo xilográfico del Cardenal Cisneros

Notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, 7 pentagramas tipográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro.

BROC 30:5 (1) /1:5

BROC 30:5 (1) /1:10

BROC 30:5(1) /1:25

BROC 30:18/4

Caja de música: 275 mm x 170 mm.

ANGLES – SUBIRÁ, n. ° 25.- BURGER, p. 10.- CATALINA, n. ° 20.- *Catálogo Exp. Música Sagrada*, p. 38, n.° 104; *Cat Col. S. XVI*, I-275.- CCPB001163577-0.-IBE 6220.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. ° 827/36.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 34.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.° 623.- ODRIOZOLA, *Cantorales*, p. 86, n.° 2.- PALAU, VII, n.° 120.899.- RIAÑO, p.86, n. ° VIII.- USTC 338077

MADRID. Biblioteca Nacional, M/268*.- MADRID. Biblioteca

Histórica Marqués de Valdecilla, BHER 2922*.

55.

Missale Oscense. Zaragoza: Jorge Coci, ¿1515?.

Cuarto. $\pm^8 \pm \pm^4 a - r^8 s^4 A - E^8 F^{12} G - N^8 O^6$. 266 ff.

Letra gótica. 35 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 6 tetragramas tipográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs $g3^v - g6^r$ (ff.LI-LIIII): *Dominica in ramis palmarum*.

Signs $i8^r - k5^r$ (ff. LXXII-LXXVIII): *Sabbato sancte pasche*.

Signs $q1^{r-v?}$ (falta) – $q7^r$ (ff. CXXII-CXXXVI): *Prefationes*.

COC 23:4 /13:8

COC 23:4 /13:10

COC 23:12/5

Caja de música: 270 mm x 165 mm.

FERRERES, *Misal*, pp. CXVI-CXIX, quien lo fecha en 1505.- HESPERIA, *Cat 1*, n.° 27, con facsimile del folio CXLI.-IBE 6342.-MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. °1055.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 684.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.° 32.- PALAU, n.° 173039.-

ROSENTHAL, *Catálogos de Lud Wig Rosenthal* n.ºs 135(n.º 1586), 150, pars II (n.º 4304) 187(n.º 334).-SÁNCHEZ, n.º 13.- VINDEL, F. *Manual*, reproducción 1764.- WEALE, n.º 692.- VINDEL, F. *Catálogo de la Subasta*. Madrid 1913, n.º 1882.

BARBASTRO. Biblioteca Episcopal (no conserva la parte musical)** .- CAMBRIDGE. University Library. Norton b. 85 (ejemplar incompleto)**.- CAMBRIDGE MASSACHUSETTS. Houghton (ejemplar mutilo de las hojas 9-12 y 261 - 266, que describió Sánchez 13, en el momento en que se encontraba en la librería de Pedro Vindel (Madrid) , pero creyendo que pertenecía a la edición de 1504 (V. NUM 1054) y que tras ofrecerse en catálogos de Pedro Vindel y Ludwing Rosenthal (Munchen) fue adquirido en junio de 1953 por Philip Hofer.- JACA. Biblioteca Capitular, n.º 109, n.º 110, n.º 2216, n.º 2217, n.º 2225 y n.º 2227 (6 ejemplares).

56.

Passionarium Toletanum.Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 3 VII 1516.

Folio. a – m⁶ .72 hojas sin foliar.

Letra gótica. 32 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, 8 pentagramas tipográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro.

BROC 30:5 (1) /1:5

BROC 30:5 (1) /1:10

BROC 30:5(1) /1:25

BROC 30:18/4

Caja de música: 285 mm x 194 mm.

ANGLES- SUBIRÁ, n.º 76.- BURGER, p. 10.- CATALINA, n.º 23.- *Catálogo Exp. Música Sagrada*, p. 38, n.º 105.- *Cat Col. S. XVI*, P- 650.- CCPB001177178-X .- IBE 6658=6659=10807.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n.º1189 /47 .- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n.º 43.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 592.- ODRIOZOLA, *Cantoriales*, p. 86, n.º 3.- PALAU, n.º 214433.-RIANO, pp.86-87, n.º IX.- USTC 347710.- VALVERDE, XVI, n.º 125.

LONDRES. British Library, C.35.K.10.B.- MADRID. Biblioteca Nacional, M/279*.-MADRID. Lázaro Galdiano, Inv. 909; MÉNTRIDA (Toledo). Archivo Parroquial [mtilo de las 12 hojas primeras y con la marca tipográfica recortada; vitela] PARIS. Biblioteca Nacional, Res B 1173.- PLASENCIA. Biblioteca Episcopal. - SEGOVIA. Biblioteca Catedral de Segovia, C-B-115*. - TARAZONA. C. Archivo de Música [sin signatura topográfica] (incompleto).- TOLEDO. Biblioteca del Cigarral del Carmen.

57.

Ordinarium de administrationes sacramentorum... secundum ritum alme sedi maioricensis. Valencia: Juan Jofre, 13 XI 1516.

Cuarto. $A^8a - q^8r^{10}$. 146 ff.

Letra gótica. 22 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 5 tetragramas xilográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs $a4^r - a7^v$ (ff. IIII r a VII v): *Aspersio aque.*

Signs $i2^v - i3^v$ (ff. LXVI v a LXVII v): *Funera.*

Signs $i5^v - k1^v$ (ff. LXIX v a LXXIII v): *Ad sepeliendum, funera.*

Signs $k8^v - l8^r$ (ff. LXXX v a LXXXVIII r): *Benedictio in die purificationis.*

Signs $m3^r - m8^v$ (ff. XCI r a XCVI v): *Absolutiones, benediction cineris stations in capite ieiunii.*

Signs $n2^r - o4^r$ (ff. XCVIII r a CVIII r): *Benedictio ramis palmarum.*

Signs $o5^v - p2^v$ (ff. CIX v a CXIII v): *Benedictio ramis palmarum.*

Signs $p5^v - p6^r$ (ff. CXVII v a CXVIII r): *Benedictio fontis.*

Signs $q1^v$ (f. CXXI v): *Benedictio.*

Signs $q7^v - r7^r$ (ff. CXXVII v a CXXXV r): *Stations, corportis xps.*

Caja de música: 150 mm x 97 mm.

AGUILÓ, n.º 118.- *Eucharistia*, p. 17.- IBE 6627.- GALLARDO, I, n.º 881.- GROS, n.º 21.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n.º 1158.-MUNAR, G., “*L’ antic ritual mallorquí.* Palma de Mallorca. Impremta Sagrats Cors, 1961.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n.º 1197.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 513.- PALAU, n.º 93449.- ROMERO FRÍAS, n.º 739.- SEGUÍ I TROBAT, *El català en el rituals de sagraments de la diòcesi de Mallorca (1516-1847)*. Barcelona, 1994, pp. 57-78.- USTC 338587.- VINDEL, F. *Manual*, reproducción.

BARCELONA. Biblioteca Central, I-II-36 y 10- III – 35*.-CAGLIARI (SARDEGNA). Biblioteca Universidatia, ROSS.D.234 (1) Y D. B.4 LLUCH. Biblioteca del Monasterio (incompleto).-MADRID. Biblioteca Nacional, M /194*.- PALMA DE MALLORCA. Archivo Diocesano, BB BB SL II 32.

58.

Officiarium Toletanum (parece que tenía Dominicale, Commune, Sanctorum y Sanctorale). Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 X 1517.

Folio. A – V^6X^8 . 128 ff.

Letra gótica. 44 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, 11 pentagramas tipográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro, excepto 5 folios de índices al final. Buena parte del texto, incluyendo folios

completos, ha sido raspado para escribir sobre él, presumiblemente para adaptar la liturgia antigua a la nueva, después del Concilio de Trento. Asimismo, se han añadido, con el mismo fin, tres folios manuscritos, entre las hojas 48 y 49, y 120 y 121 (2).

Contiene algunos pasajes musicales xilográficos y manuscritos en los folios con paginación moderna (numérica) 47 recto, 47 vuelto, 50 recto, 50 vuelto, 51 recto, 51 vuelto, 52 recto, 53 vuelto, 54 vuelto, 56 recto, 56 vuelto, 57 recto, 57 vuelto, 58 recto, 60 recto, 60 vuelto, 61 recto, 62 vuelto, 63 recto, 63 vuelto, 64 recto, 64 vuelto, 65 recto, 65 vuelto, 67 recto, 76 recto, folio 78 recto, 78 vuelto, 80 recto, 81 recto, 85 recto, 85 vuelto, 86 recto, 86 vuelto, 89 vuelto, 91 vuelto, 92 vuelto, 93 recto, 93 vuelto, 95 vuelto, 96 vuelto, 97 recto, 97 vuelto, 98 recto, 98 vuelto, 101 recto, 101 vuelto, 102 recto, 102 vuelto, 103 recto, 104 recto, 105 recto, 105 vuelto, 107 recto, 107 vuelto, 108 recto, 108 vuelto, 109 recto, 110 vuelto, 111 recto, 111 vuelto, 112 recto, 112 vuelto, 113 vuelto, 114 recto, 114 vuelto, 115 recto, 115 vuelto, 116 recto, 116 vuelto, 117 recto, 117 vuelto, 118 recto, 119 recto, 124 recto, 124 vuelto, 125 recto, 125 vuelto, 126 recto, 126 vuelto, 127 recto, 127 vuelto, 128 recto, 132 recto.

BROC 30:5 (1) /1:5

BROC 30:5 (1) /1:8

BROC 30:5 (1) /1:10

BROC 30:5 (1) /1:18

BROC 30:5 (1) /1:25

BROC 30:5 (1) /1:28

BROC 28:20/4

Caja de música: 418 mm x 270 mm.

BHM. *Catálogo de incunables y obras s. XVI*, 2002, n.º 271.- BURGER, p. 11.- CATALINA, n.º 30.- IBE 5210.- “Libros diocesanos del país vasco impresos antes del Concilio de Trento. Resumen bibliográfico y noticia de una rara edición de sinodales de Calahorra y La Calzada”, en *Scriptorium Victoriense*, 29 (1982), p. 234.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n.º 1111 /59.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n.º 53.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 608.- ODRIOZOLA, *Cantorales*, p. 86, n.º 5.- PALAU, X, n.º 199442.- RIEPI, I, n.º 3961.- USTC 347665.

ÁLAVA. Biblioteca Monasterio de Barria (incompleto). - MADRID. Biblioteca Histórica Municipal I/300*.- VITORIA. Biblioteca del Seminario únicamente los folios CXXII, CXXIII, CXXVI y CXXVII, en pergamino, procedentes del Convento de Dominicas de Santa Cruz, en Vitoria, y depositadas allí al concluir la Exposición celebrada en dicha ciudad con ocasión del Congreso de Música Sacra celebrado en 1928].(incompleto); No se conserva actualmente el ejemplar completo visto por Juan Catalina García en la Iglesia de Balconete (Guadalajara); no indica dónde vio “otro sin las dos primeras hojas y sin la última).

59.

Missale Toletanum. Toledo: Sin indicación del impresor, pero: Juan de Villaquirán. Iussu ac impensis nobilis Melchioris Gorricij, 12 XI 1517.

Cuarto. $\pm^{10}a - z^8A^8B^{10}C - O^8P^6$. 314 ff.

Letra gótica. 36 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre cuatro cinco líneas. En rojo, 7 pentagramas xilográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en:

Signs b3^r – b3^v (f. XI r y v): *In missa de luce*.

Signs i2^r – i6^r (ff. LXVI r a LXX r): *Dominica Ramis Palmarum*.

Signs 13^r (f. LXXXIII r): *Feria V. In cena domini*.

Signs 15^r – 15^v (f. LXXXV r y v): *Feria V. In Cena Domini*.

Signs m1^r – m1^v (ff. CLXXXIX r y v): *In paresceue*.

Signs m2^v – m5^r (ff. CXC V a CXCIII r): *In paresceue*.

Signs m7^r – o7^r (ff. CXCIV r a CXI r): *Benedictio cerei paschalis, Sabbato sancto pasche*.

Signs p3^r – q7^r (ff. CXV r a CXXVII r): *Hymnus angelorum, credo, prefatio diebus sestiuus, prefatio de natiuitate domini, prefatio tempe pschalis diebus feriis, In epiphania domini diebus sestiuus, prefatio quadrasimalis, be*

sancta cruce diebus sestiuus, oprefatio paschalis, diebus simpliebus, in die ascensionis domini prefatio, be asensione domini, in sestis penthecostes, be sancto spiritu diebus feriis, prefatio sanctissime trinitatis, prefatio de apostolis, prefatio beate marie diebus seriis.

Signs r3^r – r4^v (ff. CXXXI r a CXXXII v): *Dominica in ramis palmarum*.

Signs t4^r – t5^v (ff. CXLVIII r a CXLIX v): *In die sancto penthecostes*.

Signs B4^v – B7^r (ff. CXCIII v a CXCIV r): *Benedictio candelarum, purification beate marie*.

Signs O7^v – P2^v (ff. CCXCV v a CCXCVIII v): *Cantus missarum*.

Hay que tener en cuenta que los cuadernos n8, o8, p8, q8 y r8 correspondientes al *Ordinarium missae* están impresos en tipos de Jorge Coci y se distinguen fácilmente porque la foliación (f. XCVII- CXXXVI) aparece en tinta negra en lugar en tinta roja. En estos cuadernillos específicos intercala en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 7 tetragramas tipográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas.

Caja de música: 225 mm x 170 mm.

AMIET, n. ° 1532.- BURGER, p. 41.- CCPB 000753355 (con el título: “Incipit missale mixtum scom [sic] ordinem et regula sancte ecclesie Toletane Hispaniarum... “ para el ejemplar incompleto 73-15 de la Biblioteca Capitular de Toledo y CCPB n. 000753470-1.-CERVIGÓN, *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550)*, n. ° 160.- IBE 6426,

MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. °1063.- NORTON, *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 1125.- NORTON, *Printing in Spain*, p. 188.- OCTAVIO DE TOLEDIO, n. ° 328.-ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. ° 76.- PALAU, IX, n.° 173122.- PEREZ PASTOR, *Toledo*, n. ° 76.- RIAÑO, p. 87, n. ° X.-USTC 338020 para el ejemplar incompleto 73-15 de la Biblioteca Capitular de Toledo. - USTC 347648.- VEGA- EGOS COZÁBAL, *Estampas del Renacimiento*, n. ° 111.- WEALE, n. ° 1532.-

PARIS. Biblioteca Nacional, Vellins 2896**.- TOLEDO. Biblioteca Capitular, c,73-13,73-14,73-15,73-16,73-17,73-18 [6 ejemplares]. *.

60.

Manuale Toletanum. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 VI 1519. Cuarto. [*]¹A – N⁸O⁴P⁶. 115 ff.

Letra gótica. 18 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, 4 pentagramas tipográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en:

Signs e1^v – e4^r (ff. XXXIII v a XXXVI r) *Missa detrinitate*.

Signs e8^r – f1^r (ff. XL r a XLI r): *Missa detrinitate*.

Signs f2^v – f7^v (ff. XLII v a XLVII v): *Missa prosperumsposa?*

Signs g1^r (f. XLIX r): *Missa prosperumsposa?*

Signs 15^r (f. LXXXV r): *Ad sepeliendum mortuos*.

Signs 18^v – m3^v (ff. LXXXVIII v a XCI v): *Ad sepeliendum mortuos*.

Signs m4^r – m4^v (f. XCIII r y v): *Ad sepeliendum mortuos*.

Signs m8^v – n3^v (f. XCVI v a XCIX v) *Letania p defunctis*.

BROC 28:5 (1) /1:5

BROC 28:5 (1) /1:30

BROC 28:20/4

Caja de música: 190 mm x 120 mm.

ANGLES- SUBIRÁ, n. ° 52.- *Carlos V y su época*, n. ° 1393.- *Catálogo Exp. Música Sagrada*, p. 39, n. ° 107.- *Cat Col. S. XVI*, n. ° 150.041.- IBE 6660.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. ° 1000/76.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. °67.- ODRIOSOLA, *Libros litúrgicos*, n. °540.- PALAU, n.°150041.- USTC 344414.

MADRID. Biblioteca Nacional, U9970 (incompleto) (Anglés- Subirá, n. 52, n. 52)*.-OXFORD. Biblioteca Bodleiana, Don.d.31 (incompleto).

61.

Diurnum Dominicale Toletanum (viene a ser una especie de antifonario para las horas diurnas). Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 30 VI 1519. Folio. A – Z⁶aa⁶ .144 ff.

Letra gótica. 36 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, 9 pentagramas tipográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro.

BROC 28:5 (1) /1:5

BROC 28:5 (1) /1:10

BROC 28:5 (1) /1:15

BROC 28:5 (1) /1:30

BROC 28:20/4

Caja de música: 334 mm x 236 mm.

ANGLES- SUBIRÁ, n. ° 20.- BOHATTA, n. ° 2770.- BURGER, p.11.- *Carlos V y su época*, n. ° 1340; *Catálogo Exp. Música Sagrada*, p. 39, n. ° 108; *Cat Col.S. XVI*, D- 1243.- CATALINA, n. ° 38.- CCPB000008217-1.- IBE 5211.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. ° 594/77.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 68.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. ° 609.- PALAU, n.° 74644.- RIAÑO, p. 87, n. ° XI .- USTC 337500.

MADRID. Biblioteca Nacional, M / 272* (incompleto).

62.

Diurnum Dominicale Toletanum. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 25 VIII 1520.

Folio. a – z⁶aa – ee⁶. 168 ff.

Letra gótica. 36 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cinco líneas. En rojo, 9 pentagramas tipográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en todo el libro.

BROC 28:5 (1) /1:5

BROC 28:5 (1) /1:10

BROC 28:5 (1) /1:15

BROC 28:5 (1) /1:30

BROC 28:20/4

Caja de música: 350 x 235 mm.

IBE 5212.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 75-5.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. ° 594/85.-ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.° 610.- ODRIOZOLA, *Cantoriales*, p. 86, n.° 7.- USTC 347444.

MADRID. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, BH DER 3022*. MADRID. Archivo Municipal de El Escorial [dos guardas de protocolos (Escribanías. Protocolos. Registros) del s. XVII, Sig.3314-1 y 3320: fragmentos correspondientes a los f.lix y lvj, a los f.liiiij y l. respectivamente, en mal estado de conservación.- MADRID. Biblioteca del Monasterio San Lorenzo del Escorial, RM,102-III-28 [hojas de guarda en un ejemplar de Felipe de la

Virgen del Carmen (O.C.D.):*El Párroco :Pláticas doctrinales y morales para todos los domingos y fiestas...*Zaragoza: Imprenta de Francisco Magallón, 1829]: tres pequeños fragmentos , en perg., en mal estado de conservación, correspondientes al f. cvj r – parte central y parte inferior- y al f. cv v- correspondiente al Oficio de San Bartolomé.

63.

Processionarium ad usum ord. Praedicatoum. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519.

Cuarto. a – q⁸.128 ff.

Letra gótica. 34 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 6 tetragramas tipográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro.

CROM 21:4 /18:3

CROM 21:4 /18:13

UNG-POL 21:12/5

Caja de música: 180 mm x 100 mm.

ADAMS, I, n. ° L-1250.- BARDÓN, *Cat* 23, n. ° 70.-CCPB000021931-2.- *Carlos V y su época*, n. ° 1341.- DOMÍNGUEZ GUZMÁN, n. ° 149.- GRIFFIN, *Crombergers*, n. ° 190.- HILARSUM, n. ° 152.- IBE 6602.-MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. °1273.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 919.-ODRIOZOLA, *Libros*

litúrgicos, n.º 640.- PALAU, n.º238144.- PENNEY, *Books*, p. 113.- ROSENTHAL, *Cat* 135 /II, n.º 1906.- USTC 344412.- VINDEL, F. *Manual*, reproducción n.º2286.

BOSTON. Public Library PL, DF.271.13.- CAMBRIDGE.University Library, UL, f151.d.8.3.- ÉVORA. Biblioteca Pública, séc. XVI, 3538.- MADRID. Biblioteca Nacional. R/31392*.- NUEVA YORK. Hispanic Society of America, Penney p. 113.- PUERTO RICO. *McWilliams*.-REUS. Biblioteca Font de Rubinat.- SALAMANCA. Biblioteca Convento de Dominicas Dueñas.- TRENTO.Bouunconsiglio,783.29 1119.WILLIAMSTOWN (MASSACHUSETTS). *Chapin*.- ZARAGOZA. Biblioteca particular de Enrique Aubá.

Tal y como comenta Martín Abad en el catálogo de Post-Incunables (p. 438), un ejemplar se ofreció en venta en Librería José Porrúa Turanzas. Madrid: *Breve Catálogo de Libros Antiguos con motivo del Quinto Salon del Libro Antiguo...* Madrid, 2000 56, cuyo paradero actual desconozco, pero presumiblemente el mismo ofrecido en venta por A. Asher &Co B.V., de *Ijmuiden* (Holanda), en *210 Rare and important Atlases, Books Maps and Views: Catalogue 31* [2001] 76 (pp.44-45).

64.

Missale Romanum. Zaragoza: Jorge Coci, 1519.

Cuarto. $\pm^8 \pm \pm^4 a - n^8 o^6 p - z^8 A - H^8 J^{10}$. 268 ff.

Letra gótica. 38 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 7 tetragramas tipográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs $h1^v - h2^v$ (ff. LVII v a LVIII v): *Benedictio romarum*.

Signs $k3^v - k4^r$ (ff. LXXV v a LXXVI r): *Feria VI. In paresceue*.

Signs $k5^r$ (f. LXXVII r): *Feria VI. In paresceue*.

Signs $k7^v - l4^v$ (ff. LXIX v a LXXXIII v): *Benedictio cerei paschalis*.

Signs $m3^r$ (f. XCI r): *Sabbato Sancto*.

Signs $m4^r - m4^v$ (f. XCII r y v): *Sabbato Sancto*.

Signs $m7^r - n7^v$ (ff. XCV r a CIII r): *Prefatio de natiuitate, prefatio de epiphania, prefatio in quadragesima, in ascensione, prefatio in vigilia penthecosten, prefatio de apostolis, prefatio de beata maria, prefatio de sancta cruce, prefatio de sancta trinitate, ex sancta trinitate, prefatio de sancto*

francisco, prefatio de sancto spiritu, prefatio quadragesimalis, prefatio sestiuauis, prefatio dominicalis, prefatio in sestis simplicibus, prefatio serialis.

Signs $o7^v - p1^r$ (ff. CIX v a CXI r): *Canon*.

Signs $p2^r - p3^r$ (ff. CXII r a CXIII r): *Canon*.

Signs $z7^v - z8^r$ (ff. CLXXXI v a CLXXXII r): *Sance clare virginis, sctorum y politi et cassiani et sociorum etbus*.

Signs $A2^v - A3^r$ (ff. CLXXXIII v a CLXXXV r): *sancti ludouici epi et ofesso*.

COC 16:4 /13:8

COC 16:4 /13:10

COC 16:10/3

Caja de música: 165 mm x 100 mm.

CCPB000302448-2.- IBE 6364. JUNCOSA I GINESTA, I., "Catàleg del Fons de Reserva de la Secció de Litúrgia de la Biblioteca Episcopal de Barcelona (Segles XVI-XVII): Bases per a establir criteris en la catalogació de llibres antics de temàtica litúrgica", *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, X (2001) 21 (p.57).- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. °1066.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 708.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. ° 113 bis.- PALAU, n. ° 173055.- SÁNCHEZ, n. ° 91.- USTC 338402 .- WEALE, n. ° 1040.

BARCELONA. Biblioteca Episcopal de Barcelona, Res 572 (incompleto)*.- LONDRES. British Library, C.27.G.6.- MADRID. Biblioteca Nacional, R-39214*.- OXFORD. Biblioteca Bodleiana 4° P 27 Th. BS (incompleto).- SALAMANCA. Biblioteca Universidad Pontificia, BUP 2-80 b /8210*.

65.

Missale Hispalense. Sevilla: Jacobo Cromberger, 13 XII 1520.

Folio. $\pm^8 a - z^8 \zeta^8 \varrho^8 \mu^8 A - K^8 L^{10} M^{10}$.
316 ff.

Letra gótica. 33 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 8 tetragramas tipográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs b2^r – b2^v (f. X r y v) *In die natiuitas domini*.

Signs i3^r – i6^v (ff. LXVII a L XX v): *Dominica in ramis palmarum*.

Signs 15^v (f. LXXXV v): *Feria V. In cena domini*.

Signs 16^r (LXXXVI r): *Feria VI. In paresceue*.

Signs m1^v – m5^v (f. LXXXIX v a XCIII): *In paresceue, in vigilia pasche*.

Signs m6^r – n5^v (ff. LXXXVI r a CI v): *In vigilia pasche*.

Signs n8^r (f. CIII r): *In vigilia pasche*.

Signs o1^r (f. CV r): *In vigilia pasche*

Signs q4^r (f. CXXIII r) *In die penthecostes*.

Signs x1^r – y5^v (ff. CLXI r a CLXXIII v): *Gloria in excellis deo*.

Signs z3^r – z4^v (ff. CLXXIX r a CLXXX v): *Per omnia secula*.

Signs z5^v – z6^v (ff. CLXXXI v a CLXXXII v): *Ite missa est*.

Signs Q1^v – Q3^r (ff. ff. CXCIII v a CXCv r): *In sexto purificaionis*.

CROM 25:4 /18:13

CROM 25:4 /18:16

CROM 25:20/5

Caja de música: 285 mm x 180 mm.

AMIET, n.º 450.- CCPB000017879-9.- *Carlos V y su época*, n.º 1342.- ESCUDERO, n.º 216.- GRIFFIN, *Crombergers*, n.º 203.- IBE 6412.- MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n.º 1061.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n.º 932.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 62.- PALAU, n.º 173107.- USTC 338395.- WEALE, n.º 450.

MADRID. Biblioteca Nacional, R/4304*. Procede del Monasterio de Santa María de Huerta.

66.

Missale Hispalense. Sevilla: Jacobo Cromberger, ¿1516-1520? Folio.

Letra gótica. 33 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica en negro sobre cuatro líneas. En rojo, 8 tetragramas tipográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

(Identificada solo una hoja de guarda)

Signs r2^v (f. CXXX v): *Ordinarium misse*.

Signs r7^{r-v} (f. CXXXV r y v): *Gloria in excelsis deo*.

CROM 25:4 /18:13

CROM 25:4 /18:16

CROM 25:20/5

Caja de música: 250- 251 mm x 165-166 mm.

AMIET, n.º 451.- CCPB000017879-9.- GRIFFIN, *Crombergers*, n.º 206.- IBE 6273.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 63.

SEVILLA. Archivo Histórico Provincial de Sevilla, oficio 19 (signatura 18538P)**. En los Índices de Protocolos del Oficio 19 los bifolios de un libro impreso, identificado por Antonio Odriozola como el *Missale Hispalense*, han sido reutilizados como carpetas, a modo de guarda, de los cuadernillos de

los Índices de los años 1580, 1581 y 1582. De todos estos bifolios únicamente contiene notación musical el utilizado como carpetilla del Libro 2º de los Índices de 1582.

67.

¿*Missale Legionense*? Salamanca: Juan de Porras, ¿1520?

Folio. [colación y número de folios sin poderlos especificar].

Letra gótica. 35 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada ¿xilográfica? en negro sobre cinco líneas. En rojo, pentagramas ¿xilográficos? en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en:

3 hojas de impresión gótica (pueden ser de fines del XV o principios del siglo XVI) desprendidas de encuadernación. Son los folios 246, 251 y otro que tiene cortada la foliación. Los dos primeros contienen diversas misas votivas (*pro rege, pro stabilitate loci, pro reliquiis, pro ipso sacerdote, pro petitiones lacrimarum, ad postulanda sapientia, ad postupregationes, pro navegantibus, in tempore belli, pro cotempto sub borum, ad tempestate repellendas, pro vivis et viventis, pro vivis et defunctis* en el 151) y el tercero contiene el *dicendi missam* en la parte de canto de los varios Gloria.

Caja de música: 156 mm x 170 mm (medida cogida de: NORTON, *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n.º 520).

MARTÍN ABAD, *Post-incunables ibéricos*, n. ° 1057.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. ° 520.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.° 39.- RUIZ FIDALGO, I, n.° 140.

LEÓN. Biblioteca Capitular (únicamente tres hojas en vitela, desprendidas de encuadernación). La Biblioteca Capitular de la Catedral de León no encuentra entre sus fondos dichas hojas en vitela, por lo que no se ha podido realizar un análisis exhaustivo musical de las mismas. ¿Se encontrarán dichas hojas en la Biblioteca de la Colegiata de San Isidoro de León?

68.

Missale Valentinum. Valencia: Jorge Costilla, c.1520 [según Serrano Morales].

Folio. $a^8b^6c - e^8f^{8-1}g - o^8p^2$. 113 ff.

Letra gótica. 25 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada xilográfica en negro sobre

cinco líneas. En rojo, 5 pentagramas xilográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los pentagramas en negro, en:

Signs $a4^v - a8^v$ (f. III v a VIII v): *In matutinis domini*. En el ejemplar A-630 de la Biblioteca Caitular de Valencia los folios $a4^v - a5^r$ la notación musical está de forma manuscrita.

Signs $h4^v - i5^v$ (f. LXI v a LXIX v): *In Sabbato Sancto, In vigilia pasche*. En la página LXIX v está impreso un tetragrama, en vez de pentagrama.

Caja de música: 227 mm x 171 mm.

CCPB001205398-8.-IBE 6436.- NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, n. °1237.-ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n. °584.- PALAU, n.° 201825.- SERRANO MORALES, p. 102.-VILLANUEVA, *Viaje*, I, p. 96

VALENCIA. Biblioteca Capitular, V-CAP, A-630 (4-C), V-CAP, A-628 (4-A), V-CAP, A-631(4-A) [3 ejemplares]*.

CONCLUSIONES Y RESULTADOS

En el momento de redactar estas conclusiones, se ha de reconocer la dificultad de resumir el proceso seguido y la labor de estudio e investigación complejos que conlleva una tesis doctoral.

Del tema y objetivos iniciales, centrados en profundizar en el conocimiento de los talleres de imprenta que estuvieron funcionando en España hasta 1520 y analizando en especial su actividad de impresión de libros litúrgicos musicales para diócesis españolas, se ha ido transformando la estructura del trabajo para atender a las nuevas necesidades planteadas. La imprenta musical litúrgica española en el periodo incunable y post-incunable no contaba, hasta el momento, con una obra de referencia que ofreciera una perspectiva global sobre su importancia musical, en lo que se refiere a la técnica de impresión y a su impacto en la sociedad. Por ello, después de delimitar la definición de libro litúrgico musical a todo aquel libro que sirvió para celebrar u organizar el culto eclesial de forma pública, siguiendo los cánones de la Iglesia, se ha elaborado un repertorio bibliográfico de libros litúrgicos musicales españoles impresos hasta 1520, con el fin de establecer el corpus completo y exhaustivo de la producción tipográfica y xilográfica de los talleres españoles.

Dividimos este apartado en dos aspectos, conclusiones y resultados, empezando por estos últimos.

Resultados:

Para abordar el estudio tipográfico y xilográfico musical de las ediciones de libros litúrgicos conservados, y con el fin de identificar los materiales musicales que se emplearon en los distintos talleres afincados en España, se hizo necesario elaborar, en primer lugar y como primer resultado de esta investigación, un sistema propio de medida para analizar los tipos móviles musicales utilizados en el periodo estudiado, y la creación de una ficha de descripción para este tipo de productos editoriales, como segundo resultado de esta investigación. A través del análisis de los materiales (fundiciones y xilografías) que se emplearon en la composición de dichos impresos litúrgicos musicales, como objetos de interés eminentemente musical, se ha trazado la historia de la impresión musical litúrgica en España en sus treinta y cinco primeros años de su establecimiento en

la Península y se ha podido profundizar en el conocimiento de los talleres de imprenta internacionales que imprimieron libros litúrgicos musicales para diócesis españolas.

Conclusiones:

Lo expuesto a lo largo de esta tesis doctoral, permite enumerar las siguientes conclusiones:

1)

Al igual que sucede en el panorama europeo, el desarrollo de la imprenta musical en España evolucionó de forma irregular y al margen de la impresión de textos, debido al especial problema que provocaba la impresión de música, puesto que el material de impresión del texto alfabético tenía que ser combinado con materiales de impresión encargados de realizar la impresión del pautado a cuatro o a cinco líneas horizontales continuas sobre, o entre, las notas y signos musicales complementarios (claves, pausas, signos accidentales musicales...) que debían de situarse con precisión en las diferentes alturas.

2)

Se ha constatado que, para suplir las necesidades litúrgicas que tenían algunas diócesis españolas y ante las dificultades encontradas por los impresores españoles y extranjeros establecidos en España a la hora de imprimir música, fueron veintiuna las diócesis españolas las que optaron por la importación de sus libros litúrgicos realizados en el extranjero, concretamente desde Italia, desde Francia o desde ambos, y ocho de ellas realizaron encargos de libros litúrgicos musicales para poder contar con ejemplares con la incorporación completa de su música y libros litúrgicos de mejor calidad. Fueron importados treinta y cinco libros litúrgicos, treinta impresos en Italia, cuatro en Francia y uno en Portugal con y sin música impresa, para las siguientes diócesis españolas: Burgos, Ciudad de Osma, Córdoba, Orden Franciscana, Gerona, León, Mallorca, Ourense, Pamplona, Plasencia, Salamanca, Santiago de Compostela, Segovia, Sevilla, Tarazona, Toledo, Tortosa, Urgel, Valencia, Zamora y Zaragoza. De estas diócesis, la que realizó más encargos al extranjero fue la de Toledo, pues encargó un total de cuatro libros litúrgicos, todos ellos procedentes de Venecia. Al igual que todos los libros litúrgicos musicales encargados al extranjero para diócesis españolas que están impresos por

impresores venecianos, en ninguno de ellos el pautado fue impreso en pentagrama, sino en tetragrama.

3)

No obstante, durante el periodo incunable y post-incunable, se ha demostrado que no fueron todos los impresores afincados en España los que experimentaron o realizaron pequeños cambios en sus técnicas para imprimir música litúrgica, consiguiendo un resultado de calidad. Las primeras imprentas tenían al menos siete opciones para la impresión del libro de música. En primer lugar, podían omitir la música y el espacio para ella por completo; en segundo lugar, los impresores podían dejar espacio en blanco para la inserción posterior del pautado y notas de manera manuscrita; en tercer lugar, la impresión de pentagramas/tetragramas xilográficos y la omisión de notas para su incorporación de manera manuscrita, cuya calidad de impresión de los sistemas xilográficos puede fluctuar de ser de mala calidad gráfica a excelente; en cuarto lugar, la impresión xilográfica en bloques xilográficos diferentes, al ser impresión de música litúrgica a doble tinta, del pautado y de las notas musicales; en quinto lugar, la impresión xilográfica de los sistemas y la impresión tipográfica de la notación musical; en sexto lugar, la impresión tipográfica de los sistemas y la incorporación de la notación musical impresa mediante tipografía; y, en último y séptimo lugar, la impresión tipográfica tanto del pautado como de la notación musical. En cuanto a esta última modalidad, cabe mencionar que los pentagramas/tetragramas mal impresos impiden que las notas se impriman correctamente, por lo que los impresores con experiencia en técnica de impresión tipográfica rara vez se arriesgaban a utilizar materiales ondulados e irregulares para imprimir los pentagramas.

4)

Se ha constatado que la técnica de impresión musical dominante es la impresión tipográfica, tanto para la impresión del pautado como de la notación musical, dada la experiencia progresiva que iban cogiendo los impresores afincados en España durante la primera mitad del siglo XV. Esta técnica también va a dominar en la producción litúrgica musical en el periodo post-incunable, pues de veintitrés ediciones litúrgicas impresas en este periodo, mismo número que la producción de la etapa anterior, diecisiete fueron impresas mediante esta técnica frente a seis ediciones litúrgicas musicales que llevan incorporadas la notación musical y el pautado de manera xilográfica. En definitiva, en

esta última etapa, se suprimieron las técnicas de impresión musical mixtas, ante el avance del desarrollo de la técnica de impresión musical de los impresores españoles y extranjeros, y el número de ediciones de libros litúrgicos no bajó respecto a la etapa anterior, aunque sí que se puede destacar una producción poco estática de las ediciones, pues presentan muchos altibajos en la producción.

5)

También, cabe mencionar que de los sesenta y ocho libros litúrgicos musicales impresos en el periodo que comprende esta investigación, en treinta y siete de ellos el pautaado se ha impreso en forma de tetragramas (54,41%) y veintiséis mediante pentagramas (38,24%). De los diecisiete libros litúrgicos impresos en tetragramas tipográficos, doce de ellos tienen la notación musical impresa tipográficamente, frente a cinco que tienen la notación musical impresa xilográficamente. En cuanto a los veinte libros litúrgicos que tienen el pautaado impreso en forma de tetragramas y de manera xilográfica, tres de ellos contienen la notación musical incorporada de manera manuscrita, otra edición no la incorpora, siete la insertan mediante la técnica tipográfica y en nueve de ellos está impresa de manera xilográfica. Por ello, se puede concluir que un gran porcentaje de libros litúrgicos musicales impresos en tetragramas están impresos tipográficamente con la música incorporada de manera tipográfica.

6)

Por otra parte, de las veintiséis ediciones de libros litúrgicos musicales impresos con pentagramas, catorce de ellos se han impreso mediante tipografía y diez por técnica xilográfica. De los catorce libros litúrgicos musicales impresos mediante tipografía, doce de ellos tienen incorporada la música de manera tipográfica y dos xilográficamente. Sin embargo, de los diez libros litúrgicos musicales que tienen sus pasajes impresos con pentagramas xilográficos, nueve de ellos tienen incorporada la notación musical de manera xilográfica y uno de ellos en forma manuscrita.

7)

Se ha constatado que la Iglesia fue la principal promotora de ediciones litúrgicas musicales, pues esta aprovechó las posibilidades que la música y este nuevo invento ofrecía como medio de comunicación de masas, herramienta de propagación y uniformización del cristianismo, realizando encargos de libros litúrgicos musicales. Por ende, fueron contados los casos de impresores que tenían una estabilidad laboral gracias a su importante vida mercantil al trabajar con grandes sedes eclesiásticas o universitarias como Barcelona, Burgos, Salamanca, Sevilla, Toledo, Valencia, Valladolid y Zaragoza, por lo que, en el plano litúrgico musical, ningún impresor de los mencionados pudo mantener su taller únicamente mediante las ganancias de sus producciones litúrgicas musicales, ya que en algunos talleres estas impresiones se realizaron de manera esporádica dada su dificultad, y pocos de ellos pudieron realizar su producción en un solo taller o en una misma ciudad. Asimismo, no es de extrañar que el primer impreso musical español sea el primer impreso litúrgico musical: el *Missale Caesaraugustanum*, impreso en el taller zaragozano de Pablo Hurus en 1485.

8)

Sobre el número de ediciones litúrgicas musicales, desde el inicio de la imprenta hasta 1520, en España se imprimieron un total de 200 libros litúrgicos, setenta y siete en el periodo incunable, uno sin datación concreta, y 122 en el periodo post-incunable, de los cuales únicamente sesenta y ocho de ellos tienen música impresa o tienen espacios en blanco para su incorporación. De estos sesenta y ocho libros litúrgicos musicales, es decir un 34% de la producción litúrgica total, veintidós fueron impresos en el periodo incunable y cuarenta y seis en la etapa posterior, por lo que la producción litúrgica musical aumentó un poco más del doble, posiblemente, por dos motivos: el perfeccionamiento de esta nueva técnica por parte de los impresores afincados en España, y por el aumento indudable del número de talleres en activo en la Península a partir de 1501. De 1485 a 1500 corresponde al periodo más complejo, y fascinante, del desarrollo de la imprenta litúrgica musical en España, puesto que no todas las principales ciudades españolas contaban con una imprenta activa que imprimiera los libros litúrgicos salidos de sus tórculos con música impresa.

9)

Con respecto a los talleres de impresión más activos, los primeros impresores en imprimir música en el periodo incunable fueron los hermanos Pablo Hurus y Juan Hurus en Zaragoza, seguidos de Juan Rosenbach en Barcelona y Tarragona, Gonzalo Rodríguez de la Pasera junto a Juan de Porras en Monterrey, este último también en Salamanca, la compañía de impresores Compañeros Alemanes (Pablo de Colonia, Juan Pegnitzer de Nuremberg, Magno Herbst de Fils y Tomás Glockner) en Sevilla, la compañía de impresores Meinardo Ungut y Estanislao Polono en Sevilla, este último en solitario también en Sevilla, Arnaldo Guillén de Brocar en Pamplona, Diego de Gumiel en Barcelona, Pedro Hagenbach en Toledo y Juan Luschner en Montserrat. En total, estos impresores imprimieron veintidós libros litúrgicos musicales, la mayoría de ellos misales, siendo un 47,06% de la producción litúrgica musical total. Desde el punto de vista de las diócesis, la que más libros litúrgicos mandó imprimir para su sede fue la toledana, la cual mandó imprimir tres libros litúrgicos con música impresa para su biblioteca.

De los sesenta y ocho libros litúrgicos musicales impresos en la etapa incunable y post-incunable, cuarenta y seis de ellos se imprimieron en el periodo post-incunable. Algunos impresores que empezaron a imprimir libros litúrgicos musicales en el periodo incunable como Juan Rosenbach, Juan de Porras, Juan Luschner, Arnaldo Guillén de Brocar y Diego de Gumiel, siguieron realizando impresión musical en los encargos que recibieron de diversas diócesis españolas, aunque algunos de ellos desplazaron su actividad productiva a otros talleres españoles y en nuevas ciudades como Alcalá de Henares, Logroño o Valencia. Sin embargo, fueron doce nuevos impresores los que realizaron este tipo de impresión en nuevos encargos litúrgicos: Pere Posa en Barcelona, Fadrique Alemán de Basilea en Burgos, Jorge Coci, junto Leonardo Hutz y Lope Appentegger en Zaragoza, Jorge Coci en solitario también en Zaragoza, Juan de León en León, Jacobo Cromberger en Sevilla, Juan Varela de Salamanca en Granada, Juan Joffre, y Jorge Costilla, ambos de manera individual en Valencia, y el sucesor de Pedro Hagenbach y Juan de Villaquirán, también por separado en Toledo, imprimiéndose por primera vez música impresa litúrgica en las ciudades de Burgos, Perpiñán, León y Granada. La tipología de libro litúrgico que más se imprimió en el periodo post-incunable fue también el misal, siendo Zaragoza la ciudad donde más se imprimió música litúrgica en este periodo. De nuevo, la diócesis de Toledo fue la que más encargó libros litúrgicos musicales en este periodo, la mayoría de ellos impresos por el maestro de la impresión

musical, Arnaldo Guillén de Brocar. Sin embargo, y al contrario que en el periodo litúrgico musical incunable, la producción de las diócesis estuvo ligeramente repartida entre los talleres activos que estaban afincados en España, siendo Jorge Coci el impresor con más producciones litúrgicas musicales en el periodo estudiado, el cual imprimió un 16,18% de la producción litúrgica musical total.

Es una realidad que, a pesar de la realización de esta tesis doctoral, queda una larga trayectoria para profundizar e investigar sobre la producción de libros litúrgicos musicales en este periodo y, sobre todo, en la etapa posterior hasta la celebración del Concilio de Trento. Un aspecto interesante todavía sin estudiar en profundidad es si, tras el descubrimiento de América, se establecieron prelos en el nuevo continente, donde se realizaron impresiones litúrgicas musicales con los materiales de impresión utilizados en España, y concretamente en Sevilla. Por otro lado, queda por ahondar si, tras 1520, el nivel de producción litúrgico musical se mantuvo estable, o si, por el contrario, le afectó la crisis editorial que sufrió España a lo largo del siglo XVI y que no ha quedado reflejada en la producción de libros litúrgicos entre 1500 y 1520, además de verificar que la producción musical dominante fue la litúrgica en vez de la impresión de libros de teoría musical, en auge en ese periodo.

La Biblioteconomía y la Musicología son ciencias que habitualmente no son estudiadas y tenidas en cuenta a la vez en los estudios de investigación. Por ende, la realización de esta tesis doctoral quiere demostrar la necesidad de aunar ambas disciplinas para realizar investigaciones cualitativas basadas en la perspectiva y en la metodología de análisis de cada una de ellas, para obtener conclusiones certeras sobre las técnicas escriturarias a través de la historia. No hay que olvidar que, el interés por la historia editorial musical española enlaza directamente con los estudios tradicionales de la historia del libro, por lo que no se trata de una investigación sin relevancia sino totalmente necesaria, que sirve de referencia y que permite asentar las bases de este tipo de imprenta para estudios e investigaciones posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

Abizanda y Broto, M. (1915) *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*. Zaragoza: La Editorial, I.

Aguadé Nieto, S. (2002) De la manuscrita a la imprenta: formación de la biblioteca del Colegio de San Ildefonso. *Civitas Librorum. La ciudad de los libros. Alcalá de Henares, 1502-2002*. Ed. por Cañete Ochoa, J. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 55-80.

Aguiló y Fuster, M. (1923) *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Alabart Ferré, F. (1980) Jorge Coci, además de impresor fue el autor de dibujos grabados en sus libros. En: *Estado actual de los estudios sobre Aragón*. Ed. por Ubieta Arteta, A. Zaragoza: Universidad, 91-96.

Albareda, A. M. (1918) La imprenta de Montserrat (segles XVè- XVIè). *Analecta Montserratensia*, II, 11-166.

Albareda, A. M. (1947) Un incunabulo sconosciuto dello stampatore J. Luschner (Horae secundum Ord. S. Benedicti). En: *Miscellanea bibliográfica in Memoria di Don Tommaso Accurti*. Ed. por Lamberto, D. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 29-37.

Alcocer y Martínez, M. (1926) *Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid, 1481-1800*. Valladolid: Imprenta de la Casa Social Católica.

Alfaro Torres, P. (2002) *La imprenta en Cuenca (1528-1679)*. Madrid: Arco Libros- La Muralla, S.L.

Álvarez Márquez, M. C. (2007) *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del quinientos*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Álvarez Martínez, R. (2013) Vestigios iconográficos de la liturgia y de la música del rito viejo-hispánico en los códices del comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana. En: *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia vieja hispánica*. Ed. por Fernández de la Cuesta I, Álvarez Martínez, R., Llorens Martín, A. Madrid: SEDEM, 293-333.

Apel, W. (1958) *Gregorian Chant*. Londres: Bloomington & London Indiana University Press.

Arco Muñoz, L. (1911) Los incunables tarraconenses: el misal de Rosenbach. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, VI, 83-90.

Armillas Vicente, J. A. (2012) La imprenta, umbral de modernidad. En: *XV y XVI Jornadas de Canto Gregoriano. XV El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta. XVI la implantación en Aragón*. Calahorra Martínez, P. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (CSIC), Huella Digital, 11-34.

Asensio Palacios, J. C. (2003) *El canto gregoriano: historia, liturgia, formas*. Madrid: Alianza Música.

Asensio Palacios, J.C, Burgos Bordonau, E., Carpallo Bautista, A. (2011) Los Post-incunables de Cisneros en la época de Antonio de Cabezón. *Revista de Musicología*, vol. 34, n. 2, 157-183.

Atlas, A. W. (1992) *La música del Renacimiento*. Madrid: Akal.

Aznar Grasa, J. M. (1989) Notas sobre el grabado estampado en Zaragoza en los siglos XV y XVI en relación con otros centros impresores de la Península. Tres casos paradigmáticos. En: VV. AA., *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*. Ed. por Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 497- 507.

Baldacchini, L. (1992) *Lineamenti di bibliologia*. Roma: Nuova Italia Scientifica.

Baraut, C. (1962) En torno al lugar donde fue impresa la traducción castellana del Isaac *De religione* de Bernardo Boil. *Gutenberg- Jahrbuch*, 171-178.

Barbieri, E. (2008) *Haebler contra Haebler: appunti per una storia dell' incunabolistica novecentesca*. Milán: Università Cattolica del Sacro Cuore.

Barris Muñoz, R. (1926) *El primer libro de música impreso en España. Notable impreso sevillano*. Sevilla: Tip. Rodríguez de Silva.

Bas Carbonell, M. (1992) Historia de los incunables valencianos. En: *Bibliofilia antigua: (estudios bibliográficos) I*. Ed. por Bas Carbonell, M. Valencia: Vicent García Editores, 13-36.

Bäumer, S. (1905) *Historie du bréviaire*. Biron: Réginald.

Becares Botas, V. (1994) Nebrija y los orígenes de la tipografía griega en España. En: *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*. Ed. por: Codoñer, C., González Iglesias, J.A. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 537-547.

Bécares Botas, V. (2016) Los agentes del libro incunable salmantino (1483-1510). *Titivillus*, 2, 81-105.

Berger, P. (1987) *Libro y lectura en la Valencia del renacimiento*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

Berkeley Updike, D. (1937) *Printing types: their history, forms and use: a study in survivals*. Cambridge: Harvard University Press; Londres: Humphrey Milford; Oxford: Oxford University Press.

Bernardó i Tarragona, M. (2000) Un incunable litúrgico poco conocido. El Ritual-Misal leonés de 1494. *Pliegos de bibliofilia*, 12, 15-30.

Bernardó i Tarragona, M. (2001) Impresos litúrgicos: algunas consideraciones sobre su producción y difusión. En: *Fuentes Musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-1550)*. Ed. por Gómez Mutané, M.C, Bernardó i Tarragona, M. Lleida: Universitat de Lleida-Institut d' Estudis Ilerdencs, 253-269.

Berstein, J. (2001) *A Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*. Oxford: Oxford University Press.

Biblioteca Apostólica Vaticana (1981) *Biblioteca Apostólica Digital Vaticana* [en línea] disponible en <<https://digi.vatlib.it/>> [consulta: marzo de 2019].

Biblioteca Capitular de la Catedral Primada de Toledo, Castañeda Tordera, I., Fernández Collado, A., Rodríguez González, A. (2012) *Los Incunables De La Biblioteca Capitular De Toledo*. Toledo: Cabildo Primado. Catedral de Toledo, Colección "Primatialis Ecclesiae Toletanae Memoria", n.16.

Biblioteca Capitular y Colombina, Vallejo Orellana, P., Segura Morera, A., Sáez Guillén, J. F.(1999) *Catálogo De Incunables De La Biblioteca Capitular Y Colombina De Sevilla*. Sevilla: Cabildo de la Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral de Sevilla.

Biblioteca de la Catedral de Córdoba, Cantelar Rodríguez, F., García y García, A., Nieto Cumplido, M. (1976) *Catálogo De Los Manuscritos E Incunables De La Catedral De Córdoba*. Salamanca: Universidad Pontificia.

Biblioteca Nacional de España (2007) *Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional* [en línea] disponible en <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> [consulta: marzo de 2019].

Biblioteca Nacional de España *et al.* (1989) *Catálogo general de incunables en bibliotecas españolas*. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas.

Bibliothèque Nationale (Paris) (1991) *Répertoire d' imprimeurs/libraires XVe-XVIIIe siècle: État au 31 décembre 1990 (2000 notices)*. Document établi par Madeleine Orioux Jean- Dominique Mellot, sous la direction d' Odile Gantier. Paris: Bibliothèque Nationale (Études Guides et Inventaires, 9).

Bibliothèque Nationale, Baurmeister, U. (1981) *Catalogue des incunables*. Paris: Bibliothèque Nationale.

Blades, W. (1877) *The Biography and Typography of William Caxton, England's First Printer*. London- Strassburg: Trübner &Co.- Karl I. Trübner.

Blades, W. (1891) *The Pentateuch of Printing with a Chapter of Judges*, introducción de Talbot Baines Reed. Chicago: A.C. Mc Clurg and Company, X, XI.

Blasco Martínez, A. (2004) Libros litúrgicos en iglesias de la diócesis de Zaragoza (siglos XIV-XV). En: *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 25. Ed. por Baiges i Jordi, I., Varela Rodríguez, E. Barcelona: Universitat de Barcelona, 745-766.

Blasco, R. (1990) Síntesi històrica de la impremta valenciana. *La impremta valenciana. Lotja dels Mercaders: 20 de novembre de 1990 a 12 de gener de 1991*. Valencia: Generalitat Valenciana, 51-102.

Boorman, S. (1986) Early Music Printing: Working for a Specialised Market. En: *Print and Culture in the Renaissance: Essays on the Advent of Printing*. Ed. por Tyson, G. P., Wagonheim, S.S. Newark: University of Delaware Press, 222-245.

Boorman, S. (2006) *Ottaviano Petrucci. Catalogue Raisonné*. Oxford: Oxford University Press.

Boorman, S., Selfridge, E., Krummel, D.W. (2001): *Printing and Publishing of Music*. *New Grove Online* [en línea] disponible en <www.oxfordmusiconline.com>.

Boscá Codina, J. V., Mandingorra Llavata, M. L., Martín Abad, J. (2016) *Incunabula in Archivo Sedis Valentinae Asservata: Estudio Y Catálogo De La Colección*. Valencia: Universitat de València.

Bosch Cantallops, M. (1989) *Contribución al estudio de la imprenta en Valencia en el siglo XVI*. Madrid: Universidad Complutense.

Bowers, F. (2001) *Principios de la descripción bibliográfica*. Madrid: Arcos Libros.

Bradshaw, H. (1871) *List of the Founts of Type and Woodcut Devices Used by Printers in Holland in the Fifteenth Century*. Londres: MacMillan and Co.

Bradshaw, H. (1889) *Collected Papers of Henry Bradshaw*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brand, B. (2016) *Music and Culture in the Middle Ages and Beyond Liturgy, Sources, Symbolis*. Ohio: Cambridge University Press.

British Library (2016) *Incunabula Short Title Catalogue* [en línea] disponible en <http://www.bl.uk/catalogues/istc/> [consulta: marzo de 2019].

British Museum (1971) *Catalogue of Books Printed in the XVth Century now in the British Museum. part X: Spain, Portugal*. London: British Museum.

Brunner, F. A. (1951) *The Mass of the Roman Rite: Its Origins and Development (Missarum Sollemnia)*. Nueva York: Benziger, 2 vols.

Bühler, C. F. (1952) A Gerona incunabulum and the press of Diego de Gumiel. *Gutenberg- Jahrbuch*, 64-66.

Burkholder, J. P., Grout, D. J., Palisca, C. V. (2011) *Historia de la música occidental*, traducción de Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Alianza Editorial, 8ª edición, 217-219.

Busse Berger, A. M., Rosin, J. (2015) *The Cambridge History of Fifteenth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Butler, B. R. (1970) *Liturgical Music in Sixteenth- Century Nürnberg. A Socio-Musical Study*. Ph. dissertation. Champaign, University of Illinois at Urbana-Champaign.

Cabano Vázquez, X. I. (1991) *As orixes da imprenta en Galicia*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura.

Cabano Vázquez, X. I. (2003) Noticia del hallazgo de nuevas hojas de un importante incunable gallego. El Misal Compostelano de 1495. *Pliegos de Bibliofilia*, Revista D.L., Madrid, 6-14.

Cabano Vázquez, X. I., Díaz Fernández, X. M. (1994) *Missale Auriense 1494*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia: Consellería de Cultura, Dirección General de Cultura (Bibliofilia de Galicia, 6).

Cabeza Sánchez-Albornoz, M. C., Abad Lluch, S. (1999) El Viaje de la Tierra Sancta de Bernardo de Breidenbach. En: *Bibliofilia antigua: III: (Estudios bibliográficos)*. Ed. por Abad Lluch, S., Cabeza Sánchez Albornoz, M.C., Escartí i Soriano, V.J., López Piñero, J.M., López Terrada, M.L., López Vidriero, J.M. Ruiz de Elvira, I. Valencia, Vicent García Editores, 195-235.

Calahorra Martínez, P. (2004) Liturgia y Música: una historia cuatro veces quebrada. El Concilio Vaticano II. En: *VIII Jornadas de Canto Gregoriano. Canto Gregoriano en Aragón: de códices e iglesias medievales, y de los hombres que los vivificaron y las habitaron*. Zaragoza: Institución Fernando el católico, 129-151.

Calahorra Martínez, P. (eds) (2012) *XV y XVI Jornadas de Canto Gregoriano. XV El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta. XVI la implantación en Aragón*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (CSIC), Huella Digital.

Calahorra Martínez, P., Cebolla Royo, A. (2012) Los impresos litúrgicos-musicales en Aragón. En: *XV y XVI Jornadas de Canto Gregoriano. XV El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta. XVI la implantación en Aragón*. Calahorra Martínez, P. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (CSIC), Huella Digital, 65-66.

Cárcel Ortí, V. (2006) *Historia de la diócesis española. Iglesias de Valencia, Segorbe-Castellón y Orihuela-Alicante*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 123-127.

Carré Aldao, U. (1991) *A imprenta e a prensa en Galicia*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Xuventude.

Carter, H. (1969) *A view of Early Typography*. Oxford: Clarendon Press.

Carter, H. (1999) *Orígenes de la tipografía. Punzones, matrices y tipos de imprenta. Siglos XV y XVI*, traducción de Julián Martín Abad. Madrid: Ollero y Ramos.

Carter, T. (2000) *Music, Patronage and Printing in Late Renaissance Florence*. Nueva York: Routledge.

Casas del Álamo, M. (2018) *La imprenta en Valladolid: repertorio tipobibliográfico (1501-1560 tipografía gótica)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense.

Castillejo Benavente, A. (2019) *La imprenta en Sevilla en el siglo XVI (1521-1600)*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla- Secretariado de Publicaciones, n.1.

Cátedra, P. M. (1996) Arnao Guillén de Brocar, impresor de las obras de Nebrija. En: *El Libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*. Ed. por López Vidriero, M.^a L., Cátedra, P.M. Salamanca: Universidad, 43-80 (col. El libro antiguo español, 3).

Cátedra, P. M. (2001) *Imprenta y Lecturas en la Baeza del siglo XVI*. Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas.

Chapman, C. (1964) *Andrea Antico*. PhD dissertation. Harvard: Harvard University.

Childers, T., Griscti, J., Leben, L. (2013) 25 Systems for Classifying Typography: A study in Naming Frequency. *Parsons Journal for Information Mapping V*, n.1.

Clair, C. (1998) *Historia de la imprenta en Europa*, ed y pról. de Julián Martín Abad. Madrid: Ollero & Ramos, 269-273.

Clarke, A. (1806) *The Bibliographical Miscellany or Supplement to the Bibliographical Dictionary*. Londres: W. Baynes, 2 vols.

Clemente San Román, Y. (1998) *Tipobibliografía madrileña: La imprenta en Madrid en el siglo XVI (1566-1600)*. Reichenberger: Kassel.

Clemente San Román, Y. (2000) Las tipobibliografías como repertorios útiles para la investigación. *Cuadernos de documentación multimedia*, n.10, 39-48.

Clemente San Román, Y. (2004) Catálogo de repertorios bibliográficos antiguos de los siglos XVI al XVIII conservados en la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”. *Pecia Complutense: Boletín de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”*, nº1,9-10.

Clemente San Román, Y. (2007) La cátedra de bibliografía de la Universidad Complutense de Madrid. *Revista general de información y documentación*, vol. 17, 1-10.

Coates, A., Jensen, K., Dondi, C., Wagner, B., Dixon, H. (2005) *A Catalogue of Books Printed in the Fifteenth Century now in the Bodleian Library de Oxford*. Oxford: Oxford University Press.

Cohen, P. (1927) *Musikdruck und- Drucker zu Nürnberg*. Nuremberg: H. Zierfuss.

Collantes de Terán, F. (1931) Un taller alemán de imprenta en Sevilla en el siglo XV. *Gutenberg- Jahrbuch*, 145-65.

Colmenares, D. (1637) *Historia de la insigne Ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Segovia: a costa de su autor. Copia digital (2009-2010). Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.

Copland, A. (2011) *What to Listen for in Music*. Berkley: Penguin.

Crichton, J. D. (1983) *A Short History of the Mass*. Londres: Catholic Truth Society.

Crous, E. (1930) Recent bibliographical work in Germany. *The Library*, Volume s4-XI, 57-77.

Cuesta Gutiérrez, L. (1941) Impresores y libreros en la Salamanca imperial del siglo XVI. *Gutenberg-Jahrbuch*, 126-154.

Cuesta Gutiérrez, L. (1960) *La imprenta en Salamanca: avance al estudio de la tipografía salmantina (1480-1944)*. Salamanca: Diputación Provincial.

Dane, J. A. (1999) Two – Color Printing in the Fifteenth Century as Evidenced by Incunables in the Huntington Library. *Gutenberg- Jahrbuch*, 131-146.

Davies, H. W. (1935) *Devices of the Early Printers: 1457-1560: Their history and development*. London: Grafton & Co., X.

De Hamel, C. (1986) *A History of Illuminated Manuscripts*. Oxford: Phaidon.

De la Torre, A. (1946) La casa [de] Nebrija en Alcalá de Henares y la casa de la imprenta de la *Biblia Políglota Complutense*. En: VV. AA., *Miscelánea Nebrija*: I. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Imprenta S. Aguirre, 174-182.

Delgado Casado, J. (1996) *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*. Madrid: Arco/Libros.

Denis-Boulet, N. M. (1960) *The Christian Calendar*. Londres: Burns & Oates.

Derolez, A. (2003) *The Palaeography of Gothic Manuscript Books: From the Twelfth to Early Sixteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Deslandes, V. (1888) *Documentos para a historia da typographia portugueza nos seculos XVI e XVII*. Lisboa: Imprenta Nacional.

Docampo Capilla, J. (1999) Imagen religiosa y devoción privada: los Libros de Oraciones de Carlos V. En: *IX Jornadas de Arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*. Ed. por Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid: CSIC, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte, 215-224.

Docampo Capilla, J. (1999) Los Mendoza y la miniatura: fragmentos de un pasionario en la Biblioteca Lázaro Galdiano. *Goya*, 269, 103-111.

Domínguez Bardona, J. (1948) Notas sobre el Missale Tarraconense de Rosenbach: A propósito de un nuevo ejemplar. *Biblioteconomía*, 5, 88-93.

Domínguez Guzmán, A. (1975) *El libro Sevillano durante la primera mitad del siglo XVI*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Domínguez Rodríguez, A. (1973) Iconografía de los signos del Zodiaco en seis libros de horas de la Biblioteca Nacional. *Revista de la Universidad Complutense*, XXII, 27 -80.

Domínguez Rodríguez, A. (1993) *Iconografía de los libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Domínguez Rodríguez, A. (2000) Libros de Horas de la Corona de Castilla. Hacia un estado de la cuestión. *Anales de Historia del Arte*, 10, 9-54.

Domínguez Rodríguez, A., Martín Ansón, M. L., Menéndez Pidal, F. (1991) El Libro de Horas de Isabel La Católica de la Biblioteca de Palacio. *Reales Sitios*, 110, 21-31.

Duff, G. E. (1893) *Early Printed Books*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Company.

Duggan, M. K. (1984) A System of Describing Fifteenth –Century Music Type. *Gutenberg-Jahrbuch*, vol.59, 67-76.

Duggan, M. K. (1987) The Music Type of the Second Dated Printed Music Book, the 1477 *Gradule Romanum*. *La Bibliofilia*, 89, 3, 285.

Duggan, M. K. (1992) *Italian Music Incunabula: Printers and Type*. Berkeley: University of California Press.

Duggan, M. K. (2018) Early Music Printing and Ecclesiastic Patronage. En: *Early Music Printing in German- Speaking Lands*. Ed. Por Lindmayr-Brandl, A., Giselbrecht, E., McDonald, G. Nueva York: Routledge, 21-45.

Eisenstein, E. L. (1994) *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*. Madrid: Akal.

Eisenstein, E. L. (1996) *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Eisenstein, E. L. (1997) *The Printing Press as an Agent of Change*. Cambridge: Cambridge University Press.

Escobedo, J. (1985) Un nuevo incunable catalán en la Biblioteca de Catalunya. *Gutenberg-Jahrbuch*, 143-144.

Escobedo, J. (1991) La edición incunable en vitela del Missale Tarraconense. *Gutenberg-Jahrbuch*, 66, 149-156.

Escobedo, J. (1992) *Un incunable català retrobat [“Horae secundum ordinem sancti Benedicti”]. Barchinone. Johannes Luschner, 1498 [(¿)]*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.

Escudero y Perosso, F. (1894) *Tipografía hispalense: Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*. Madrid: Sucesores de Rivandeneira.

Fenlon, I. (1995) *Music, Prints and Culture, in Early Sixteenth-Century Italy*. Londres: British Library.

Fenlon I., Knighton, T. (eds.) (2006) *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Kassel: Reichenberg.

Fernández Catón, J. M. (1993) El libro litúrgico hasta el Concilio de Trento. En: *Historia ilustrada del libro español: Los manuscritos*. Ed. por Escolar, H. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Fernández Clemente, E. (1985) La desaparición de los incunables de La Seo. *Andalán*, 435-436, 40-45.

Fernández Collado, A., et al. (2011) *Los cantorales mozárabes de Cisneros Catedral de Toledo*. Toledo: Cabildo de la Catedral Primada.

Fernández Collado, A., Rodríguez González, A., Castañeda Tordera, I. (2012) *Los incunables de la Biblioteca Capitular de Toledo*. Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso.

Fernández de la Cuesta, I. (1994) Libros de música litúrgica impresos en España antes de 1900. *Música: Revista del Conservatorio de Música de Madrid*, n.1, 63-88.

Fernández de la Cuesta, I. (1996) Libros de música impresos en España antes de 1900 (II). Siglos XV y XVI. *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, n.3, pp. 10-30.

Fernández Martín, L. (1992) *La Real Imprenta del Monasterio de Nuestra Señora del Prado (1481-1835)*. Salamanca: Consejería de Castilla y León.

Fernández Valladares, M. (2005) *La imprenta en Burgos (1501-1600)*. Madrid: Arco/Libros, S.L.

Fernández Valladares, M. (2014) Una supuesta edición (post)incunable desenmascarada: análisis tipográfico y motivaciones procesales de la impresión de los Privilegios colombinos capitulados en Santa Fe. *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, n.3, 1-26.

Fernández-Armesto, F. (1989) Cardinal Cisneros as a Patron of Printing. En: *God and Man in medieval Spain: Essays in honour of J. L. R. Highfield*. Ed. por Lomax, D. W. y Mackenzie, D. Warminster: Aris & Phillips, 149-168.

Ferreres, J. B (1929) *Historia del misal romano: su origen, sacramentarios, antifonarios, epistolarios, etc.), el misal plenario, el misal de curia, su variadísimo desarrollo en la Edad Media, su unidad desde San Pío V, su brillante coronación con la fiesta de Cristo Rey, sacado todo de las más ricos archivos y públicas bibliotecas de las provincias eclesiásticas de Tarragona y Valencia*. Barcelona: Eugenio Subirana.

Fertel, M. D. (1723) *La science pratique de l'imprimerie*. Saint-Omer: Marchand Libraire rue des Épéers, a l' Image de Saint Bertin.

Floristán, A. (2002) La ruptura de la cristiandad occidental: las reformas religiosas. En: *Historia Moderna Universal*. Ed. por Floristán, A. Barcelona: Ariel, 98-104.

Folsom, C. (1999) I libri liturgici romani. En: *Scientia litúrgica T.I, Introduzione alla Liturgia*. Ed. por Chupungco, A.J. Casale Monferrato: Pontificio instituto liturgico Sant' Anselmo, 263-330.

Forney, K. (1978) *Tielman Susato, Sixteenth- Century Music Printer: an Archival and Typographical Investigation*. PhD dissertation. Kentucky: University of Kentucky.

Forteza Oliver, M. (2006) *La xilografía en Mallorca a través de sus colecciones. La Imprenta Guasp (1576-1958)*. Palma de Mallorca: Olañeta.

Gallico, C. (1991) *Historia de la Música 4: La época del Humanismo y del Renacimiento*. Madrid: Ediciones Turner.

Gamble, W. (1923) *Music Engraving and Printing*. Londres: Beaufort Books.

Gangwere, B. M. (1991) *Music History During the Renaissance Period, 1425-1520*. Westport: Conn, Praeger.

García Craviotto, F. (1989-1990) *Catálogo General de Incunables en Bibliotecas Españolas*. Madrid: Biblioteca Nacional.

García Gutiérrez, L. (2010) *Liturgia Hispano-Mozárabe- Manuale Toletanum* [en línea] disponible en <<https://liturgia.mforos.com/1845705/9025168-el-manual-toledano/>>[consulta: marzo de 2021].

García Lorenzo, L. (1993) Los orígenes de la imprenta en Zamora. *Vicitas.MC aniversario de la ciudad de Zamora*. Zamora: Junta de Castilla y León-Consejería de Turismo.

García Oro, J. (1995) *Los Reyes y los libros: La política libraria de la Corona en el Siglo de Oro (1475-1598)*. Madrid: Cisneros.

García Oro, J., Portela Silva, M. J. (1999) *La Monarquía y los libros en el Siglo de Oro*. Alcalá de Henares: Centro Internacional de Estudios Históricos Cisneros.

García Soriano, J. (1941) *Anales de la imprenta en Murcia y noticia de sus impresores*. Madrid: García Enciso.

García-Cervigón del Rey, I. (2020) *La etapa de esplendor de la imprenta manual toledana: repertorio tipobibliográfico (1498-1550)* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense.

Gaskell, P. (1972) *A new Introduction to Bibliography*, traducido por Consuelo Fernández Cuartas y Faustino Álvarez Álvarez en 1999. Oxford: Oxford University Press.

Geldner, F. (1998) *Inkunabelkunde, Eine Einführung in die Welt des frühesten Buchdrucks*. Trad. al castellano *Manual de incunables: Introducción a la imprenta primitiva*. Madrid: Arco Libros.

Gembero-Ustárroz, M. (2006) Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para su estudio. En: *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Fenlon, I., Knighton, T. Kassel: Reichenberger, 147-179.

Gestoso y Pérez, J. (1924) *Noticias inéditas de impresores sevillanos*. Sevilla: Imp. y Lit. Hermanos Gómez.

Giselbracht, E., Savage, E. (2018) *Printing Music: Technical Challenges and Synthesis, 1450-1530*. En: *Early music printing in German- Speaking Lands*. Ed. por Lindmayr-Brandl, A., Giselbrecht, E., McDonald, G. Abingdon, Oxon, Nueva York: Routledge, 84-99.

Gobierno de España, Ministerio de Cultura y Deporte (1989-1990) *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español desde la Edad Media* [en línea] disponible en <<http://catalogos.mecd.es/CCPB/ccpbopac/>> [consulta: marzo de 2019].

Gómez Moreno, M. (1900) *El arte de grabar en Granada*. Madrid: Establecimiento tipográfico en la Viuda è Hijos de M. Tello.

Gómez Mutané, M. (2001) *La música medieval*. Kassel: Reichenberger.

Gómez Vozmediano, M. F. (2010) Cultura escrita y oralidad en La Mancha del Renacimiento. *Iacobvs. Revista de Estudios Jacobeos y Medievales*, vols. 25-26, 333-361.

Goñi Gaztambide, J. (1948) El impresor Miguel de Eguía procesado por la Inquisición (c. 1495-1546). *Hispania Sacra*, 1, 86-88.

Goñi Gaztambide, J. (1974) *La Imprenta en Navarra*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 77-112.

Goñi Gaztambide, J. (1979) *Historia de los obispos de Pamplona. II: Siglos XIV-XV*. Pamplona: Universidad de Navarra-Diputación Foral de Navarra. Institución Príncipe de Viana, 2 vols. (Historia de la Iglesia).

Goñi Gaztambide, J. (1994) Archivo y Biblioteca. En: *La Catedral de Pamplona. Tomo II*. Ed. por Jesusué Simonena, C. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra con la colaboración del Gobierno de Navarra.

González Hurtebise, E. (1903) *El arte tipográfico en Tarragona durante los siglos XV al XVI*. Tarragona: Tip. De Llorens, Gibert y Cabré.

Gonzálvez Ruiz, R. (2017) Cuando Cisneros era un simple clérigo. Los primeros libros litúrgicos toledanos impresos (1472-1483). *Cisneros, Arquetipo de Virtudes, Espejo de Prelados [Catálogo de la exposición Catedral de Toledo, noviembre 2017 - febrero 2018]*. Ed. por en Cabildo Primado Catedral de Toledo. Toledo: Primatialis Ecclesiae Toletanae Memoria, 41, 165-183.

González, B. (2020) *Epidemias en la ciudad de Barcelona. 1333-1651* [en línea] disponible en <<https://www.anabad.org/epidemias-en-la-ciudad-de-barcelona-1333-1651/>> [consulta: marzo de 2019].

González-Sarasa, S. (2019) *Tipología editorial del impreso antiguo español*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Gonzalo Sánchez-Molero, J. L. (2014) La imprenta en Alcalá de Henares entre 1502 y 1517: Estanislao Polono y Arano Guillén de Brocar. En: *V Centenario de la Biblia Políglota Complutense. La Universidad del Renacimiento. El Renacimiento de la Universidad*. Ed. por Gonzalo Sánchez-Molero, J.L. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 300.

Gonzalo Sánchez-Molero, J. L. (2014) Los precedentes de la Políglota Complutense: un suelo científico de tres siglos. En: *V Centenario de la Biblia Políglota Complutense. La Universidad del Renacimiento. El Renacimiento de la Universidad*. Ed. por Gonzalo Sánchez-Molero, J.L. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 201.

Goovaerts, A. (1880) *Histoire et Bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas*. Antwerp: F. Hayer.

Gosálvez Lara, C. J. (1995) *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM).

Griffin, C. (1982) *Historia de la imprenta Hispana*. Madrid: Editora Nacional.

Griffin, C. (1990) El impresor Juan Varela de Salamanca y dos libros de caballerías. *El Museo de Pontevedra*, nº44, 217-233.

Griffin, C. (1991) *The Cromberger. La historia de una imprenta en Sevilla y Méjico*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, Quinto Centenario.

Griffin, N., Griffin, C. (2004) The Iberian Books and Its Readers. Essays for Ian Michel, número especial del *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXI, 7-8, 974.

Guillo, L. (2003) *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*. Versailles: CMBV.

Guillo, L. (2018) "Made in Germany" The dissemination of mensural German music types outside the German-speaking area (and vice versa), up to 1650". En: *Early music printing in German- Speaking Lands*. Ed. por Lindmayr-Brandl, A., Giselbrecht, E., McDonald, G. Abingdon, Oxon, Nueva York: Routledge, 67-83.

Guitarte Izquierdo, V. (1983) *Incunables de la Biblioteca catedralicia de Tortosa*. Madrid: Instituto Francisco Suárez del CSIC.

Gustav, R. (1998) *Hans Ott, Hieronymus Formschneider and the "Novum et insigne opus musicum (Nurember, 1537-1538)*. PhD dissertation. Melbourne: University of Melbourne.

Gustavson, R. (2001) Egenolff, Christian. En: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. por Finscher, L. Kassel, Bärenreiter, cols. 98-103.

Gustavson, R. (2018) The Music Editions of Christian Egenolff. A New Catalogue and its Implications. En: *Early music printing in German- Speaking Lands*. Ed. por Lindmayr-Brandl, A., Giselbrecht, E., McDonald, G. Abingdon, Oxon, Nueva York: Routledge, 153-195.

Gutiérrez del Caño, M. (1899) Ensayo de un catálogo de impresores españoles desde la introducción de la imprenta hasta fines del siglo XVIII. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, III, 662-671, IV (1900), 77-85, 267-272, 667-678 y 736-739.

Gutiérrez, M.A. (2003) *Andrés Gutiérrez de Cerezo (c. 1495-1503): La repercusión de su "Ars Grammatica" dentro y fuera de España*. Burgos: Feria del Libro-Instituto Municipal de Cultura.

Haebler, K. (1897) *The Early Printers in Spain and Portugal*. Londres: Bibliographical Society at the Chiswick Press.

Haebler, K. (1902) *Tipografía Ibérica del siglo XV: reproducción en facsímil de todos los caracteres tipográficos empleados en España y Portugal hasta el año de 1500, con notas críticas y bibliográficas*. La Haya, Leipzig: Martinus Nijhoff, Karl W. Hiersemann.

Haebler, K. (1903) *Bibliografía Ibérica del siglo XV. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año 1500 con notas críticas*. La Haya-Leipzig, 1903-1917. Ed. Facsímil de, Madrid: Julio Ollero, 2 vols.

Haebler, K. (1905) *Typenreperotirum der Wiegendrucke. Deutschland und seine nachbarländer*. Leipzig, Halle: Verlag Von Rudolf Hautf.

Haebler, K. (1917) *Bibliografía Ibérica del siglo XV o hispánica. Segunda parte*. Madrid: Julio Ollero,

Haebler, K. (1923) *Geschichte des spanischen Frühdruckes in Stammbäumen*. Leipzig: Karl W. Hiersemann.

Haebler, K. (1933) *The Study of Incunabula*, trad. Lucy Eugenia Osborne. Nueva York: The Grolier Club.

Haebler, K. (1995) *Introducción al estudio de los incunables*, traducción de Julián Martín Abad. Madrid: Ollero & Ramos.

Hain, L. (1966) *Repertorium Bibliographicum*. Milán: Goerlich Editore.

Harper, J. (1991) *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.

Hazañas y la Rúa, J. (1945) *La imprenta en Sevilla*. Sevilla: Gráficas Sevillanas.

Hartz, D. (1967) *Typography and Format in Early Music Printing: With Particular Reference to Attaignant's First Publications*. *Journal of the Music Library Association*, Second Series, vol. 23, n. 4, 702-706.

Hartz, D. (1969) *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music*. Berkeley: University of California Press.

Herbenmann, C. G. (1907-1912) *Catholic Encyclopedia: An International Work of Reference on the Constitution, Doctrine, Discipline, and History of the Catholic Church*. Nueva York: Catholic Way Publishing.

Herl, J. (2004) *Worship wars in Early Lutheranism: Choir, Congregation and Three Centuries of Conflict*. Oxford: Oxford University Press.

Holtrop, J. W. (1856) *Catalogus Librorum saeculo XV Impressorum*. Hagae: Martinus Nijhoff.

Holtrop, J. W. (1868) *Monuments typographiques des Pays. Bas au quinzième siècle*. La Haye: Martinus Nijhoff.

Huarte, J. M. (1927) El primer impresor de Navarra. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 1, 530-555.

Hughes, A. (1995) *Medieval Manuscripts for Mass and Office: A Guide to their organization and terminology*. Toronto: University of Toronto Press.

Huglo, M. (1988) *Les livres de chant liturgique*. Turnhout: Brepols.

Hyatt King, A. (1971) The significance of John Rastell in Early Music Printing. *The Library*, Volumen s5-XXVI, Issue 3, 197-214.

Ibarra, R.P. (2020) To be buried in Seville: the ambiguous integration of Italian merchants, 1480-1570. *Journal of Medieval Iberian Studies*, 12:3, 404-424.

Ife, B. (1988) La imprenta y la música instrumental de Renacimiento español. En: *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*. López, V., Catedra, P. M. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid y Sociedad Española de Historia del Libro, 225-236.

Igual Luis, D. (1993) Italia y Valencia a finales del siglo XV: dos espacios de interrelación económica. En: *II Congreso de Jóvenes Historiadores y Geógrafos. Actas. Tomo II*. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Valencia: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Igual Luis, D. (1998) *Valencia e Italia en el siglo XV: Rutas, mercados y hombres de negocios en el espacio económico del mediterráneo occidental*. Castellón: Bancaixa-Comité Económic i Social de la Comunitat Valenciana.

Ikeda, M. (2015) The Fust and Schöffler Office and the Printing of the Two Colour Initials in the 1457 Mainz Psalter. En: *Printing Colour 1400-1700: History, Techniques, Functions and Receptions*. Ed. por: Stijnman A., Savage, E. Leiden: Brill, 65-75.

Iommi Echeverría, V. (2017) La imagen del mundo en la *Margarita philosophica* de Gregor Reische. *História Unisonos*, Vol. 21, núm.2, 224-233.

Itúrbide Díaz, J. (2015) *Los libros de un Reino: historia de la edición en Navarra (1490-1841)*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Ivorra Robla, A. (2007) *Compendio de liturgia fundamental: lex credendi, lex orandi*. Valencia: Edicep.

Izquierdo Trol, F. (1935) El incunable *Crónica de Aragón* impreso por Pablo Hurus el año 1499. *Artes Gráficas*, 16, 6-7.

Janini, J. (1997) La Reforma cisneriana de la liturgia mozárabe. En: *Manuscritos Litúrgicos de la Catedral de Toledo*. Ed. por Janini, J., Gonzálvez, R. Toledo: Diputación Provincial.

Janke, R. S. (1986) Algunos documentos sobre Pablo Hurus y el comercio de libros en Zaragoza a fines del siglo XV. *Príncipe de Viana*, 47, 335-349.

Jimeno Jurío, J. M. (1974) La imprenta en Pamplona antes de 1600. En: VV. AA., *La imprenta en Navarra*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra-Institución Príncipe de Viana, 41-76.

Johnson, A. F. (1941) Christian Egenolff of Frankfort [sic] and his Types. *Print: A Quarterly Journal* 2, 91-100.

Johnson, A.F. (1943) The Supply of Types in the Sixteenth Century. *The Library*, IV, 47-65.

Jurado Muñoz de Cuerva, A. (2004) Influencia, mecenazgo y protección de Isabel la Católica a la imprenta en España. En: *Isabel y la imprenta. Consecuencias materiales, en el mundo cultural, de esta revolución tecnológica*. Ed. por Ministerio de Cultura. Madrid: Ministerio de Cultura.

Kidson, F. (1966) *British Music Publishers. Printers of Music*. Berkeley: W.E. Hill & Sons.

Kindeldey, O. (1923) Music and Music Printing in Incunabula. *Papers of the Bibliographical Soc. Of America*, Volume 26, número ½.

King, A. H. (1964) *Four Hundred Years of Music Printing*. Londres: The British Library Publishing Division.

Kliever, J. (2014) *Guía básica de ajustar kerning como profesional* [en línea] disponible en <https://www.canva.com/es_mx/aprende/guia-basica-para-ajustar-kerning-como-profesional/> [consulta: 17 de marzo de 2022].

Kmetz, J. (2018) The Music Books of Christian Egenolff. Bad Impressions=Good Return on Investment. En: *Early music printing in German- Speaking Lands*. Lindmayr-Brandl, A., Giselsbrecht, E., McDonald, G. Abingdon, Oxon, Nueva York: Routledge,135-152.

Knighton, T. (2012) Preliminary Thoughts on the Dynamics of Music Printing in the Iberian Peninsula During the Sixteenth Century. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 89, n°4, 521.

Krummel, D. W. (1975) *English Music Printing 1553-1700*. Londres: Bibliographical society.

Krummel, D. W. (1985) Early German Part Book type Faces. *Gutenberg Jahrbuch* 60, 80-98.

Lambert, A. (1915) Les origenes de l'imprimerie à Saragosse (1473- 1485). En: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 33, 29-50.

Lawrence, C. H. (1984) *Medieval Monasticism: Forms of Religious Life in Western Europe in the Middle Ages*. Londres: Longman.

Leach, E. E. (2015) Recent Trends in the Study of Music of the Fourteenth, Fifteenth, and Sixteenth Centuries. En: *Renaissance Quarterly*. en Leach, E.E., Fallows, D., Van Orden, K. (eds.), 68/1, 187-227.

Legrand, T. (1908) L'imprimerie à Saragosse au quinzième siècle. *Revue des Bibliothèques*, 18, 48-63.

León Tello, F. J. (1991) *Estudios de Historia de la Teoría Musical*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Lesting-Buermann, B. (1982) *Reformation und Literarisches Leben in Nürnberg*. PhD dissertation. Freiburg im Breisgau, Albert-Ludwing-Universität zu Freiburg i. Br.

Lesure, F.; Thibault, G. (1953) *Bibliographie des éditons musicales publiées par Nicolas du Chemin*. Paris: Siète de musique d' autrefois.

Lindmayr- Brandl, A. (2017) Early Music Print and New Technology. Variants and variant editions. *Fontes artis musicae* 64, 244-260.

Lindmayr- Brandl, A. (2018) Polyphonic Music in Early German Print. Changing Perspective in Music Historiography. En: *Early music printing in German- Speaking Lands* en Lindmayr-Brandl, A., Giselbrecht, E., McDonald, G. Abingdon, Oxon, Nueva York: Routledge, 245-259.

Lindmayr-Brandl, A. (2010) Peter Schöffer der Jüngere, das Erbe Gutenbergs und “die wahre Art des Druckens. *NiveauNischeNimbus: Die Anfänge des Musikdrucks nördlich de Alpen*. Ed. por Lodes, B. Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3. Tutzing: Hans Schneider, 283-312.

Lindmayr-Brandl, A., Giselbrecht, E., McDonald, G. (eds.) (2018) *Early Music Printing in German- Speaking Lands*. Abingdon, Oxon, Nueva York: Routledge.

López Carral, A. (2019) Música que viene y va. Influencia de la impresión musical litúrgica italiana en los incunables litúrgicos musicales españoles de la Corona de Aragón. *Quadrivium-Revista Digital de Musicología*, 10 [en línea] disponible en <<https://avamus.org/wp-content/uploads/2020/04/QDV.-Alicia-L%C3%B3pez.pdf>> [consulta: 27 julio 2022].

López Carral, A. (2019) Una nueva propuesta de descripción y análisis de los incunables musicales. En: *La fisonomía del libro medieval y moderno: entre la funcionalidad, la estética y la información*. In Sánchez Oliveira, C, Gamarra Gonzalo A. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 199-209.

López Carral, A. (2021) Estudio de la impresión de los fragmentos musicales supervivientes del Missale Compostellanum de 1495. En: *Soportes, imágenes y visiones. Estudios multidisciplinares del mundo hispánico*. Ed. por Hidalgo Salamanca, A.B., López Gómez, P. Rodríguez Guerra, A.C., Ceballos Roa, E., Fernández García, E. León: Universidad de León, Área de publicaciones, 47- 60.

López Carral, A. (2021) Libros litúrgicos musicales incunables con música <<transparente>>: el caso del *Missale Toletanum* impreso por Johannes Herbort en Venecia entre 1483 y 1488. En: *Estudios sobre el patrimonio escrito*. Ed. por en Cuenca Muñoz, P. et al. (eds.). Madrid: Guillermo Escolar Editor, 163-175.

López Carral, A. (2023) La figura de Isabel I en el desarrollo de la impresión musical litúrgica en Granada en el periodo post-incunable. En: *Actas Women and Music Networks*. Oxford: Oxford University Press [enviado y pendiente de aceptación y publicación].

López Fernández, A. (1953) *La imprenta en Galicia: siglos XV-XVIII*. Madrid: Patronato de la Biblioteca Nacional.

López Ferreiro, A. (1883) *Galicia en el último tercio del siglo XV*. Santiago de Compostela: imprenta de la Gaceta y F. de la Torre y C^a.

López Varea, M. E. (2017) La imprenta incunable en Salamanca. *Doce siglos de materialidad del libro: estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*. Ed. por Pedraza Gracia, J., Carvajal González, H., Sánchez Olieira, C. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Lucía Megías, J.M. (2000) *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos.

Madurell i Marimón, J. M., Rubió, J. (1955) *Documentos para la Historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*. Recogidos y transcritos por José María Madurell Marimón; anotados por Jorge Rubió y Balaguer. Barcelona: Gremio de Editores.

Madurell i Marimón, J.M. (1962) Juan Luschner y la edición de la gramática de Nebrija. *Gutenberg- Jahrbuch*, 205-207.

Madurell i Marimón, J.M. (1970) Antiguos fundidores de letras en Barcelona. *Gutenberg-Jahrbuch*, 289-297.

Mâle, E. (1986) *El Gótico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid: Encuentro.

Marín Padilla, E. (1988) Pablo Hurus, impresor de Biblias en lengua castellana en el año 1478. *Anuario de Estudios Medievales*, 18, 591-603.

Marín Pina, M. C. (1995) La Cárcel de amor, Zaragoza (1493), una edición desconocida. *Archivo de Filología Aragonesa*, 51, 75-88.

Marsá Vila, M. (2002) *La imprenta en La Rioja (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Arco Libros.

Martín Abad, J. (1991) *La Imprenta en Alcalá de Henares (1502- 1600)*. Madrid: Arco Libros.

Martín Abad, J. (1994) Nebrija en los talleres de Arnao Guillén de Brocar y Miguel de Eguía. En: *Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística: Nebrija V Centenario. 1492-1992*. Ed. por Escavy, R., Hernández Terrés, M., Roldán, A. Murcia: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico-Universidad, 23-57.

Martín Abad, J. (1997) Apunte brevísimo sobre la imprenta incunable granadina. *La imprenta en Granada*. Ed. por Córdón García, J.A., Delgado López Cózar, E., Izquierdo, F., López Huertas Pérez, M.J., Manjón-Cabeza Sánchez, A., Martín Abad, J., Moreno Garrido, A., Moreno Trujillo, M.A., de la Obra Sierra, J.M., Osorio Pérez, M.J., Vílchez Díaz, A., Viñes Millet, C. Granada: Universidad de Granada: Junta de Andalucía Consejería de Cultura, 14-15.

Martín Abad, J. (2000) Los contornos diversos de la Biblia Políglota Complutense. En: VV. AA., *La Sociedad de Condueños de Alcalá de Henares (entre el sueño y la realidad)*. Alcalá de Henares: Universidad, 41-72.

Martín Abad, J. (2001) *Post-incunables Ibéricos*. Madrid: Ollero y Ramos.

Martín Abad, J. (2002) Incunables, post-incunables y libros antiguos [en línea] disponible en <www.centrocisneros.uah.es/civitas/texto4.htm> [consulta: 19 de abril de 2022].

Martín Abad, J. (2002) La reanudación de la actividad tipográfica en 1511: un taller con largueza. En: VV. AA., *Civitas librorum: La ciudad de los libros: Alcalá de Henares 1502-2002*, catálogo de exposición, Capilla del Oidor, 22 de noviembre-22 de diciembre de 2002. Alcalá de Henares: Centro Internacional de Estudios Históricos Cisneros-Servicio de Publicaciones de la Universidad, 109-120.

Martín Abad, J. (2002) Los incunables de la Biblioteca Nacional de Madrid: (Datos para la historia de una colección). En: *Catálogo de Incunables de la Biblioteca Nacional: Tercer apéndice*. Ed. por Martín Abad, J. y Moyano Andrés, I. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 9-27.

Martín Abad, J. (2003) *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*. Madrid: Laberinto.

Martín Abad, J. (2005) *Impresores primitivos de España y Portugal*. Madrid: Ollero y Ramos, 65-66.

Martín Abad, J. (2007) *Los libros impresos antiguos*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Martín Abad, J. (2010) La Universidad y la producción tipográfica complutense del siglo XVI. En: *Historia de la Universidad de Alcalá*. Ed. por Alvar Ezquerro, A. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 225-254.

Martín Abad, J. (2014) Arnao Guillén de Brocar, honrrado y muy industrioso varón en el arte de imprimir: el de la Biblia Políglota Complutense y sus otros talleres. V *Centenario de la Biblia Políglota Complutense. La Universidad del Renacimiento. El Renacimiento de la Universidad*. Ed. por Gonzalo Sánchez-Molero, J. Madrid: Universidad Complutense de Madrid – Servicio de Publicaciones, 65-89.

Martín Abad, J. (2014) Cisneros y Brocar. Una lectura tipobibliográfica de la Políglota Complutense. En: *Una Biblia a varias voces: Estudio textual de la Biblia Políglota Complutense*. Ed. por Carbajosa, I., García Serrano, A. Madrid: Ediciones Universidad de San Dámaso, 45-90.

Martín Abad, J. (2015) La Biblia Políglota Complutense: el proceso de fabricación y el producto editorial. En: *A quinientos años de la Políglota, el proyecto humanístico de Cisneros: fuentes documentales y líneas de investigación*. Ed. por Pena González, M.A., Delgado Jara, I. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 23-66.

Martín Abad, J. (2016) Los ejemplares de la Biblia Políglota Complutense: Notas de interés para bibliófilos. En: *Actas: Asociación Internacional de Bibliofilia: XXIX Congreso*. Madrid: El Viso, 45-68.

Martín Abad, J., Moyano Andrés, I. (2002) *Estanislao Polono*. Salamanca: Universidad de Alcalá, Centro Internacional de Estudios Históricos Cisneros.

Martín Abad, J. (2016) La impresión y la puesta en venta de la Biblia Políglota Complutense. En: *La Biblia Políglota Complutense en su contexto*. Ed. por Alvar Ezquerro, A. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 295-326.

Martín Galán, J. (2006) Podio, Guillermo de. *Diccionario de la Música Valenciana*. Ed. por Casares Rodicio, E. Madrid: Iberautor.

Martín López, M. E (1995) *Patrimonio cultural de San Isidoro. Documentos ss. X-XIII*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones.

Martínez de Antoñana, G. (1957) *Manual de Liturgia sagrada*. Madrid: Coculsa, XL.

Martos Sánchez, J. L. (2011) Hacia un canon de transmisión textual del cancionero medieval: del impreso al manuscrito. En: *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*. Ed. por Martos Sánchez, J. L. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Masson, I. (1954) *The Mainz Psalters and Canon Missae 1457-1459*. Londres: Bibliographical Society Publication.

Mazuela-Anguita, A. (2014) *Artes de Canto Llano en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del Arte de Canto Llano (Sevilla, 1530) de Juan Martínez*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.

McDonald, G. (2018) The Cult of Luther in Music. En: *Early music printing in German- Speaking Lands*. Ed. por Lindmayr-Brandl, A., Giselbrecht, E., McDonald, G. Abingdon, Oxon, Nueva York: Routledge, 199-224.

McMurtrie, D. C. (1924) Types and Typefounding in Germany: the Work of Christian Egenolff and His Successors in the Development of the Luther Foundry. *The Inland Printer*, 73, 564-569.

Meyer-Baer, K. (1962) *Liturgical Music Incunabula. A Descriptive Catalogue*. Londres: The Bibliographical Society.

Millares Carlo, A. (1981) Introducción al estudio de la historia y bibliografía de la imprenta en Barcelona en el siglo XVI: Los impresores del periodo renacentista. *Boletín Millares Carlo*, II, 1, 9-120.

Millares Carlo, A. (1982) La imprenta en Barcelona en el siglo XVI. En: *Historia de la Imprenta Hispana*. Ed. por Romero de Lecea, C., Odriozola, A., Sosa, G.S., Millares Carló, A., Salvedo Izu, J. Madrid: Editorial Nacional, 491-643.

Ministero della Cultura (1975) *Instituto Central per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane e per le informazioni bibliografiche* [en línea] disponible en <<https://www.iccu.sbn.it/it/>> [consulta: marzo de 2019].

Miquel I Planas, R. (1911-1920) *Bibliofília: Recull d' Estudis, Observacions, Comentaris y Noticies sobre Llibres en general y sobre qüestions de Llengua y Literatura catalanes en particular*. Barcelona: Wentworth.

Mirambell Belloc, E. (1970) Nuevos datos sobre los impresores de incunables de Gerona. *Revista de Gerona*, 51, 51-53.

Mirambell Belloc, E. (1988) *Història de la imprenta a la ciutat de Girona*. Girona: Ajustament.

Miranda Clavo, J. (1982): El IV Concilio de Toledo. *Crónica mozárabe: boletín informativo de la Ilustre Comunidad Mozárabe de Toledo*, n.6, 10-11.

Moll, J. (1974) Presentación. En: *Viaje de la Tierra Santa*. Ed. por Breidenbach, B. Madrid: Instituto Bibliográfico Hispánico.

Moll, J. (1979) Problemas bibliográficos del Siglo de Oro. *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LIX, 49-107.

Moll, J. (1981) Valoración de la industria editorial española del siglo XVI. En: *Libre et lectura en Espagne et en France sois l' ancien régime: Colloque de la Casa de Velázquez*. París: Éditions A.D.P.F.

Moll, J. (1990) La imprenta en Valencia de 1530 a 1532: Notas para un estudio. *El Museo de Pontevedra* [Homenaje a Antonio Odriozola], XLIV, 205-216.

Moll, J. (1999) La imprenta en Toledo. En: *Enciclopedia de Castilla- La Mancha*, Tomo VIII. Madrid: Edicsa 92, 104-120.

Moll, J. (2004) Los talleres de imprenta en Toledo entre 1524 y 1535. En: *Trabajos de la VIII reunión de la Asociación Española de Bibliografía*. Ed. por Miguel Alonso, A., Carrizo Sainero, G., García- Monge Carretero, M.I. Madrid: Asociación Española de Bibliografía, Biblioteca Nacional, 133-141.

Moreno Garrido, A. (1981) Las diferentes ediciones del *Flos Sanctorum* de Vega; Zaragoza, Coci, 1521: Análisis iconográficos. *Seminario de Arte Aragonés*, 34, 69-76.

Moreno Garbayo, J. (1999) *La imprenta en Madrid (1626-1650)*. Madrid: Arco Libros- La Muralla, S.L.

Morgan, H. (1958) *Typeface Nomenclature*. Londres: British Standards Institution.

Morgan, H. (1863) *A Dictionary of Terms Used in Printing*. Madras: William Thomas.

Morison, S. (1968) *Letter Forms Typographic and Scriptorial: Two Essays on Their Classification, History and Bibliography*. Londres: Nattali and Maurice.

Morris, W. (1893) The Ideal Book. *The Library*, I, 182-183.

Mosquera Armendáriz, J. A. (1989) *Compendio de la vida y obra de A.G. de Brocar. Quinto Centenario del primer libro impreso en Pamplona: 15 de diciembre de 1489-15 de diciembre de 1989*. Pamplona: El autor.

Narbona Cárceles, M. (2010) Intercambios culturales entre las cortes pirenaicas: las cortes del Ars Subtilior. En: *Espacios de montaña: las relaciones transpirenaicas en la Edad Media*. Ed. por en Utrilla Utrilla, J. F., Navarro Espinach, G. Zaragoza: RESOPYR-Departamento de Historia Medieval de la Universidad de Zaragoza, 247-263.

Needham, P. (1988) *The Bradshaw Method: Henry Bradshaw's Contribution to Bibliography*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina.

Norton, F. J. (1966) *Printing in Spain: 1501-1520*. Cambridge: Cambridge University Press.

Norton, F. J. (1978) *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*. Cambridge: Cambridge University Press.

Odriozola Pietas, A. (1946) La caracola del bibliófilo nebrisense o La casa a cuestras indispensable al amigo de Nebrija para navegar por el proceloso de sus obras. *Revista de bibliografía nacional*, vol. 7, n.1-4, 3-115.

Odriozola Pietas, A. (1947) Obras impresas en Logroño por Arnao Guillén de Brocar. *Bibliografía Hispánica*, 2, 7, 22-37.

Odriozola Pietas, A. (1960) Un incunable más y un incunable menos. *Gutenberg-Jahrbuch*, vol 35, 156-164.

Odriozola Pietas, A. (1961) Los tipógrafos alemanes y la iniciación en España de la impresión musical (1485-1504). *Gutenberg-Jahrbuch*, vol. 36, 61-70.

Odriozola Pietas, A. (1972) La iniciación de la imprenta en Europa y en España y principalmente en Galicia. *Boletín Avriense*, 2, 26-27.

Odriozola Pietas, A. (1988) El misal compostelano impreso en 1495. La singular historia de un incunable del que solo quedan hojas sueltas. *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*. Reichemberger: Kasel, 500-501.

Odriozola Pietas, A. (1996) *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI*. Pontevedra: Museo de Pontevedra.

Odriozola Pietas, A., Barreiro, X. R (1992) *Historia de la imprenta en Galicia*. La Coruña: Biblioteca gallega.

Oliver Cuevas, I. (1992) *Grabado en los libros valencianos del siglo XVI*. València: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura.

Ontoria Oquillas, P. (1991) El impresor Diego de Gumiel. *Biblioteca* (Aranda de Duero, Burgos), 6, 91-142.

Osorio Alonso, E. (2007) La custodia del archivo de San Isidoro de León como fuente de conflictos en el siglo XVIII. *Estudios Humanísticos. Historia*, n.6, 195-205.

Ostolaza Elizondo, M. I. (2004) *Impresores y libreros en Navarra durante los siglos XV-XVI*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra (Historia, 13).

Otte, E. (1963-1964) Jakob und Hans Cromberger und Lazarus Nürnberger, die Begründer des deutschen Amerikahandels. *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, 52, 131-32.

Palavicini, S. (1851) *Compendio de la Historia del Santo Concilio de Trento: Extractado de la que publicó en latín el Emo. Sr. Cardenal Palavicini*. Barcelona: Imprenta de los Herederos de la Viuda Pla.

Pallarés Jiménez, M. A. (2008) *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Pallarés Jiménez, M. A. (1996) La imprenta en Zaragoza durante el reinado de Fernando el Católico. En: *Fernando II de Aragón, el rey Católico*. Ed. por. Sarasa, E. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 379-409

Pallarés Jiménez, M. A., Velasco, E. (2000) *La imprenta en Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.

Panzer, G. W. (1793- 1803) *Annales Typographici*. Norumbergae: Joannis Eberhardi Zeh, 11 vols.

Peddie, R. A. (1913) *Fifteenth-Century Books: A Guide to Their Identification*. Londres: Grafton &Co.

Pedraza Gracia, M. J. (1993) *Documentos para el estudio de la historia del libro en Zaragoza entre 1501 y 1521*. Zaragoza: Centro de Documentación Bibliográfica aragonesa.

Pedraza Gracia, M. J. (1995) Un ‘nuevo’ incunable zaragozano: el *Breviarium Cesaraugustanum*, Zaragoza, Pablo Hurus (1496-1498). *Aragonia Sacra*, 10, 191-196.

Pedraza Gracia, M. J. (1997) El traspaso de la imprenta de Pablo Hurus: aportación documental para el estudio de la imprenta incunable zaragozana. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXVIII, 131-142.

Pedraza Gracia, M. J. (1997) *La producción y distribución del libro en Zaragoza, 1501/1521*. Zaragoza: Institución Fernando el católico.

Pedraza Gracia, M. J. (2000) Los talleres de imprenta zaragozanos entre 1475 y 1577. *Pliegos de Bibliofilia*, 11, 3-22.

Pedraza Gracia, M. J. (2012) El arte de imprimir en el siglo XV y XVI: nuevas técnicas para hacer libros en una época de cambios. En: *XV y XVI Jornadas de Canto Gregoriano. XV El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta. XVI la implantación en Aragón*. Calahorra Martínez, P. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (CSIC), Huella Digital, 35-63.

Pedraza Gracia, M. J., Clemente San Román, Y., Reyes Gómez, F. de los (2003) *El libro antiguo*. Madrid: Editorial Síntesis.

Pedraza Gracia, M. J. Jorge Coci. *Real Academia de la Historia* [en línea] disponible en <<https://dbe.rah.es/biografias/49350/jorge-coci>>.

Penney, C. L. (1965) *Printed Books 1468-1700 in the Hispanic Society of America. Hispanic Notes and Monographs. Catalogue Series*. Nueva York: Hispanic Society of America.

Pérez Goyena, A. (1947) *Ensayo de bibliografía navarra desde la creación de la imprenta en Pamplona hasta el año 1910*. Pamplona: Príncipe de Viana-CSIC.

Pérez Llamazares J. (1923) *Catálogo de los códices y documentos de la Real Colegiata de San Isidoro de León*. León: Imprenta Católica.

Pérez Llamazares, J. (1927) *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*. León: Imprenta Moderna.

Pérez Llamazares J. (1943) *Catálogo de los incunables y libros antiguos, raros y curiosos de la Real Colegiata de San Isidoro de León*. Madrid: [s.n.].

Pérez Pastor, C. (1887) *La Imprenta en Toledo: descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días*. Madrid: Tello.

Pérez Pérez, F.I. (2000) El Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro de León. *Promonumenta*, n.4, 6-8.

Piccard, G. (1961-1987) *Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaarchiv, Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung. Baden- Württemberg*. Stuttgart: Kohlhammer, 15 vols.

Peris Garcete, C. L. (2019) La imprenta musical en España: análisis de las técnicas xilográficas y tipográficas entre 1485 y 1500. *Titivillus*, 5, 36-46.

Plummer, J. H. (1964) *Liturgical Manuscripts for the Mass and Divine Office*. Nueva York: The Pierpont Morgan Library.

Pollard, A. W. (1985) Introduction. *Catalogue of Books Printed in the XVth Century Now in the British Museum. Part I. Xylographica and Books Printed with Types at Mainz, Strassburg, Bamberg and Cologne*. Londres: The British Museum p. ix-x.

Prada Allo, A. (1992-1993) Os libros de Juan de Porras. *Porta da Aira*, 5, 45-70.

Proctor, R. (1895) List of the Founts of Type and Woodcut Devices used by the Printers of the Southern Netherlands in the Fifteenth Century. *Tracts on early printing*. Londres: Bibliographical essays, vol.2.

Proctor, R. (1905) *Bibliographical Essays*, introducción de Alfred W. Pollard. Nueva York: Burt Franklin.

Proctor, R. (1960) *An Index to the Early Printed Books in the British Museum from the invention of printing to the year 1500. With notes of those in the Bodleian Library*. Londres: The Holland Press.

Proctor, R. (2018) *An Index to the Early Printed Books in the British Museum. Part II. MDI-MDXX. Section I. Germany*. Londres: Kegan Paul, Trench, Triibner &Company.

Ráfols, J. F. (1951-1954) *Diccionario biográfico de Artistas de Cataluña*. Barcelona: Milla.

Ramer, J. D. (1991) *Fifteenth-Century Spanish Printing*. Ann Arbor (Michigan): University Microfilm International.

Reed, T. B. (1892) On the Use and Classification of a Typographical Library. *The Library*, I, 33-44.

Restrepo, M. (2018) German-speaking printers and the development of music printing in Spain (1485-1505). En: *Early music printing in German- Speaking Lands*. Ed. por Lindmayr-Brandl, A., Giselbrecht, E., McDonald, G. Abingdon, Oxon, Nueva York: Routledge, 46-64.

Revilla Rico, M. (1917) *La Políglota de Alcalá: estudio histórico-crítico*. Madrid: Imprenta Helénica.

Reyes Gómez, F. de los (1996) *La imprenta en Segovia (1472- 1900)*. Madrid: Arco Libros- La Murralla ,S.L.

Reyes Gómez, F. de los (2002) El Proyecto Tipobibliografía española. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año 78, 171-197.

Reyes Gómez, F. de los (2010) *Manual de Bibliografía*. Madrid: Castalia.

Reyes Gómez, F. de los (2017) *El Sinodal de Aguilafuente y la primera imprenta española*. Aguilafuente (Segovia España): Ayuntamiento de Aguilafuente.

Reyes Gómez, F. de los, Gonzalo Sánchez-Molero, J. L., Sánchez Prieto, A. B. (2017) Una bula incunable desconocida en el Instituto Valencia de Don Juan. Nuevos datos de la imprenta salmantina. *Anales de Documentación*, vol.20, n.2.

Rial Costas, B. (2007) *Producción y comercio del libro en Santiago (1501-1533)*. Madrid: Calambur Editorial, Biblioteca Litterae.

Rial Costas, B. (2012) El sistema Proctor-Haebler y el estudio de las letterías en las impresiones góticas incunables. En: *Literatura medieval y renacentista en España*. Fernández Rodríguez, N., Fernández Ferreiro, M. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales, 855-864.

Rial Costas, B. (2016) Typesfaces, Fonts, and Types: Toward a Classification of Fifteenth-Century Gothic “Types. *Cataloging & Classification Quarterly*, 54, Routledge, Taylor & Francis Group, 1-13.

Rodríguez Álvarez, R. (1981) Catálogo de incunables del Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, año n.35, n.102, 5-58.

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. (1965) El reflejo de la liturgia mozárabe en el arte español de los siglos VII al X. *MCOM*, 43, 293-327.

Romero de Lecea, C. (1971) Hernando de Talavera y el tránsito en España “Del Manuscrito al impreso”. *Studia Hieronymiana*, I, p. 317-377.

Romero de Lecea, C. (1982) Amanecer de la imprenta en el reino de Aragón. En: *Historia de la Imprenta Hispana*. Madrid: Editorial Nacional, 221-359.

Rubió i Balaguer, J. (1960) Wurden die ersten Pressen in Barcelona und Zaragoza von einem Mann geleitet? *Gutenberg-Jarhbuch*, 35, 96-100.

Rubió i Balaguer, J. (1962) Drei unbekannte Druke von Joan Jofré (Valencia, 1505). *Gutenberg-Jarhbuch*, 208-211.

Rubió i Balaguer, J. (1993) *Llibreters i impressors a la corona d’Aragó*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Abadía de Montserrat.

Rubio Sadia, J.P. (2006) El cambio de rito en Castilla: su *iter* historiográfico en los siglos XII y XIII. En: *Hispania sacra*, 117, 9-35.

Ruiz Fidalgo, L. (1994) *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*. Madrid: Arco Libros.

Ruiz García, E. (2005) *Libro de horas de los retablos: Vitr. 25 -3 de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

Ruiz García, E., Carvajal González, H. (2011) *La Casa de Protesilao. Reconstrucción arqueológica del fondo cisneriano de la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla” (1496-1509): manuscrito 20056/47 de la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Universidad Complutense Complutense de Madrid, Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”.

Ruiz Lasala, I. (1975) *Historia de la imprenta en Zaragoza con noticias de la de Barcelona, Valencia y Segovia*. Zaragoza: Gráficas San Francisco.

Ruiz Lasala, I. (1983) Jorge Coci. *Ensayos bio-bibliográficos*. Zaragoza: Institución Fernando el católico, 11-13.

Ruiz Torres, S. (2012) *Ut unánimes uno ore honorificetis deum: Canto Llano y liturgia en el periodo pretridentino*. En: *XV y XVI Jornadas de Canto Gregoriano. XVI: la implantación en Aragón en el siglo XII del Rito Romano y del Canto Gregoriano*. Calahorra Martínez, P. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico” (CSIC), Huella Digital, 203-226.

Rumeau, A (1971) Isabel de Basilea, ¿mujer impresora? *Bulletin Hispanique*, Tome 73, n. 3-4, 231-247.

Sadie, S. (2001), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York: Grove, 2ª edición.

Sainz Rodríguez, P. (1979) *La siembra mística del Cardenal Cisneros y las reformas en la Iglesia: discurso leído el día 10 de junio de 1979, su recepción pública [...] y contestación de [...] Don Vicente Enrique Tarancón [...]*. Madrid: Real Academia Española.

Salmon, P. (1959) *L' Office divin: Histoire de la formation du bréviaire*. París: Volumen 27 de Lex orandi: collection du Centre de Pastorale Liturgique.

Salvador Miguel, N. (2004) *Isabel la Católica y el patrocinio de la actividad literaria* [en línea] disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/isabel-la-catolica-y-el-patrocinio-de-la-actividad-literaria-0/html/008fca94-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html> [consulta: 4 de febrero del 2022].

Salvat y Bové, J. (1977) *La imprenta en Tarragona: Siglos XV-XVII*. Tarragona: Ayuntamiento.

Sánchez Herrero, J. (1976) *Concilios Provinciales y Sínodos Toledanos de los siglos XIV y XV. La religiosidad cristiana del clero y pueblo*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna.

Sánchez Herrero, J. (1984) Centros de enseñanza y estudiantes de Sevilla durante los siglos XIII al XV. En: *Estudios dedicados al profesor D. Ángel Ferraro Núñez*. Ed. por Ladero Quesada, M.A. Madrid, II, 875-879.

Sánchez Real, J. (1950) Las impresiones de Rosenbach en Tarragona. *Boletín Arqueológico (BA)*, 50, 59-66.

Sánchez, J. M. (1908) *Bibliografía zaragozana del siglo XV*. Madrid: Imprenta Alemana.

Sánchez, J. M. (1913) *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 2 vols.

Sanpere i Miquel, S. (1909) *De la introducción y establecimiento de la imprenta en las Coronas de Aragón y Castilla y de los impresores de los incunables catalanes*. Barcelona: Tipografía L'Avenc.

Saroria, C. (1948) *Bibliografia delle opere musicali stampata de Ottaviano Petrucci*. Florencia: Olschki.

Sartore, D., Triacca, A. M. (1987) *Nuevo diccionario de liturgia*. Madrid: Ediciones Paulinas.

Savage, E. (2015) Colour Printing in Relief before c. 1700: A Technical History. En: *Printing Colour 1400-1700: History, Techniques, Functions and Receptions*. Ed. por Stijnman, A., Savage, E. Leiden: Brill, 23-41.

Schmid, A. (1845) *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder der Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhunderte.. Mit stetet Rücksicht auf die vorzüglichsten Leistungen derselben, und auf die erstlinge des Musiknotendruckes*. Vienna: Rohrmann.

Seguí Trobat, G. (2014) *Iniciación a las fuentes de la liturgia romana. Los libros litúrgicos romanos anteriores al Concilio de Trento*. Barcelona: Cuadernos Phases 222, Centre de Pastoral Litúrgica.

Serrano Morales, J. E. (1898-1899) *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico hasta el año 1868, con noticias biobibliográficas de los principales impresores*. Valencia: Imp, de F. Domenech.

Serrano Rodríguez, E., Gómez Vozmediano, M. (2013) Imprenta, dinero y fe: la impresión de bulas en el convento dominico de San Pedro Mártir de Toledo (1483-1600). *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, vol.7, n. 27,1-65.

Serrano y Sanz, M. (1987) *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia*. Valencia: Imprenta de F. Domenech, 1898-1899, XXVIII. Ed. Facsímil: Valencia, Librerías Paris- Valencia.

Sheppard, L. C. (1962) *The Liturgical Books*. Londres: Burns & Oates.

Sheppard, L.A, Painter G.D. (1971) Introduction to the Presses. *En: British Museum Catalogue, Part X*. London: British Museum.

Simón Díaz, J. (1991): Introducción a la “Tipobibliografía española. *En: La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*. Martín Abad, J. Madrid. Arco, 1, 7-15 y 34-35.

Smith, J. L. (2003) *Thomas East and Music Publishing in Renaissance England*. Oxford: Oxford University Press.

Smith, M., May, A. (1997) Early Two Colour Printing. *Bulletion of the Printing Historical Society* 44, 1-4.

Soberanas, A. J. (1991): *Ordinarium Sacramentorum Barchinonense 1501. Edició facsímil de l' Ordinari de Barcelona imprès l' any 1501, amb una Introducció d' Amadeu- J. Soberanas*. Barcelona: Institut d' Estudis Catalans.

Sodi, M., Flores Arcas, J. J. (2004) *Rituale Romanum: editio princeps (1614)*. Vaticano: Libreria editrice vaticana, XI.

Staatsbibliothek zu Berlin (1925) *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* [en línea] disponible en < <https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/GWEN.xhtml>> [consulta: marzo de 2019].

Steele, R. (1903) *The Earliest English Music Printing. A description and Bibliography of English Printed Music to the Close of the Sixteenth Century*. Londres: Bibliographical Society, Chiswick Press.

Stellfeld, J.A (1949) *Bibliographic des éditions musicales plantiniennes*. Brussels: Palais des academies.

Stevenson, R. (1960) *Spanish Music in the Age of Columbus*. Netherlands: The Hague.

Stijnman, A., Savage, E. (2015) Materials and Techniques for Early Colour Printing. En: *Printing Colour 1400-1700: History, Techniques, Functions and Receptions*. Ed. por Stijnman, A., Savage, E. Leiden: Brill, 9-22.

Strauss, G. (1967) *Nuremberg in the Sixteenth Century*. Nueva York: John Wiley & Sons Inc, 129- 130.

Strauss, G. (1976) *Nuremberg in the Sixteenth Century. City politics and Life between Middle Ages and Modern Times*. Londres: Indiana University Press.

Suárez González, A. (1997) *Patrimonio cultural de San Isidoro de León. B. Serie bibliográfica, vols. II y III*. León: Universidad de León.

Thomas, H. (1925) The Printer George Coci of Saragossa. *Gutenberg Festchrift*, 276-278.

Toribio Medina, J. (1908-1912) *La imprenta en México, 1539- 1821*. Santiago de Chile: impreso en casa del autor, I.

Universidad de Michigan y National Endowment for the Humanities (2007) *Renaissance Liturgical Imprints: A census* [en línea] disponible en <<https://quod.lib.umich.edu/r/relics/>> [consulta: 27 julio 2022].

University of California, Berkeley (1997.) *Philobiblon* [en línea] disponible en <https://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/index_es.html> [consulta: marzo de 2019].

University of St Andrews (1997) *Universal Short Title Catalogue* [en línea] disponible en <<https://www.ustc.ac.uk/>> [consulta: marzo de 2019].

Van Orden, K. (2000) *Music and the Cultures of Print*. Nueva York: Routledge.

Varona García, M. A. (1994) Identificación de la primera imprenta anónima salmantina. *Investigaciones Históricas*, 14, 25-33.

Vázquez Estévez, M. (2007) *Aportaciones al estudio de la bibliografía en España: vida y obra del profesor José Simón Díaz*. Trabajo de investigación que presenta la licenciada para la obtención del Diploma de Estudios avanzados (DEA), bajo la dirección del profesor Dr. José López Yepes, catedrático de la Universidad Complutense. Madrid: Universidad Complutense.

Vázquez Estévez, M. (2013) *Vida y obra del bibliógrafo José Simón Díaz*. Kassel: Asociación Española de Bibliografía, Edition Reichenberg.

Vega González, J. (1983) *La imprenta en Toledo: estampas del Renacimiento*. Toledo: Diputación Provincial.

Vervliet, H. D. L. (1968) *Sixteenth-Century Printing Types of the Low Countries*. Amsterdam: Menno Hertzberger & Co.

Vervliet, H. D. L. (2000) Printing Types of Pierre Haultin (ca. 1510-87). Part II: Italic, Greek and Music Types. *Quaerendo*, nº 30 (3), 173-227.

Vial, J. (1956) Jean Rosembach prototypographe de Perpignan. *Gutenberg-Jahrbuch*, 31, 163-168.

Vilanova Rosselló, R. (1928-1932 [1934]) Testaments de l'impressor Joan Rosenbach i de la seva primera muller. *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, 8, 315-318.

Vilchez Díaz, A. (1997) Primeros pasos. EL siglo XVI. En: *La imprenta en Granada*. Ed. por Cordon García, J.A., Delgado López Cózar, E., Izquierdo, F., López Huertas Pérez, M.J., Manjón-Cabeza Sánchez, A., Martín Abad, J., Moreno Garrido, A., Moreno Trujillo, M.A., de la Obra Sierra, J.M., Osorio Pérez, M.J., Vilchez Díaz, A., Viñes Millet, C. Granada: Universidad de Granada: Junta de Andalucía Consejería de Cultura, 22-24.

Vindel, F. (1941) *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, 10 vols.

Vindel, F. (1949) *El Arte tipográfico en Zaragoza durante el siglo XV*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales.

Wagner, K. (1981) La reforma protestante en los fondos bibliográficos de la Biblioteca Colombina. *Revista española de teología*, 41, 395-399.

Walker, R. (1998) *Views of Transition. Liturgy and Illumination in Medieval Spain*. Londres: The British Library Publishing Division.

Wilkinson, A. S. (2010) *Iberian Books: Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula Before 1601*. Leiden: Brill.

Wilkinson, A. S. (2012) Exploring the Print World of Early Modern Iberia. *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 89, n.4, 491-506.

Williams, J. (1977) *Early Spanish Manuscript Illumination*. Nueva York: George Braziller Inc.

Yeves Andrés, J. A. (2017) El libro español en la época de Cisneros. *Cisneros: arquetipo de virtudes, espejo de prelados*. Ed. por. Sánchez Gamero, J. P. Toledo: Cabildo Primado- Catedral de Toledo, Primatialis Ecclesiae Toletanae Memoria, 41.

Zappella, G. (2001) *Il libro antico a stampa: struttura, tecniche, tipologie, evoluzione*. Milán: Editrice Bibliografica.

INSTRUMENTOS DE CONSULTA

Repertorio tipobibliográfico de ediciones de libros litúrgicos musicales de diócesis españolas impresos en el extranjero desde los inicios de la imprenta hasta 1520.

1.

Missale Toletanum. Venecia: Johannes Herbort, de Seligenstadt por Antonius Penant, sobre 1483 y 1488.

Folio. $KI^6a - n^8A - H^8I^6K^6aa - hh^8i^{10}$. 252 ff aprox.

Letra gótica. 38 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, sin notación musical cuadrada manuscrita o impresa. Sin tetragramas o pentagramas impresos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada espacio en blanco, en:

Signs $h1^v - h3^v$ (sin foliar): *Ramis Palmarium*

Signs $k5^v - k6^r$ y $k7^v$ (sin foliar): *In Parascene*

Signs $12^r - 15^v$ (sin foliar): *Benedictio cerei paschalis*

Signs $17^r - m5^r$ (sin foliar): *Benedictio cerei paschalis* e inicio de *Sancto Pasche*

Caja de música: 250 mm x 160 mm.

DUGGAN, M. K. *Italian Music Incunabula*, n.º 126.- GW M2477610 .-

HAEBLER, *Ibérica*, I, 209.- IBE 3986.- ISTE im00688415.- LÓPEZ CARRAL, A. *Libros litúrgicos incunables con música "transparente": el caso del Missale Toletanum impreso por Johannes Herbort en Venecia entre 1483 y 1488*.-ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 73.-ODRIOZOLA, "Las primeras impresiones de libros litúrgicos españoles y un curioso y desconocido Breviario para la Diócesis de Ourense (¿1480?)," *Gutenberg- Jahrbuch*, 1965: 87-92.-PALAU y DULCET, A. *Manuel del librero Hispano- Americano*, 2d ed., rev. y anotado por Agustín Palau, 28 vols. Barcelona: Librería Palau, 1948-1977, 9 (1956): 415-16.-WEALE-BOHATTA, n.º 1529.

TOLEDO. Biblioteca Capitulare de la Catedral de Toledo (BCT,80-1) *.- TOLEDO. Biblioteca de la parroquia de las Santas Justa y Rufina.

2.

Manuale Burgense. Venecia: Johannes Hamman, 14 III 1490.

Folio. $\pi^6a - m^8mm^6n - t^8v^6x - y^8z^6A - I^8K - L^6M^{12}N^{10}$.298 ff aprox.

Letra gótica. 35 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, sin notación musical cuadrada manuscrita o impresa sobre cuatro líneas. En rojo, 9 tetragramas xilográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs i3^r - i5^v (ff. LXVII recto – LXIX vuelto): *Dominus vobiscum*.

Signs m1^v (ff. LXXXIX vuelto): *Popule meus quid feci tibi*.

Signs m3^r - x5^r (ff. XCI recto – CLXXI recto): *Exultet iam angelica, per omnia secula*

Caja de música: 268 mm x 164-66 mm.

ACCURTI, 1936, 50.- DUGGAN, M. K. *Italian Music Incunabula*, n.º 31.- GW M24296.- IBE 3962.-ISTC im00653050.-ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 12.-SANDER 4684.

SANTANDER. Archivo Capitular.- VATICANO. Biblioteca Apostólica Vaticana (Inc.I.106) **.

3.

Missale Valentinum, ed Antonio Zarotto. Venecia: Johannes Hamman, 1 VI 1492.

Folio. ()⁸a – h⁸i⁶k – n⁸o¹²p⁸q⁶r – y⁸A – C⁸D⁶E⁶. 220 ff aprox.

Letra gótica. 42 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical

cuadrada tipográfica sobre cuatro líneas. En rojo, 9 tetragramas xilográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs h7^v - ii2^r (ff. LXII vuelto – LXVI recto): *Benedictio Cerei*.

Signs o1^r - o6^r (ff. CXV recto – CXX recto): *Prefatio Sestinalis*.

Signs o8^r - o12^v ff. CXXII recto – CXXVI recto): *Per Omnia Secula*.

Signs D5^v ff. CCXXIX vuelto: *Benedictio Termini*.

Caja de música: 355 mm x 235 mm.

BERGER,PH., 1987.- BOSCÁ CODINA, José V., *Catálogo exposición “La gloria del Barroco”*, p. 472-473.-C 4261.- CATÁLOGO, 1988-90.- CLAIR, 1998 DUGGAN, M. K. *Italian Music Incunabula*, n.º 128.- ESTEVE FORRIOL, José, “El *Missale Valentinum* impreso en 1492”,1992, p. 91 a 117.-FERRERES, J. B., 1929.- GARCÍA ROJO, D. y ORTIZ DE MONTALVÁN, G. *Catálogo de incunables de la Biblioteca Nacional*, Apéndice, Madrid, 1958, pp. 336-37, 1308.-FITA REVERT; PÉREZ GIMÉNEZ; PONS ALÓS, *Libros litúrgicos en los archivos de la diócesis de Valencia (I): Los misales anteriores a Trento*, p. 147 - 189.- GELDNER, F., 1998.-GW M24827.- GARCÍA EDITORES, VICENT, *Misale iuxta morem et consuetudinem sedis Valentiae, impreso en 1492*, 1992.- IBE 3988.-ISTC im00688430.-MARTÍN ABAD, M-112.-ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 86.-OLMOS Y CANALDA, E. *Incunables de la*

catedral de Valencia: Madrid: Semana Gráfica, 1951,55-56.- SANDER 4857.- PALANCA PONS, A.; GÓMEZ GÓMEZ, P., 1981.-RIGUETTI, M., 1959-66.-SANDER, M., 1969.-WEALE- BOHATTA, n.º 1616.

MADRID. Biblioteca Nacional de España (imperfecto) (R/101293) *. - SEGORBE. Seminario. - VALENCIA. Biblioteca Capitular de la Catedral de Valencia (2 ejemplares, Inc. 47 y 48* - VALENCIA. Biblioteca Universidad.

4.

Manuale Legionense. Venecia: Bernardinus Benalius, 25 VIII 1494.

Folio. $\text{O}^{10}a - f^8g^2a - h^8i^4k - m^8n^4$.
96 ff aprox.

Letra gótica. 24 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Notación musical sobre pautado de una sola línea en toda la tercera sección. Algunos añadidos manuscritos de texto y música.

Caja de música: 268 mm x 164-66 mm.

BERNARDÓ, Màrius. *Un incunable, litúrgico poco conocido: el ritual-misal leonés de 1494*, pp. 15-30.- GW m3827010.- IBE 3788.- ISTC im00212650.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º507.- PÉREZ LLAMAZARES, n.º 165.

LEÓN. Biblioteca de la Colegiata de San Isidoro de León. Tras encontrarse las instalaciones de la Real Colegiata de San Isidoro de León en obras, no se ha podido realizar el análisis exhaustivo musical de este ejemplar único, pues no se ha tenido acceso ni físicamente ni mediante digitalización.

5.

Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum. Venecia: Johannes Emericus de Spira [por Giunta], 9 X 1494.

Octavo. $\pi^4A - B^8a - o^8p^{12}$.144 ff aprox.

Letra gótica. 29 líneas en cada plana. Texto a una columna. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica sobre cuatro líneas. En rojo, 5 tetragramas xilográficos en plana a una columna, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en todo el libro.

Caja de música: 260 mm x 178 mm.

BMC V 539.- BOH(LB) 782.- CCIR P-127.-CIBN P-617.- DUGGAN, M. K. *Italian Music Incunabula*, n.º147.- ESSLING, *Livres à figures*, 751 .- GOFF P998 .- GW M35539.- HC 13381*.- IBE(Suppl) 6354.- IDL 3796.- IGI 8071.- ISTC ip00998000.- KOTVAN 989.- LB 782 .-MEYER-BAER, n.º 235.- PR 5496.- SANDER 5903.

BAMBERG SB. BERLIN. Kupferstichk
 ab.- BRATISLAVA. UKn.- CIUDAD
 DEL VATICANO. Biblioteca
 Apostólica Vaticana**.- COLOMBUS.
 University Library.
 DUBROVNIK. Domin. FLORENCIA.
 Biblioteca Nacional.- GRONINGEN.
 Biblioteca Universitaria.- JENA.
 Biblioteca Universitaria.-
 KOBLENZ. StB.-LONDRES. British
 Library.- LOS ANGELES. *University
 California Library*.- LUCCA. BStat .-
 MANTOVA. BCom.- MILÁN.
 BibliotecaAmbros.- MÜNCHEN. Bibli
 oteca Universitaria.- PARIS. Biblioteca
 Nacional (2 ejemplares).- PAVIA.
 Biblioteca Universitaria.-
 PESARO. Boliveri.POUGHKEEPSIE
 C. REGGIO EMILIA BMun.-
 ROCHESTER(N.Y.) MusL.ROMA. Bib
 lioteca Casanat.- SAN MARINO
 (CALIF.) *HuntingtonL*.- SANKT
 FLORIAN. Aug. Starigrad Domin.-
 TORINO. *Accad*.- TRENTO. *BFeininge
 r*.- TÜBINGEN. UB.-
 VENEZIA. Biblioteca Nacional.-
 VIC. Bisch.- VICENZA. BBertol.-
 VIENA.NB.-WASHINGTON
 (D.C.) LC.

6.

Missale Segobianum, editado por
 Lavezari. Venecia: Johannes Emericus
 de Spira, 24 VII 1500.

Folio. +¹²a – v⁸A – O⁸. 284 ff aprox.

Letra gótica. 39 líneas en cada plana.
 Texto a dos columnas. En tinta negra y
 roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando
 una o dos planas, notación musical
 cuadrada tipográfica sobre cuatro líneas.
 En rojo, 10 tetragramas xilográficos en
 plana a dos columnas, con una línea, de
 texto debajo de cada uno de los
 tetragramas en negro, en:

Signs g^{8r} - h^{5r} (ff. LVI recto –
 LXI recto): *Dominica in Ramis
 Palmarium*.

Signs h^{8r} (ff. LXIII recto): *Dominica in
 Ramis Palmarium*.

Signs i^{3v} - i^{4r} (ff. LXVII vuelto –
 LXVIII recto): *Feria.III*.

Signs i^{8v} - k^{1r} (ff. LXXII vuelto –
 LXXIII recto): *Feria V*.

Signs k^{5v} - L^{6r} (ff. LXXVII vuelto –
 LXXXVI recto): *Feria VI y Sabbato
 Sancto*.

Signs m^{1v} - m^{4v} (ff. LXXXIX vuelto –
 XCII vuelto): *Benedictio fontis*.

Signs m^{5v} (ff. XCIII vuelto): *In die
 sancto pasche*.

Signs t^{7r} – v^{4r} (ff. CXLI recto –
 CLVI recto): *Prefationes*.

Signs v^{6r} – v^{7r} (ff. CLVIII recto –
 CLIX recto): *Canon misse*.

Signs B^{1r} – B^{5r} (ff. CLXXXV recto –
 CLXXXIX recto): *Februarii*.

Signs D1^v – D4^r
(ff. CCLXXXI vuelto –
CCLXXXVIII recto): *Benedictio panis*.

Caja de música: 280 mm x 180 mm.

DUGGAN, M. K. *Italian Music Incunabula*, n.º120.- GARCÍA ROJO, D. y ORTIZ DE MONTALVÁN, G. *Catálogo de incunables de la Biblioteca Nacional*, Apéndice, Madrid, 1945, n.º 1306.- GW M24722.- IBE 3984.- ISTC im00688410.-MARTÍN ABAD, M-120.- ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 60.-WEALE- BOHATTA, n.º1455.

MADRID. Biblioteca Nacional de España (Inc.1754)*.

7.

Missale secundum usum alme Maioricensis ecclesie cum multis missis nuper additis... Venecia: Johannes Emericus de Spira ed. E &Soc./ Giunta & Hirdus, 16 IX, 1506.

Folio. +⁸+ +⁸ a – z⁸&⁸ ç⁸ A – F⁸G⁸
(colación cogida del catálogo de Antonio Odrizola). 272 ff aprox.

Letra gótica. 36 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical tipográfica sobre cuatro líneas. En rojo, 9 tetragramas tipográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo

de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs g6^r - g8^r (ff. LIII recto – LVI recto): *Dominica in Ramis Palmarium*.

Signs k1^r - k1^v (f. LXXIII): *Feria VI: In paresceue*.

Signs k2^v (f. LXXIII vuelto): *Feria VI Pasche*.

Signs 12^v - 16^v (ff. LXXXII vuelto – LXXXVI vuelto): *Sabbato Pasche*.

Signs 17^v - 18^r (ff. LXXXVII recto – LXXXVIII recto): *Sabbato Pasche*.

Signs r1^r - r1^v (f. CXXIX): *Gloria in excelsis beate Marie*.

Signs r2^v - s1^v (ff. CXXX vuelto – CXXXVII vuelto): *Prefatios*.

Signs s4^r - s7^r (ff. CXL recto – CXLIII recto): *Ordinarium misse*.

Signs t7^v - t8^v (ff. CLI vuelto – CLII vuelto): *Sesta*.

Caja de música: 265 mm x 180 mm.

ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º45.- PALAU 93437 y 173044.-SANDER 4708.-WEALE- BOHATTA, n.º576.

JEREZ DE LA FRONTERA. Biblioteca Colegiata de Jerez de la Frontera (incompleto) (5-39-3554).- MADRID. Biblioteca Nacional de España (R/34053)*.-PALMA DE MALLORCA. Biblioteca Pública de Palma de Mallorca (2 ejemplares, uno completo y otro incompleto).- PALMA

DE MALLORCA. Biblioteca Particular del Marqués de la Torre (completo).

8.

Missale Urgellense. Venecia: Bernardinus Benalius, 15 1 1509.

Folio. $+^8a - z^8 \&^8 \zeta^8 A^6 B^6$ (colación cogida del catálogo de Antonio Odriozola). 228 ff aprox.

Letra gótica. 40 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical tipográfica sobre cuatro líneas. En rojo, 10 tetragramas tipográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs $k2^r - k6^r$ (ff. LXXIII recto – LXXVIII recto): *Sabbato sancto*

Signs $r6^r - s3^r$ (ff. CXXXIII recto – CXL recto): *Prefatio*

Signs $s5^v - s6^v$ (ff. LXII vuelto – LXVI vuelto): *Canon*

Caja de música: 300 mm x 185 mm.

ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º83.-
VILLANUEVA, *Viaje XI.*- WEALE-
BOHATTA, n.º 1611.

PARÍS. Biblioteca Nacional (incompleto) (Vellins 788)**.- VIC. Biblioteca Pública Episcopal de Vic.

9.

Missale Valentinum. Venecia: L.A. Giunta, 19 V 1509.

Folio. $+^{10}a - y^8 z^{12} A - T^8 U^{12}$ (colación cogida del catálogo de Antonio Odriozola). 368 ff aprox.

Letra gótica. 32 líneas en cada plana. Texto a dos columnas. En tinta negra y roja.

Intercalada en el texto o bien ocupando una o dos planas, notación musical cuadrada tipográfica sobre cuatro líneas. En rojo, 8 tetragramas xilográficos en plana a dos columnas, con una línea, de texto debajo de cada uno de los tetragramas en negro, en:

Signs $b2^r$ (f. X recto): *In die natalis domini* (a dos columnas)

Signs $k1^r - k3^v$ (f. LXXIII recto – LXXV vuelto): *Dominica in ramis palmarum* (a una columna).

Signs $n1^r - n4^v$ (ff. XCVII recto – C vuelto): *In die ueneris facta* (a una columna).

Signs $n7^v - o4^r$ (ff. CIII vuelto – CVIII recto): *Benedictio Cerei* (a dos columnas).

Signs $p2^v$ (f. CXIII vuelto): *Sabbato Sancto* (a dos columnas).

Signs $y5^v - z4^r$ (ff. CLXXIII vuelto – CLXXX recto): *Sequitur prefatio sestiuialis prefatio serialis, , prefatio in*

*natiuitate domini,, in die epiphanie,
prefatio paschalis, prefatio de
ascensione , prefatio* (a una columna)

Signs z4^v : Es un añadido manuscrito.

Signs z7^r - z8^r (ff. CLXXXIII recto –
CLXXXIII recto) : *Misse onus serialis* (a
una columna).

Signs z11^r - z12^v (sin foliar –
CLXXXVIII vuelto): *Pro victoria regis* (a
dos columnas).

Signs z 1^r -
z 2^v (ff. CLXXXIX recto a CXC vuelto)
: *Pro victoria regis* (a dos columnas).

Signs B6^v - B8^r : (ff. CCVIII vuelto a
CCV recto): *sesta februari* (a una
columna).

Signs T7^v - T8^r (ff. CCCXLV vuelto –
CCCXLVI recto): *Benedictio termini* (a
dos columnas).

Caja de música: 285 mm x 195 mm.

MARTÍN ABAD, 1063.-
ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 87.-
PALAU 173139.- WEALE-
BOHATTA, n.º 1617.

BARCELONA. Biblioteca Pública
Episcopal de Barcelona.-
BARCELONA. Biblioteca Central de
Barcelona (1- VI-26) (ejemplar
incompleto)* .- LEÓN. Biblioteca de la
Colegiata de San Isidoro de León (466).-
MADRID. Biblioteca Nacional de
España (M /505)*.-VALENCIA.
Biblioteca Capitular de la Catedral de
Valencia (2 ejemplares)*.- VALENCIA.
Biblioteca del Colegio del Patriarca (3
ejemplares)*.- VALENCIA. Biblioteca
Nicolai Primitivo Gómez (incompleto).

Relación de libros litúrgicos musicales por diócesis, impresos en España y en el extranjero.

DIÓCESIS DE ÁVILA

- *Missale Abulense*. Salamanca: Juan de Porras, 1 II 1510 - **Número 43**.

DIÓCESIS DE BARCELONA

- *Missale Barcinonense*. Barcelona: Diego de Gumiel, 28 III 1498 - **Número 11**.
- *Ordinarium Sacramentorum Barchinonense*. Barcelona: Pere Posa, 12 XI 1501. - **Número 23**.

DIÓCESIS DE BURGOS

- *Manuale Burgense*. Venecia: Johannes Hamman, 14 III 1490 - **Número 2 (C.I.)**⁹¹².
- *Manuale Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 1501 - **Número 24**.
- *Passionarium Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, c. 1505. [Julián Martín Abad tiene dudas de 1505 o 1508. Norton también de la datación entre 1505 y 1508 - **Número 33**.
- *Missale Burgense*. [Sin información sobre indicaciones tipográficas, pero, según Mercedes Fernández Valladares] Burgos: Fadrique Alemán de Basilea c.1507-¿1508? - **Número 38**.
- *Manuale Sacramentorum Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 26 III 1508 - **Número 40**.

⁹¹² Referencia del catálogo de libros litúrgicos musicales impresos en talleres afincados en el extranjero.

DIÓCESIS DE GERONA

- *Missale Gerundense*. Barcelona: Juan Rosenbach, 1493 - **Número 3**.
- *Ordinarium Gerundense*. Perpiñán: Juan Rosenbach, 1502 - **Número 26**.

DIÓCESIS DE GRANADA

- *Graduale u Officiarium Sanctorale, para a Diócesis de Granada*. Granada: Juan Varela de Salamanca, c. 1507 [entre 1506 y 1508] - **Número 37**.

DIÓCESIS DE HUESCA

- *Missale Oscense*. Zaragoza: Juan Hurus, 1 VI 1488 - **Número 2**.
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, 1504 - **Número 32**.
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, ¿1515? - **Número 55**.

DIÓCESIS DE JAÉN

- *Missale Giennense*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 28 VIII 1499-
Número 16.

DIÓCESIS DE LÉRIDA

- *Processionarium Ilerdense*. Zaragoza: Jorge Coci, c.1514 [c.1513 según Julián Martín Abad] - **Número 52**.

DIÓCESIS DE LEÓN

- *Manuale Legionense*. Venecia: Bernardinus Benalius, 25 VIII 1494 - **Número 4 (C.I.)**.
- *Manuale Legionense*. León: Juan de León, 1503 [según Luis García Gutiérrez. Antonio Odriozola lo data cerca de 1521] - **Número 29**.
- *Missale Legionense*. Ed. Lazarus Gazanis. Sevilla: Jacobo Cromberger, 21 VII 1504 - **Número 31**.
- ¿*Missale Legionense?* Salamanca: Juan de Porrás, ¿1520? - **Número 67**.

DIÓCESIS DE MALLORCA

- *Missale secundum usum alme Maioricensis ecclesie cum multis missis nuper additis...* Venecia: Johannes Emericus de Spira ed. E & Soc./ Giunta & Hirdus, 16 IX, 1506 - **Número 7 (C.I.)**.
- *Ordinarium de administrationes sacramentorum... secundum ritum alme sedi maioricensis.* Valencia: Juan Jofre, 13 XI 1516 - **Número 57**.

DIÓCESIS DE OURENSE

- *Missale Auriensis.* Monterrey: Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras, 2 II 1494 - **Número 4**.

DIÓCESIS DE PALENCIA

- *Psalterium secundum usum Ecclesia Palentinae.* Logroño: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 IV 1512. - **Número 47**.

DIÓCESIS DE PAMPLONA

- *Missale Pampilonense.* Pamplona: Arnaldo Guillén de Brocar sobre 1501 - **Número 7**.

DIÓCESIS DE PLASENCIA

- *Missale Placentinum.* Salamanca: Juan de Porras, c. 1509-1510 - **Número 42**.

DIÓCESIS DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- *Missale Compostellanum.* ¿Monterrey?: [Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras], [1495] - **Número 8**.

DIÓCESIS DE SEGOVIA

- *Manuale Segobianum*. Salamanca: [Juan de Porras], 4 II 1499 - **Número 13**.
- *Missale Segobianum*, editado por Lavezari. Venecia: Johannes Emericus de Spira, 24 VII 1500 - **Número 6 (C.I.)**.

DIÓCESIS DE SEVILLA

- *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 XII 1507 - **Número 36**.
- *Missale Hispalense*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 13 XII 1520 - **Número 65**.
- *Missale Hispalense*. Sevilla: Jacobo Cromberger, ¿1516-1520? - **Número 66**.

DIÓCESIS DE TARAZONA

- *Missale Tirasonense*. Pamplona: Arnaldo Guillen de Brocar, 13 II 1500 - **Número 19**.
- *Manuale Tirasonensis*. Valencia: Diego de Gumiel, 8 II 1514 - **Número 50**.

DIÓCESIS DE TARRAGONA

- *Missale Tarraconense*. Tarragona: Juan Rosenbach, 26 VI 1499 - **Número 15**.

DIÓCESIS DE TOLEDO

- *Missale Toletanum*. Venecia: Johannes Herbort, de Seligenstadt por Antonius Penant, sobre 1483 y 1488 - **Número 1 (C.I.)**.
- *Manuale Toletanum ed. Franciscus y Melchior Gorricius*. Sevilla: Compañeros Alemanes, 2 XII 1494 - **Número 5**.
- *Missale Toletanum ed. Melchior Gorricius*. Toledo: Pedro Hagenbach, 1 VI 1499 - **Número 14**.
- *Manuale Toletanum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: ¿Pedro Hagenbach? ¿sucesor de Pedro Hagenbach? 28 III 1503 - **Número 28**.
- *Missale Toletanum*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 30 IV 1512 - **Número 48**.

- *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 12 III 1515 - **Número 53**.
- *Intonarum Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 III 1515 - **Número 54**.
- *Passionarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 3 VII 1516- **Número 56**.
- *Officiarium Toletanum (parece que tenía Dominicale, Commune, Sanctorum y Sanctorale)*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 X 1517- **Número 58**.
- *Missale Toletanum*. Toledo: Sin indicación del impresor, pero: Juan de Villaquiran. Iussu ac impensis nobilis Melchioris Gorricij, 12 XI 1517 - **Número 59**.
- *Manuale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 VI 1519 - **Número 60**.
- *Diurnum Dominicale Toletanum (viene a ser una especie de antifonario para las horas diurnas)*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 30 VI 1519 - **Número 61**.
- *Diurnum Dominicale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 25 VIII 1520 - **Número 62**.

DIÓCESIS DE URGEL

- *Misale Urgellense*. Venecia: Bernardinus Benalius, 15 1 1509 - **Número 8 (C.I.)**.

DIÓCESIS DE VALENCIA

- *Missale Valentinum, ed Antonio Zarotto*. Venecia: Johannes Hamman, 1 VI 1492 - **Número 3 (C.I.)**.
- *Missale Valentinum*. Venecia: L.A. Giunta, 19 V 1509 - **Número 9 (C.I.)**.
- *Ordinarium Valentinum*. Valencia: Juan Jofre, 14 VII 1514 - **Número 51**.
- *Missale Valentinum*. Valencia: Jorge Costilla, c.1520 [*según Serrano Morales*.] - **Número 68**.

DIÓCESIS DE VIC

- *Missale Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach y Juan Luschner], 16 VI 1496 - **Número 9**.
- *Ordinarium Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach], c. 1508 - **Número 41**.

DIÓCESIS DE ZARAGOZA

- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 XI 1485 - **Número 1**.
- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 IX-23 XI, 1498 - **Número 12**.
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, 5 I 1502 - **Número 25**.
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, ¿1502? - **Número 27**.
- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci y Leonardo Hutz, 4 III 1504 - **Número 30**.
- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci 18 IV 1510- **Número 45**.

ÓRDENES RELIGIOSAS

ORDEN BENEDICTINA

- *Missale Benedictinum*. Valladolid. Montserrat: Juan Luschner, 1499 - **Número 17**.
- *Processionarium Ordinis S. Benedicti*. Montserrat: Juan Luschner, 26 VIII 1500 - **Número 20**.

ORDEN CISTERCIENSE

- *Processionarium Cisterciense*. Zaragoza: Jorge Coci, 27 I 1514 - **Número 49**.

ORDEN FRANCISCANA

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.
- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Venecia: Johannes Emericus de Spira [por Giunta], 9 X 1494 - **Número 5 (C.I.)**.
- *Missale Dominicanum seu Ordinis Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 22 VII, 1497 - **Número 10**.
- *Manuale Chori (ad usum fratrum minorum)*. Salamanca: Juan de Porras, 19 XI 1506 - **Número 34**.
- *Missale secundum consuetudinem fratrum beate Marie de merce Redemptionis captiuorum cum omnibus additionibus tam ad consuetudinem quam ad priuatam missam perinentibus*. Barcelona: Juan Luschner y Carlos Amorós, 16 III 1507 - **Número 35**.
- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519 - **Número 63**.

RITO MOZÁRABE

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorrício*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500 - **Número 18**.

ORDEN JERÓMINA

- *Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi*. Granada: Juan Varela de Salamanca, 24 I 1508 - **Número 39**.
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 23 II 1510 - **Número 44**.
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 1511 - **Número 46**.

LITURGIA ROMANA:

- *Hymni: Hymnorum intonationes.* Montserrat: Juan Luschner, 1500 - **Número 21.**
- *Responsoria officii defunctorum. Antiphonarium.* Montserrat: Juan Luschner, 1500 - **Número 22.**
- *Missale Romanum.* Zaragoza: Jorge Coci, 1519 - **Número 64.**

Relación de libros litúrgicos musicales por diócesis, impresos en España.

DIÓCESIS DE ÁVILA

- *Missale Abulense*. Salamanca: Juan de Porras, 1 II 1510 - **Número 43.**

DIÓCESIS DE BARCELONA

- *Missale Barcinonense*. Barcelona: Diego de Gumiel, 28 III 1498 - **Número 11.**
- *Ordinarium Sacramentorum Barchinonense*. Barcelona: Pere Posa, 12 XI 1501. - **Número 23.**

DIÓCESIS DE BURGOS

- *Manuale Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 1501 - **Número 24.**
- *Passionarium Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, c. 1505. [Julián Martín Abad tiene dudas de 1505 o 1508. Norton también de la datación entre 1505 y 1508 - **Número 33.**
- *Missale Burgense*. [Sin información sobre indicaciones tipográficas, pero, según Mercedes Fernández Valladares] Burgos: Fadrique Alemán de Basilea c.1507-¿1508? - **Número 38.**
- *Manuale Sacramentorum Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 26 III 1508 - **Número 40.**

DIÓCESIS DE GERONA

- *Missale Gerundense*. Barcelona: Juan Rosenbach, 1493 - **Número 3.**
- *Ordinarium Gerundense*. Perpiñán: Juan Rosenbach, 1502 - **Número 26.**

DIÓCESIS DE GRANADA

- *Graduale u Officiarium Sanctorale, para a Diócesis de Granada*. Granada: Juan Varela de Salamanca, c. 1507 [entre 1506 y 1508] - **Número 37.**

DIÓCESIS DE HUESCA

- *Missale Oscense*. Zaragoza: Juan Hurus, 1 VI 1488 - **Número 2**.
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, 1504 - **Número 32**.
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, ¿1515? - **Número 55**.

DIÓCESIS DE JAÉN

- *Missale Giennense*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 28 VIII 1499-
Número 16.

DIÓCESIS DE LÉRIDA

- *Processionarium Ilerdense*. Zaragoza: Jorge Coci, c.1514 [*c.1513 según Julián Martín Abad*] - **Número 52**.

DIÓCESIS DE LEÓN

- *Manuale Legionense*. León: Juan de León, 1503 [*según Luis García Gutiérrez. Antonio Odriozola lo data cerca de 1521*] - **Número 29**.
- *Missale Legionense*. Ed. Lazarus Gazanis. Sevilla: Jacobo Cromberger, 21 VII 1504 - **Número 31**.
- *¿Missale Legionense?* Salamanca: Juan de Porras, ¿1520? - **Número 67**.

DIÓCESIS DE MALLORCA

- *Ordinarium de administrationes sacramentorum... secundum ritum alme sedi maioricensis*. Valencia: Juan Jofre, 13 XI 1516 - **Número 57**.

DIÓCESIS DE OURENSE

- *Missale Auriensis*. Monterrey: Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras, 2 II 1494 - **Número 4**.

DIÓCESIS DE PALENCIA

- *Psalterium secundum usum Ecclesia Palentinae*. Logroño: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 IV 1512. - **Número 47.**

DIÓCESIS DE PAMPLONA

- *Missale Pampilonense*. Pamplona: Arnaldo Guillén de Brocar sobre 1501 - **Número 7.**

DIÓCESIS DE PLASENCIA

- *Missale Placentinum*. Salamanca: Juan de Porras, c. 1509-1510 - **Número 42.**

DIÓCESIS DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

- *Missale Compostellanum*. ¿Monterrey?: [Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras], [1495] - **Número 8.**

DIÓCESIS DE SEGOVIA

- *Manuale Segobianum*. Salamanca: [Juan de Porras], 4 II 1499 - **Número 13.**

DIÓCESIS DE SEVILLA

- *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 XII 1507 - **Número 36.**
- *Missale Hispalense*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 13 XII 1520 - **Número 65.**
- *Missale Hispalense*. Sevilla: Jacobo Cromberger, ¿1516-1520? - **Número 66.**

DIÓCESIS DE TARAZONA

- *Missale Tirasonense*. Pamplona: Arnaldo Guillen de Brocar, 13 II 1500 - **Número 19.**
- *Manuale Tirasonensis*. Valencia: Diego de Gumiel, 8 II 1514 - **Número 50.**

DIÓCESIS DE TARRAGONA

- *Missale Tarraconense*. Tarragona: Juan Rosenbach, 26 VI 1499 - **Número 15**.

DIÓCESIS DE TOLEDO

- *Missale Toletanum*. Venecia: Johannes Herbort, de Seligenstadt por Antonius Penant, sobre 1483 y 1488 - **Número 1 (C.I.)**.
- *Manuale Toletanum ed. Franciscus y Melchior Gorricius*. Sevilla: Compañeros Alemanes, 2 XII 1494 - **Número 5**.
- *Missale Toletanum ed. Melchior Gorricius*. Toledo: Pedro Hagenbach, 1 VI 1499 - **Número 14**.
- *Manuale Toletanum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: ¿Pedro Hagenbach? ¿sucesor de Pedro Hagenbach? 28 III 1503 - **Número 28**.
- *Missale Toletanum*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 30 IV 1512 - **Número 48**.
- *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 12 III 1515 - **Número 53**.
- *Intonarrium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 III 1515 - **Número 54**.
- *Passionarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 3 VII 1516- **Número 56**.
- *Officiarium Toletanum (parece que tenía Dominicale, Commune, Sanctorum y Sanctorale)*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 X 1517- **Número 58**.
- *Missale Toletanum*. Toledo: Sin indicación del impresor, pero: Juan de Villaquiran. Iussu ac impensis nobilis Melchioris Gorricij, 12 XI 1517 - **Número 59**.
- *Manuale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 VI 1519 - **Número 60**.
- *Diurnum Dominicale Toletanum (viene a ser una especie de antifonario para las horas diurnas)*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 30 VI 1519 - **Número 61**.

- *Diurnum Dominicale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 25 VIII 1520 - **Número 62.**

DIÓCESIS DE VALENCIA

- *Ordinarium Valentinum*. Valencia: Juan Jofre, 14 VII 1514 - **Número 51.**
- *Missale Valentinum*. Valencia: Jorge Costilla, c.1520 [*según Serrano Morales.*] - **Número 68.**

DIÓCESIS DE VIC

- *Missale Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach y Juan Luschner], 16 VI 1496 - **Número 9.**
- *Ordinarium Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach], c. 1508 - **Número 41.**

DIÓCESIS DE ZARAGOZA

- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 XI 1485 - **Número 1.**
- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 IX-23 XI, 1498 - **Número 12.**
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, 5 I 1502 - **Número 25.**
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, ¿1502? - **Número 27.**
- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci y Leonardo Hutz, 4 III 1504 - **Número 30.**
- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci 18 IV 1510- **Número 45.**

ÓRDENES RELIGIOSAS

ORDEN BENEDICTINA

- *Missale Benedictinum. Valladolid.* Montserrat: Juan Luschner, 1499 - **Número 17.**
- *Processionarium Ordinis S. Benedicti.* Montserrat: Juan Luschner, 26 VIII 1500 - **Número 20.**

ORDEN CISTERCIENCE

- *Processionarium Cisterciense.* Zaragoza: Jorge Coci, 27 I 1514 - **Número 49.**

ORDEN FRANCISCANA

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum.* Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**
- *Missale Dominicanum seu Ordinis Praedicatorum.* Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 22 VII, 1497 - **Número 10.**
- *Manuale Chori (ad usum fratrum minorum).* Salamanca: Juan de Porras, 19 XI 1506 - **Número 34.**
- *Missale secundum consuetudinem fratrum beate Marie de merce Redemptionis captiuorum cum omnibus additionibus tam ad consuetudinem quam ad priuatam missam perinentibus.* Barcelona: Juan Luschner y Carlos Amorós, 16 III 1507 - **Número 35.**
- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum.* Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519 - **Número 63.**

RITO MOZÁRABE

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorrício.* Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500 - **Número 18.**

ORDEN JERÓMINA

- *Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi*. Granada: Juan Varela de Salamanca, 24 I 1508 - **Número 39**.
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 23 II 1510 - **Número 44**.
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 1511 - **Número 46**.

LITURGIA ROMANA:

- *Hymni: Hymnorum intonationes*. Montserrat: Juan Luschner, 1500 - **Número 21**.
- *Responsoria officii defunctorum. Antiphonarium*. Montserrat: Juan Luschner, 1500 - **Número 22**.
- *Missale Romanum*. Zaragoza: Jorge Coci, 1519 - **Número 64**.

Relación de libros litúrgicos musicales por diócesis, impresos en el extranjero.

DIÓCESIS DE BURGOS

- *Manuale Burgense*. Venecia: Johannes Hamman, 14 III 1490 - **Número 2 (C.I.)**.

DIÓCESIS DE LEÓN

- *Manuale Legionense*. Venecia: Bernardinus Benalius, 25 VIII 1494 - **Número 4 (C.I.)**.

DIÓCESIS DE MALLORCA

- *Missale secundum usum alme Maioricensis ecclesie cum multis missis nuper additis...* Venecia: Johannes Emericus de Spira ed. E & Soc./ Giunta & Hirdus, 16 IX, 1506 - **Número 7 (C.I.)**.

DIÓCESIS DE SEGOVIA

- *Missale Segobianum*, editado por Lavezari. Venecia: Johannes Emericus de Spira, 24 VII 1500 - **Número 6 (C.I.)**.

DIÓCESIS DE TOLEDO

- *Missale Toletanum*. Venecia: Johannes Herbort, de Seligenstadt por Antonius Penant, sobre 1483 y 1488 - **Número 1 (C.I.)**.

DIÓCESIS DE URGEL

- *Misale Urgellense*. Venecia: Bernardinus Benalius, 15 I 1509 - **Número 8 (C.I.)**.

DIÓCESIS DE VALENCIA

- *Missale Valentinum, ed Antonio Zarotto*. Venecia: Johannes Hamman, 1 VI 1492 - **Número 3 (C.I.)**.
- *Missale Valentinum*. Venecia: L.A. Giunta, 19 V 1509 - **Número 9 (C.I.)**.

ORDEN FRANCISCANA

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Venecia: Johannes Emericus de Spira [por Giunta], 9 X 1494 - **Número 5 (C.I.)**.

Relación cronológica de ediciones no conservadas que podrían llevar música impresa.

- *Missale Legionense*: Salamanca, [no se sabe impresor], 1488. ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 37, HAEBLER, *Ibérica*, I, 444.
- *Diurnale Valentinum*: [no se sabe la ciudad de impresión], [no se sabe impresor], c.1501. ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 366*.
- *Missale Granatense*: [no se sabe la ciudad de impresión], [no se sabe impresor], entre 1504 y 1508. ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 28.
- *Missale Dertusense*: [no se sabe la ciudad de impresión], [no se sabe impresor], ¿1510? ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 1062 BIS.
- *Psalterium Toletanum*: Alcalá de Henares, [no se sabe impresor], 1516-1517.
- *Manuale sive practica monostrandi Sacramenta et Sacramentalia secundum ordinem ecclesiae Pallantinae et per totam ejus diocesim*: [no se sabe la ciudad de impresión], [no se sabe impresor], [no se sabe año de impresión]. ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 518.
- *Missale Zamorense*: [no se sabe la ciudad de impresión], [no se sabe impresor], [no se sabe año de impresión]. ODRIOZOLA, *Libros litúrgicos*, n.º 91.

Lista de ediciones de libros litúrgicos musicales impresos por impresores.

COCI, JORGE (Constanza (Alemania), s.m.s. XV-Zaragoza, 1548):

- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, 5 I 1502 - **Número 25.**
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, ¿1502? - **Número 27.**
- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci y Leonardo Hutz, 4 III 1504 - **Número 30.**
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, 1504 - **Número 32.**
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 23 II 1510 - **Número 44.**
- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, 18 IV 1510 - **Número 45.**
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 1511 - **Número 46.**
- *Processionarium Cisterciense*. Zaragoza: Jorge Coci, 27 I 1514 - **Número 49.**
- *Processionarium Ilerdense*. Zaragoza: Jorge Coci, Ca. 1514 - **Número 52.**
- *Missale Oscense et Jaccense*. Zaragoza: Jorge Coci, ¿1515? - **Número 55.**
- *Missale Romanum*. Zaragoza: Jorge Coci, 1519 - **Número 64.**

COMPAÑEROS ALEMANES (¿Alemania? ¿Venecia?, 1490- Sevilla, 1502):

- *Manuale Toletanum*. Compañeros Alemanes: Sevilla, 2 XII 1494 - **Número 5.**

COSTILLA, JORGE (sin referencias bibliográficas de nacimiento y muerte):

- *Opus noviter impressum in quo continentur omnia euangelia tam dominos lia quam sanctoralia de cantada in missarum celebratione secundum.* Valencia: Jorge Costilla, ca. 1520 - **Número 68.**

CROMBERGER, JACOBO (¿Alemania? c.1473-Lisboa (Portugal), 1528):

- *Missale secundum consuetudinem sanctae Legionensis ecclesie.* Sevilla: Jacobo Cromberger, 21 VII 1504 - **Número 31.**
- *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis.* Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 XII 1507 - **Número 36.**
- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum.* Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519 - **Número 63.**
- *Missale Hispalense.* Sevilla: Jacobo Cromberger, 13 XII 1520 - **Número 65.**
- *Missale Hispalensis.* Sevilla: Jacobo Cromberger, 1516-1520 - **Número 66.**

DE BASILEA, FADRIQUE (¿Basilea? (Suiza) s.t.s.XV- ¿Burgos?, ca.1519):

- *Manuale Burgense.* Burgos. Fadrique Alemán de Basilea. 1501 - **Número 24.**
- *Passionarium Burgense.* Burgos. Fadrique Alemán de Basilea. Ca. 1505 - **Número 33.**
- *Missale Burgense.* Burgos. Fadrique Alemán de Basilea. c.1507 - **Número 38.**
- *Manuale Sacramentorum Burgense.* Burgos. Fadrique Alemán de Basilea. 26 V 1508 - **Número 40.**
- *Missale Toletanum.* Burgos. Fadrique Alemán de Basilea. 30 IIII 1512 - **Número 48.**

DE GUMIEL, DIEGO (Gumiel de Izán (Burgos)?,s.m.s.XV-¿Valencia?, ca. 1518):

- *Missale Barcinonense*. Diego Gumiel: Barcelona, 28 III 1498 - **Número 11**.
- *Manuale Tirasonensis*. Diego Gumiel: Valencia, 8 II 1514 - **Número 50**.

DE LEÓN, JUAN (sin referencias bibliográficas de nacimiento y muerte):

- *Manuale Legionense*. León: Juan de León, 1503-1521 - **Número 29**.

DE PORRAS, JUAN (¿? ca. 1450- ¿? ca. 1520):

- *Missale Auriense*. Monterrey: Juan de Porras y Gonzalo Rodríguez de la Passera, 3 II 1494 - **Número 4**.
- *Missale Compostellanum*. ¿Monterrey?: [Juan de Porras y Gonzalo Rodríguez de la Passera], [1495] - **Número 8**.
- *Manuale Segobianum*. Salamanca: [Juan de Porras], 4 II 1499 - **Número 13**.
- *Manuale Chori (ad usum fratrum minorum)*. Salamanca: Juan de Porras, 15 XI 1506 - **Número 34**.
- *Missale Placentinum*. Salamanca: Juan de Porras, ca. 1509-1510 - **Número 42**.
- *Missale Abulense*. Salamanca: Juan de Porras, 1 II 1510 - **Número 43**.
- ¿*Missale Legionense?* Salamanca: Juan de Porras, ¿1520? - **Número 67**.

DE VILLAQUIRÁN, JUAN (Villaquirán (Burgos), ca.1500- Valladolid, ca. 1552):

- *Missale Toletanum*. Toledo: Juan de Villaquirán, 12 IX 1517 - **Número 59**.

GUILLÉN DE BROCAR, ARNALDO (¿Brocq o Lo Brocar? (Francia), m.s.XV- ¿?, 7 XI 1523):

- *Missale Pampilonense*. Pamplona: Arnaldo Guillén de Brocar, ca.1494 - **Número 7.**
- *Missale Tirasonense*. Pamplona: Arnaldo Guillén de Brocar, 13 II 1500 - **Número 19.**
- *Psalterium secundum usum Ecclesia Palentinae*. Logroño: Arnaldo Guillén de Brocar, 17 III 1512 - **Número 47.**
- *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillén de Brocar, 12 III 1515 - **Número 53.**
- *Intonarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillén de Brocar, 17 III 1515 - **Número 54.**
- *Passionarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillén de Brocar, 3 VII 1516 - **Número 56.**
- *Officiarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 X 1517 - **Número 58.**
- *Manuale sacramentorum secundum usum ecclesia Toletane*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 VI 1519 - **Número 60.**
- *Diurnum Dominicale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 30 VI 1519 - **Número 61.**
- *Diurnum Dominicale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 25 VIII 1520 - **Número 62.**

HAGENBACH, PEDRO (Alemania, s.t.s.XV- ¿Toledo?, 1502):

- *Missale Toletanum* (por Melchor Gorriicio). Pedro Hagenbach: Toledo, 1 VI 1499 - **Número 14.**
- *Missale mixtum secundum regulam Beati Isidori, dictum Mozarabes*. Pedro Hagenbach: Toledo, 9 I 1500 - **Número 18.**
- *Manuale Toletanum, Toledo, 28 III 1503 (¿Impresor por Pedro Hagenbach o el sucesor de Hagenbach?)* - **Número 28.**

HURUS, JUAN (¿Constanza (Alemania), p.s.XV- ¿Zaragoza?, 1491):

- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jun Hurus, 1 VI 1488 - **Número 2.**

HURUS, PABLO (Constanza (Alemania), m.s.XV- ¿Constanza (Alemania), 1510):

- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 X 1485 - **Número 1.**
- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 IX a 23 X 1498 - **Número 12.**

JOFRE, JUAN (Briançon (Francia), s.m.s.XV- Valencia, II 1531):

- *Ordinarium Valentinum*. Valencia: Juan Jofre, 14 VII 1514 - **Número 51.**
- *Ordinarium de administrationes sacramentorum... secundum ritum alme sedi maioricensis*. Valencia: Juan Jofre, 13 X 1516 - **Número 57.**

LUSCHNER, JOHANNES (Lichtenberg, Sajonia (Alemania), ca.1470- Barcelona, 1512):

- *Missale Benedictinum. Valladolid*. Montserrat: Johannes Luschner, 1499 - **Número 17.**
- *Processionarium secundum consuetudinem Monachorum congregationis sancti Benedicti de Valladolid*. Montserrat: Johannes Luschner, 26 VIII 1500 - **Número 20.**
- *Hymni: Hymnorum intonationes*. Montserrat: Johannes Luschner, 1500 - **Número 21.**
- *Responsoria officii defunctorum*. Montserrat: Johannes Luschner, 1500 - **Número 22.**
- *Missale etc.* Barcelona: Johanes Luschner con Carlos Amorós, 16 III 1507 - **Número 35.**

POSA, PERE (San Juan de Avinyonet (Barcelona), ¿1460? – Barcelona, 5.VI.1506):

- *Ordinarium Sacramentorum Barchinonense*. Barcelona: Pere Posa, 12 XI 1501 - **Número 23.**

ROSENBACH, JUAN (Heidelberg (Alemania), s.m.s.XV- Barcelona, IX 1530):

- *Missale Gerundense*. Barcelona: Juan Rosenbach, VI 1492- VI 1493 - **Número 3.**
- *Missale Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach y Juan Luschner], 16 VI 1496 - **Número 9.**
- *Missale Tarraconense*. Tarragona: Juan Rosenbach, 26 VI 1499 - **Número 15.**
- *Ordinarium sacramentorum secundum consuetudinem dyocesis Gerundensis*. Perpiñán: Juan Rosenbach, 1502 - **Número 26.**
- *Ordinarium Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach], ca. 1508 - **Número 41.**

UNGUT, MEINARDO (Alemania, p.m.s.XV- ¿Sevilla?, 24 XI, 1499-12 XI 1499) Y POLONO, ESTANISLAO (Polonia, m.s.XV- ¿Sevilla?, 14 IV 1514):

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polonus, 3 IIII 1494 - **Número 6.**
- *Missale Dominicanum seu Ordinis Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polonus, 22 VII 1497 - **Número 10.**
- *Missale Giennense*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polonus, 28 VIII 1499 - **Número 16.**

VARELA DE SALAMANCA, JUAN (¿Salamanca?, ca.1476- Sevilla, ca. 1555):

- *Graduale u Officiarium Sanctorale, (para la Diócesis de Granada)*. Granada: Juan Varela de Salamanca, ca. 1507 (entre 1506 Y 1508) - **Número 37**.
- *Antifonarium u Officiarium Dominicale (para la Diócesis de Granada)*. Granada: Juan Varela de Salamanca, 24 I 1508 - **Número 39**.

Catálogo alfabético abreviado de las ediciones descritas en el repertorio tipobibliográfico.

- *Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi*. Granada: Juan Varela de Salamanca, 24 I 1508 - **Número 39**.
- *Diurnum Dominicale Toletanum (viene a ser una especie de antifonario para las horas diurnas)*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 30 VI 1519 - **Número 61**.
- *Diurnum Dominicale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 25 VIII 1520 - **Número 62**.
- *Graduale u Officiarium Sanctorale, para a Diócesis de Granada*. Granada: Juan Varela de Salamanca, c. 1507 [entre 1506 y 1508] - **Número 37**.
- *Hymni: Hymnorum intonationes*. Montserrat: Juan Luschner, 1500 - **Número 21**.
- *Intonarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 III 1515 - **Número 54**.
- *Manuale Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 1501 - **Número 24**.
- *Manuale Chori (ad usum fratrum minorum)*. Salamanca: Juan de Porras, 19 XI 1506 - **Número 34**.
- *Manuale Legionense*. León: Juan de León, 1503 [según Luis García Gutiérrez. Antonio Odriozola lo data cerca de 1521] - **Número 29**.
- *Manuale Sacramentorum Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 26 III 1508 - **Número 40**.
- *Manuale Segobianum*. Salamanca: [Juan de Porras], 4 II 1499 - **Número 13**.
- *Manuale Tirasonensis*. Valencia: Diego de Gumiel, 8 II 1514 - **Número 50**.
- *Manuale Toletanum ed. Franciscus y Melchior Gorricius*. Sevilla: Compañeros Alemanes, 2 XII 1494 - **Número 5**.
- *Manuale Toletanum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: ¿Pedro Hagenbach? ¿sucesor de Pedro Hagenbach? 28 III 1503 - **Número 28**.
- *Manuale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 VI 1519 - **Número 60**.
- *Missale Abulense*. Salamanca: Juan de Porras, 1 II 1510 - **Número 43**.

- *Missale Auriensis*. Monterrey: Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras, 2 II 1494 - **Número 4**.
- *Missale Barcinonense*. Barcelona: Diego de Gumiel, 28 III 1498 - **Número 11**.
- *Missale Benedictinum. Valladolid*. Montserrat: Juan Luschner, 1499 - **Número 17**.
- *Missale Burgense*. [Sin información sobre indicaciones tipográficas, pero, según Mercedes Fernández Valladares] Burgos: Fadrique Alemán de Basilea c.1507-¿1508? - **Número 38**.
- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 IX-23 XI, 1498 - **Número 12**.
- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 XI 1485 - **Número 1**.
- *Missale Compostellanum*. ¿Monterrey?: [Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras], [1495] - **Número 8**.
- *Missale Dominicanum seu Ordinis Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 22 VII, 1497 - **Número 10**.
- *Missale Gerundense*. Barcelona: Juan Rosenbach, 1493 - **Número 3**.
- *Missale Giennense*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 28 VIII 1499- **Número 16**.
- *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 XII 1507 - **Número 36**.
- *Missale Hispalense*. Sevilla: Jacobo Cromberger, ¿1516-1520? - **Número 66**.
- *Missale Hispalense*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 13 XII 1520 - **Número 65**.
- ¿*Missale Legionense?* Salamanca: Juan de Porras, ¿1520? - **Número 67**.
- *Missale Legionense. Ed. Lazarus Gazanis*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 21 VII 1504 - **Número 31**.
- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500 - **Número 18**.
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, ¿1515? - **Número 55**.
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, 1504 - **Número 32**.

- *Missale Oscense*. Zaragoza: Juan Hurus, 1 VI 1488 - **Número 2**.
- *Missale Pampilonense*. Pamplona: Arnaldo Guillén de Brocar sobre 1501 - **Número 7**.
- *Missale Placentinum*. Salamanca: Juan de Porras, c. 1509-1510 - **Número 42**.
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 23 II 1510 - **Número 44**.
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 1511 - **Número 46**.
- *Missale Romanum*. Zaragoza: Jorge Coci, 1519 - **Número 64**.
- *Missale secundum consuetudinem fratrum beate Marie de merce Redemptionis captiuorum cum omnibus additionibus tam ad consuetudinem quam ad priuatam missam perinentibus*. Barcelona: Juan Luschner y Carlos Amorós, 16 III 1507 - **Número 35**.
- *Missale Tarraconense*. Tarragona: Juan Rosenbach, 26 VI 1499 - **Número 15**.
- *Missale Tirasonense*. Pamplona: Arnaldo Guillen de Brocar, 13 II 1500 - **Número 19**.
- *Missale Toletanum ed. Melchior Gorricius*. Toledo: Pedro Hagenbach, 1 VI 1499 - **Número 14**.
- *Missale Toletanum*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 30 IV 1512 - **Número 48**.
- *Missale Toletanum*. Toledo: Sin indicación del impresor, pero: Juan de Villaquiran. Iussu ac impensis nobilis Melchioris Gorricij, 12 XI 1517 - **Número 59**.
- *Missale Valentinum*. Valencia: Jorge Costilla, c.1520 [según Serrano Morales.] - **Número 68**.
- *Missale Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach y Juan Luschner], 16 VI 1496 - **Número 9**.
- *Officiarium Toletanum (parece que tenía Dominicale, Commune, Sanctorum y Sanctorale)*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 X 1517- **Número 58**.

- *Ordinarium de administrationes sacramentorum... secundum ritum alme sedi maioricensis*. Valencia: Juan Jofre, 13 XI 1516 - **Número 57**.
- *Ordinarium Gerundense*. Perpiñán: Juan Rosenbach, 1502 - **Número 26**.
- *Ordinarium Sacramentorum Barchinonense*. Barcelona: Pere Posa, 12 XI 1501- **Número 23**.
- *Ordinarium Valentinum*. Valencia: Juan Jofre, 14 VII 1514 - **Número 51**.
- *Ordinarium Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach], c. 1508 - **Número 41**.
- *Passionarium Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, c. 1505. [Julián Martín Abad tiene dudas de 1505 o 1508. Norton también de la datación entre 1505 y 1508 - **Número 33**.
- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci 18 IV 1510- **Número 45**.
- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci y Leonardo Hutz, 4 III 1504 - **Número 30**.
- *Passionarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 3 VII 1516- **Número 56**.
- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519 - **Número 63**.
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, 5 I 1502 - **Número 25**.
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, ¿1502? - **Número 27**.
- *Processionarium Cisterciense*. Zaragoza: Jorge Coci, 27 I 1514 - **Número 49**.
- *Processionarium Ilerdense*. Zaragoza: Jorge Coci, c.1514 [*c.1513 según Julián Martín Abad*] - **Número 52**.
- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.
- *Processionarium Ordinis S. Benedicti*. Montserrat: Juan Luschner, 26 VIII 1500 - **Número 20**.

- *Psalterium secundum usum Ecclesia Palentinae*. Logroño: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 IV 1512. - **Número 47.**
- *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 12 III 1515 - **Número 53.**
- *Responsoria officii defunctorum. Antiphonarium*. Montserrat: Juan Luschner, 1500 - **Número 22.**

Catálogo abreviado ordenado por orden cronológico de las ediciones descritas en el repertorio tipobibliográfico.

- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 XI 1485 - **Número 1.**
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Juan Hurus, 1 VI 1488 - **Número 2.**
- *Missale Gerundense*. Barcelona: Juan Rosenbach, 1493 - **Número 3.**
- *Missale Auriensis*. Monterrey: Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras, 2 II 1494 - **Número 4.**
- *Manuale Toletanum ed. Franciscus y Melchior Gorricius*. Sevilla: Compañeros Alemanes, 2 XII 1494 - **Número 5.**
- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**
- *Missale Pampilonense*. Pamplona: Arnaldo Guillén de Brocar sobre 1501 - **Número 7.**
- *Missale Compostellanum*. ¿Monterrey?: [Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras], [1495] - **Número 8.**
- *Missale Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach y Juan Luschner], 16 VI 1496 - **Número 9.**
- *Missale Dominicanum seu Ordinis Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 22 VII, 1497 - **Número 10.**
- *Missale Barcinonense*. Barcelona: Diego de Gumiel, 28 III 1498 - **Número 11.**
- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 IX-23 XI, 1498 - **Número 12.**
- *Manuale Segobianum*. Salamanca: [Juan de Porras], 4 II 1499 - **Número 13.**
- *Missale Toletanum ed. Melchior Gorricius*. Toledo: Pedro Hagenbach, 1 VI 1499 - **Número 14.**
- *Missale Tarraconense*. Tarragona: Juan Rosenbach, 26 VI 1499 - **Número 15.**
- *Missale Giennense*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 28 VIII 1499- **Número 16.**
- *Missale Benedictinum*. Valladolid. Montserrat: Juan Luschner, 1499 - **Número 17.**

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500 - **Número 18.**
- *Missale Tirasonense*. Pamplona: Arnaldo Guillen de Brocar, 13 II 1500 - **Número 19.**
- *Processionarium Ordinis S. Benedicti*. Montserrat: Juan Luschner, 26 VIII 1500 - **Número 20.**
- *Hymni: Hymnorum intonationes*. Montserrat: Juan Luschner, 1500 - **Número 21.**
- *Responsoria officii defunctorum. Antiphonarium*. Montserrat: Juan Luschner, 1500 - **Número 22.**
- *Ordinarium Sacramentorum Barchinonense*. Barcelona: Pere Posa, 12 XI 1501- **Número 23.**
- *Manuale Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 1501 - **Número 24.**
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, 5 I 1502 - **Número 25.**
- *Ordinarium Gerundense*. Perpiñán: Juan Rosenbach, 1502 - **Número 26.**
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, ¿1502? - **Número 27.**
- *Manuale Toletanum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: ¿Pedro Hagenbach? ¿sucesor de Pedro Hagenbach? 28 III 1503 - **Número 28.**
- *Manuale Legionense*. León: Juan de León, 1503 [según Luis García Gutiérrez. Antonio Odriozola lo data cerca de 1521] - **Número 29.**
- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci y Leonardo Hutz, 4 III 1504 - **Número 30.**
- *Missale Legionense. Ed. Lazarus Gazanis*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 21 VII 1504 - **Número 31.**
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, 1504 - **Número 32.**
- *Passionarium Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, c. 1505. [Julián Martín Abad tiene dudas de 1505 o 1508. Norton también de la datación entre 1505 y 1508 - **Número 33.**

- *Manuale Chori (ad usum fratrum minorum)*. Salamanca: Juan de Porras, 19 XI 1506 - **Número 34.**
- *Missale secundum consuetudinem fratrum beate Marie de merce Redemptionis captiuorum cum omnibus additionibus tam ad consuetudinem quam ad priuatam missam perinentibus*. Barcelona: Juan Luschner y Carlos Amorós, 16 III 1507 - **Número 35.**
- *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 XII 1507 - **Número 36.**
- *Graduale u Officiarium Sanctorale, para a Diócesis de Granada*. Granada: Juan Varela de Salamanca, c. 1507 [entre 1506 y 1508] - **Número 37.**
- *Missale Burgense*. [Sin información sobre indicaciones tipográficas, pero, según Mercedes Fernández Valladares] Burgos: Fadrique Alemán de Basilea c.1507-¿1508? - **Número 38.**
- *Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi*. Granada: Juan Varela de Salamanca, 24 I 1508 - **Número 39.**
- *Manuale Sacramentorum Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 26 III 1508 - **Número 40.**
- *Ordinarium Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach], c. 1508 - **Número 41.**
- *Missale Placentinum*. Salamanca: Juan de Porras, c. 1509-1510 - **Número 42.**
- *Missale Abulense*. Salamanca: Juan de Porras, 1 II 1510 - **Número 43.**
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 23 II 1510 - **Número 44.**
- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci 18 IV 1510- **Número 45.**
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 1511 - **Número 46.**
- *Psalterium secundum usum Ecclesia Palentinae*. Logroño: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 IV 1512. - **Número 47.**
- *Missale Toletanum*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 30 IV 1512 - **Número 48.**

- *Processionarium Cisterciense*. Zaragoza: Jorge Coci, 27 I 1514 - **Número 49**.
- *Manuale Tirasonensis*. Valencia: Diego de Gumiel, 8 II 1514 - **Número 50**.
- *Ordinarium Valentinum*. Valencia: Juan Jofre, 14 VII 1514 - **Número 51**.
- *Processionarium Ilerdense*. Zaragoza: Jorge Coci, c.1514 [c.1513 según Julián Martín Abad] - **Número 52**.
- *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 12 III 1515 - **Número 53**.
- *Intonarum Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 III 1515 - **Número 54**.
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, ¿1515? - **Número 55**.
- *Passionarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 3 VII 1516- **Número 56**.
- *Ordinarium de administrationes sacramentorum... secundum ritum alme sedi maioricensis*. Valencia: Juan Jofre, 13 XI 1516 - **Número 57**.
- *Officiarium Toletanum (parece que tenía Dominicale, Commune, Sanctorum y Sanctorale)*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 X 1517- **Número 58**.
- *Missale Toletanum*. Toledo: Sin indicación del impresor, pero: Juan de Villaquiran. Iussu ac impensis nobilis Melchioris Gorricij, 12 XI 1517 - **Número 59**.
- *Manuale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 VI 1519 - **Número 60**.
- *Diurnum Dominicale Toletanum (viene a ser una especie de antifonario para las horas diurnas)*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 30 VI 1519 - **Número 61**.
- *Diurnum Dominicale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 25 VIII 1520 - **Número 62**.
- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519 - **Número 63**.
- *Missale Romanum*. Zaragoza: Jorge Coci, 1519 - **Número 64**.
- *Missale Hispalense*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 13 XII 1520 - **Número 65**.

- *Missale Hispalense*. Sevilla: Jacobo Cromberger, ¿1516-1520? - **Número 66**.
- ¿*Missale Legionense*? Salamanca: Juan de Porras, ¿1520? - **Número 67**.
- *Missale Valentinum*. Valencia: Jorge Costilla, c.1520 [*según Serrano Morales.*] - **Número 68**.

Relación de bibliotecas e instituciones con ejemplares localizados.

ALBARRACÍN. Biblioteca capitular.

- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci y Leonardo Hutz, 4 III 1504 - **Número 30**.

ÁLAVA. Biblioteca Monasterio de Barria.

- *Officiarium Toletanum* (parece que tenía *Dominicale, Commune, Sanctorum y Sanctorale*). Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 X 1517 - **Número 58**.

A CORUÑA. Archivo Histórico del Colegio Notarial de la Coruña.

- *Missale Compostellanum*. ¿Monterrey?: [Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras], [1495] - **Número 8**.

A CORUÑA. Archivo Histórico del Reino de Galicia.

- *Missale Compostellanum*. ¿Monterrey?: [Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras], [1495] - **Número 8**.

ASCHAFFENBURG. Hofbibliothek.

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorrício*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18**.

AUSTIN. University of Texas. Harry Ransom Center.

- *Manuale Toletanum ed. Melchior Gorrício*. Toledo: ¿Pedro Hagenbach? ¿sucesor de Pedro Hagenbach? 28 III 1503 - **Número 28**.

ÁVILA. Biblioteca Pública.

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.

BARCELONA. Biblioteca de Catalunya.

- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 XI 1485 - **Número 1**.
- *Missale Barcinonense*. Barcelona: Diego de Gumiel, 28 III 1498- **Número 11**.
- *Ordinarium Sacramentorum Barchinonense*. Barcelona: Pere Posa, 12 XI 1501 **Número 23**.
- *Ordinarium Valentinum*. Valencia: Juan Jofre, 14 VII 1514 - **Número 51**.
- *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 12 III 1515 - **Número 53**.
- *Ordinarium de administrationes sacramentorum... secundum ritum alme sedi maioricensis*. Valencia: Juan Jofre, 13 XI 1516 - **Número 57**.

BARCELONA. Archivo Histórico de Protocolos.

- *Missale Gerundense*. Barcelona: Juan Rosenbach, 1493 - **Número 3**.

BARCELONA. Milà i Fontanals.

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.

BARCELONA. Biblioteca particular.

- *Missale Tarraconense*. Tarragona: Juan Rosenbach, 26 VI 1499 - **Número 15**.

BARCELONA. Biblioteca Universitaria.

- *Processionarium Ordinis S. Benedicti*. Montserrat: Juan Luschner, 26 VIII 1500- **Número 20**.

BARCELONA. Capuchinos.

- *Ordinarium Valentinum*. Valencia: Juan Jofre, 14 VII 1514 - **Número 51**.

BARCELONA. Biblioteca Episcopal de Barcelona.

- *Missale Romanum*. Zaragoza: Jorge Coci, 1519 - **Número 64**.

BARBASTRO. Biblioteca Capitular.

- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, 1504 - **Número 32**.

BARBASTRO. Biblioteca Episcopal.

- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, ¿1515? - **Número 55**.

BENICASIM. Convento Carmelita del Desierto de las Palmas.

- *Ordinarium Valentinum*. Valencia: Juan Jofre, 14 VII 1514 - **Número 51**.

BILBAO. Biblioteca Regional de Bizkaia.

- *Missale Tirasonense*. Pamplona: Arnaldo Guillen de Brocar, 13 II 1500- **Número 19**.

BLOIS. Biblioteca Municipal.

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18**.

BOSTON. Boston Public Library.

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, 5 I 1502- **Número 25**.
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, ¿1502? - **Número 27**.
- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519 - **Número 63**.

BRAGA. Biblioteca Pública.

- *Processionarium Cisterciense*. Zaragoza: Jorge Coci, 27 I 1514 - **Número 49**.

BRAGA. Universidad Miño Biblioteca Pública.

- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 1511 - **Número 46**.

BURGOS. Archivo Histórico Diocesano.

- *Passionarium Burgense*. Burgos: Fadrique de Basilea, c. 1505. [Julián Martín Abad tiene dudas de 1505 o 1508. Norton también de la datación entre 1505 y 1508 - **Número 33**.

BURGOS. Biblioteca Capitular de la Catedral.

- *Missale Dominicanum seu Ordinis Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 22 VII, 1497 - **Número 10**.

BURGOS. Biblioteca Monasterio de Santa María de la Vid.

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18**.

BURGOS. Biblioteca Monasterio de Santo Domingo de Silos.

- *Processionarium Ordinis S. Benedicti*. Montserrat: Juan Luschner, 26 VIII 1500- **Número 20**.

BURGOS. Biblioteca Monasterio San Pedro de Cerdeña.

- *Processionarium Ordinis S. Benedicti*. Montserrat: Juan Luschner, 26 VIII 1500- **Número 20**.

CAGLIARI (SARDEGNA). Biblioteca Universidatia.

- *Ordinarium de administrationes sacramentorum... secundum ritum alme sedi maioricensis*. Valencia: Juan Jofre, 13 XI 1516 - **Número 57**.

CAMBRIDGE MASSACHUSETTS. Harvard Library.

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, ¿1515? - **Número 55**.

CALERUEGA. Biblioteca Convento de Santo Domingo Dominicos.

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.
- *Missale Burgense*. [Sin información sobre indicaciones tipográficas, pero, según Mercedes Fernández Valladares] Burgos: Fadrique Alemán de Basilea c.1507. ¿1508 - **Número 38**.
- *Manuale Sacramentorum Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 26 III 1508 - **Número 40**.

CALAHORRA (LOGROÑO). Biblioteca Capitular.

- *Missale Burgense*. [Sin información sobre indicaciones tipográficas, pero, según Mercedes Fernández Valladares] Burgos: Fadrique Alemán de Basilea c.1507. ¿1508 - **Número 38**.
- *Manuale Sacramentorum Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 26 III 1508 - **Número 40**.

CAMBRIDGE. University Library.

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.
- *Processionarium Ordinis S. Benedicti*. Montserrat: Juan Luschner, 26 VIII 1500- **Número 20**.
- *Ordinarium Gerundense*. Perpiñán: Juan Rosenbach, 1502 - **Número 26**.
- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci y Leonardo Hutz, 4 III 1504 - **Número 30**.
- *Ordinarium Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach], c. 1508 - **Número 41**.

- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci 18 IV 1510 - **Número 45.**
- *Ordinarium Valentinum*. Valencia: Juan Jofre, 14 VII 1514 - **Número 51.**
- *Processionarium Ilerdense*. Zaragoza: Jorge Coci, c.1514 [*c.1513 según Julián Martín Abad*] - **Número 52.**
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, ¿1515? - **Número 55.**
- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519 - **Número 63.**

CAMBRIDGE. Emmanuel College.

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorrício*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18.**

CAMBRIDGE. Houghton.

- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 1511 - **Número 46.**

CHICAGO. The Newberry Library.

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**

CIUDAD DEL VATICANO. Biblioteca Apostólica Vaticana.

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**
- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorrício*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18.**
- *Processionarium Ordinis S. Benedicti*. Montserrat: Juan Luschner, 26 VIII 1500- **Número 20.**

COLERAINE. Ulster University Library.

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.

CÓRDOBA. Biblioteca Capitular.

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18**.

CÓRDOBA. Biblioteca Pública.

- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 1511 - **Número 46**.

CUENCA. Archivo Capitular.

- *Missale Toletanum ed. Melchior Gorricius*. Toledo: Pedro Hagenbach, 1 VI 1499- **Número 14**.

ESTOCOLMO. Kungliga Biblioteket.

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18**.

ÉVORA. Biblioteca Pública.

- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519 - **Número 63**.

FLORENCIA. Biblioteca Nacional.

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18**.

GÉNOVA. Universitaria.

- *Missale Mozarabicum* ed. Melchior Gorrício. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18.**

GERONA. Archivo Capitular.

- *Missale Gerundense*. Barcelona: Juan Rosenbach, 1493 - **Número 3.**
- *Ordinarium Gerundense*. Perpiñán: Juan Rosenbach, 1502 - **Número 26.**

GRANADA. Colegiata de Sacromonte.

- *Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi*. Granada: Juan Varela de Salamanca, 24 I 1508 - **Número 39.**

HAMBURGO. Staats- und Universitätsbibliothek.

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**

HARVARD YARD. Houghton Library.

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**

HAVANA. Biblioteca Nacional.

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**

HIGASHI OSAKA. Kinki University Library.

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**

HUESCA, Biblioteca Pública del Estado.

- *Manuale Tirasonensis*. Valencia: Diego de Gumiel, 8 II 1514 - **Número 50.**

IOWA CITY IA. University of Iowa, The University Libraries.

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.

JACA. Biblioteca Capitular.

- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, 1504 - **Número 32**.
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, ¿1515? - **Número 55**.

JAÉN. Biblioteca Capitular.

- *Missale Giennense*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 28 VIII 1499 - **Número 16**.

KRAKÓW. Czartoryski Museum.

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.

LEIPZIG. Universitätsbibliothek.

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18**.

LE MANS (FRANCIA). Médiathèque Louis Aragon.

- *Missale secundum consuetudinem fratrum beate Marie de merce Redemptionis captiuorum cum omnibus additionibus tam ad consuetudinem quam ad priuatam missam perinentibus*. Barcelona: Juan Luschner y Carlos Amorós, 16 III 1507 - **Número 35**.

LEÓN. Biblioteca Capitular.

- *¿Missale Legionense?.* Salamanca: Juan de Porras, ¿1520? - **Número 67**.

LEÓN. Archivo Histórico Provincial de León.

- *Missale Compostellanum*. ¿Monterrey?: [Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras], [1495] - **Número 8**.

LEÓN. Biblioteca de la Colegiata de San Isidoro.

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorrício*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18**.
- *Manuale Toletanum ed. Melchior Gorrício*. Toledo: ¿Pedro Hagenbach? ¿sucesor de Pedro Hagenbach? 28 III 1503 - **Número 28**.
- *Manuale Legionense*. León: Juan de León, 1503 - **Número 29**.
- *Missale Legionense. Ed. Lazarus Gazanis*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 21 VII 1504 - **Número 31**.
- *Missale Burgense*. [Sin información sobre indicaciones tipográficas, pero, según Mercedes Fernández Valladares] Burgos: Fadrique Alemán de Basilea c.1507. ¿1508 - **Número 38**.
- *Manuale Sacramentorum Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 26 III 1508 - **Número 40**.

LISBOA. Biblioteca Nacional.

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorrício*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18**.
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 1511 - **Número 46**.

LONDRES. British Library.

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.
- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorrício*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18**.

- *Processionarium Ordinis S. Benedicti*. Montserrat: Juan Luschner, 26 VIII 1500- **Número 20.**
- *Responsoria officii defunctorum. Antiphonarium*. Montserrat: Juan Luschner, 1500- **Número 22.**
- *Manuale Chori (ad usum fratrum minorum)*. Salamanca: Juan de Porras, 19 XI 1506 - **Número 34.**
- *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 XII 1507 - **Número 36.**
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 23 II 1510 - **Número 44.**
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 1511 - **Número 46.**
- *Missale Toletanum*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 30 IV 1512 - **Número 48.**
- *Ordinarium Valentinum*. Valencia: Juan Jofre, 14 VII 1514 - **Número 51.**
- *Passionarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 3 VII 1516 - **Número 56.**
- *Missale Romanum*. Zaragoza: Jorge Coci, 1519 - **Número 64.**

LLUCH. Biblioteca Monasterio de Lluch.

- *Processionarium Cisterciense*. Zaragoza: Jorge Coci, 27 I 1514 - **Número 49.**
- *Ordinarium de administrationes sacramentorum... secundum ritum alme sedi maioricensis*. Valencia: Juan Jofre, 13 XI 1516 - **Número 57.**

MADRID. Biblioteca Nacional.

- *Missale Auriensis*. Monterrey: Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras, 2 II 1494 - **Número 4.**
- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**

- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 IX-23 XI, 1498 - **Número 12.**
- *Missale Toletanum ed. Melchior Gorricius*. Toledo: Pedro Hagenbach, 1 VI 1499- **Número 14.**
- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18.**
- *Passionarium Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, c. 1505. [Julián Martín Abad tiene dudas de 1505 o 1508. Norton también de la datación entre 1505 y 1508 - **Número 33.**
- *Manuale Chori (ad usum fratrum minorum)*. Salamanca: Juan de Porras, 19 XI 1506 - **Número 34.**
- *Missale Burgense*. [Sin información sobre indicaciones tipográficas, pero, según Mercedes Fernández Valladares] Burgos: Fadrique Alemán de Basilea c.1507. ¿1508 - **Número 38.**
- *Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi*. Granada: Juan Varela de Salamanca, 24 I 1508 - **Número 39.**
- *Missale Abulense*. Salamanca: Juan de Porras, 1 II 1510 - **Número 43.**
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 1511 - **Número 46.**
- *Missale Toletanum*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 30 IV 1512 - **Número 48.**
- *Ordinarium Valentinum*. Valencia: Juan Jofre, 14 VII 1514 - **Número 51.**
- *Intonarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 III 1515 - **Número 54.**
- *Passionarium Toletanum*.Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 3 VII 1516 - **Número 56.**
- *Ordinarium de administrationes sacramentorum... secundum ritum alme sedi maioricensis*. Valencia: Juan Jofre, 13 XI 1516 - **Número 57.**
- *Manuale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 VI 1519 - **Número 60.**

- *Diurnum Dominicale Toletanum* (viene a ser una especie de antifonario para las horas diurnas). Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 30 VI 1519 - **Número 61.**
- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519 - **Número 63.**
- *Missale Hispalense*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 13 XII 1520 - **Número 65.**

MADRID. Archivo Municipal de El Escorial.

- *Diurnum Dominicale Toletanum* (viene a ser una especie de antifonario para las horas diurnas). Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 30 VI 1519 - **Número 61.**
- *Diurnum Dominicale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 25 VIII 1520 - **Número 62.**

MADRID. Biblioteca Universidad de Comillas.

- *Missale Compostellanum*. ¿Monterrey?: [Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras], [1495] - **Número 8.**

MADRID. Fundación Juan March.

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**

MADRID. Fundación Lázaro Galdiano

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**
- *Passionarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 3 VII 1516 - **Número 56.**

MADRID. Biblioteca Duques de Alba

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.

MADRID. Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial

- *Manuale Toletanum ed. Franciscus y Melchior Gorricius*. Sevilla: Compañeros Alemanes, 2 XII 1494 - **Número 5**.
- *Diurnum Dominicale Toletanum (viene a ser una especie de antifonario para las horas diurnas)*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 30 VI 1519 - **Número 61**.

MADRID. Real Academia de la Historia

- *Missale Benedictinum. Valladolid*. Montserrat: Juan Luschner, 1499 - **Número 17**.
- *Manuale Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 1501- **Número 24**.

MADRID. Archivo Histórico Nacional

- *Missale Abulense*. Salamanca: Juan de Porras, 1 II 1510 - **Número 43**.

MADRID. Biblioteca Palacio Nacional

- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 1511 - **Número 46**.

MADRID. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla

- *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 12 III 1515 - **Número 53**.
- *Intonarum Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 III 1515 - **Número 54**.
- *Diurnum Dominicale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 25 VIII 1520 - **Número 62**.

MADRID. Biblioteca Histórica Municipal

- *Officiarium Toletanum (parece que tenía Dominicale, Commune, Sanctorum y Sanctorale)*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 X 1517 - **Número 58.**

MÁLAGA. Biblioteca del Seminario.

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**

MANCHESTER. The John Rylands Library Incunable Collection

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18.**

MASSACHUSETTS. Williams College, Chapin Library

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**

MAYNOOTH. St Patrick's College

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**

MÉNTRIDA (Toledo). Archivo Parroquial

- *Passionarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 3 VII 1516 - **Número 56.**

MONSERRAT, Biblioteca del Monasterio

- *Missale Gerundense*. Barcelona: Juan Rosenbach, 1493 - **Número 3.**
- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**

- *Missale Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach y Juan Luschner], 16 VI 1496 - **Número 9.**
- *Missale Barcinonense*. Barcelona: Diego de Gumiel, 28 III 1498- **Número 11.**
- *Missale Benedictinum. Valladolid*. Montserrat: Juan Luschner, 1499 - **Número 17.**
- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18.**
- *Processionarium Ordinis S. Benedicti*. Montserrat: Juan Luschner, 26 VIII 1500- **Número 20.**
- *Hymni: Hymnorum intonationes*. Montserrat: Juan Luschner, 1500 - **Número 21.**
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 1511 - **Número 46.**

MÜNCHEN. BStB

- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 1511 - **Número 46.**

NEW HAVEN CITY. Yale University, Beinecke Library

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**

NEW HAVEN. Mr Laurence Witten

- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, 5 I 1502- **Número 25.**

NUEVA YORK. Hispanic Society of America

- *Missale Oscense*. Zaragoza: Juan Hurus, 1 VI 1488 - **Número 2.**
- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**
- *Missale Tarraconense*. Tarragona: Juan Rosenbach, 26 VI 1499 - **Número 15.**

- *Missale Mozarabicum* ed. Melchior Gorrício. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18.**
- *Processionarium Ordinis S. Benedicti*. Montserrat: Juan Luschner, 26 VIII 1500- **Número 20.**
- *Passionarium Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, c. 1505. [Julián Martín Abad tiene dudas de 1505 o 1508. Norton también de la datación entre 1505 y 1508 - **Número 33.**
- *Manuale Chori (ad usum fratrum minorum)*. Salamanca: Juan de Porras, 19 XI 1506 - **Número 34.**
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 23 II 1510 - **Número 44.**
- *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 12 III 1515 - **Número 53.**
- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519 - **Número 63.**

NUEVA YORK. Mrs. Alexander P. Rosenberg

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**

NUEVA YORK. The Morgan Library and Museum

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**
- *Missale Mozarabicum* ed. Melchior Gorrício. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18.**

OÑATE (GUIPUZCOA) ARANZAZU. Monasterio de Aranzazu

- *Manuale Tirasonensis*. Valencia: Diego de Gumiel, 8 II 1514 - **Número 50.**

OURENSE. Archivo Histórico Provincial

- *Missale Auriensis*. Monterrey: Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras, 2 II 1494 - **Número 5**.
- *Missale Compostellanum*. ¿Monterrey?: [Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras], [1495] - **Número 8**.

OURENSE. Biblioteca Capitular

- *Missale Auriensis*. Monterrey: Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras, 2 II 1494 - **Número 4**.

OXFORD. Biblioteca Bodleiana

- *Manuale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 VI 1519 - **Número 60**.
- *Missale Romanum*. Zaragoza: Jorge Coci, 1519 - **Número 64**.

PALMA DE MALLORCA. Archivo Diocesano

- *Ordinarium de administrationes sacramentorum... secundum ritum alme sedi maioricensis*. Valencia: Juan Jofre, 13 XI 1516 - **Número 57**.

PALENCIA. Biblioteca Capitular

- *Psalterium secundum usum Ecclesia Palentinae*. Logroño: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 IV 1512 - **Número 47**.

PALENCIA. Biblioteca Iglesia de Lantadilla

- *Psalterium secundum usum Ecclesia Palentinae*. Logroño: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 IV 1512 - **Número 47**.

PALENCIA. Archivos parroquiales de Amusco

- *Psalterium secundum usum Ecclesia Palentinae*. Logroño: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 IV 1512 - **Número 47.**

PLASENCIA. Biblioteca de la Catedral

- *Missale Placentinum*. Salamanca: Juan de Porras, c. 1509-1510 - **Número 42.**

PLASENCIA. Biblioteca Episcopal

- *Passionarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 3 VII 1516 - **Número 56.**

PAMPLONA. Biblioteca Capitular

- *Missale Pampilonense*. Pamplona: Arnaldo Guillén de Brocar sobre 1501- **Número 7.**

PARÍS. Biblioteca Nacional

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**
- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18.**
- *Graduale u Officiarium Sanctorale, para a Diócesis de Granada*. Granada: Juan Varela de Salamanca, c. 1507 [entre 1506 y 1508] - **Número 37.**
- *Passionarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 3 VII 1516 - **Número 56.**
- *Missale Toletanum*. Toledo: Sin indicación del impresor, pero: Juan de Villaquirán. Iussu ac impensis nobilis Melchioris Gorricij, 12 XI 1517 - **Número 59.**

PARIS. *Arsenal*.

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18**.

PARIS. *Sainte Geneviève*

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18**.

PISTOIA. Biblioteca Capitolare Fabroniana

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18**.

PHILADELPHIA. Rosenbach Museum & Library

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.

PROVO (Utah). Brigham Young University. Harold B. Lee Library

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.

PUERTO RICO. *McWilliams*

- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519 - **Número 63**.

REUS. Biblioteca particular Font de Rubinat.

- *Processionarium Ordinis S. Benedicti*. Montserrat: Juan Luschner, 26 VIII 1500- **Número 20**.
- *Hymni: Hymnorum intonationes*. Montserrat: Juan Luschner, 1500 - **Número 21**.
- *Ordinarium Gerundense*. Perpiñán: Juan Rosenbach, 1502 - **Número 26**.
- *Ordinarium Valentinum*. Valencia: Juan Jofre, 14 VII 1514 - **Número 51**.

- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519 - **Número 63**.

RODHE ISLAND. Providence College Library

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.

ROMA. Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiana

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18**.

ROMA. Biblioteca Casanatensis

- *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 XII 1507 - **Número 36**.

PONTEVEDRA. Archivo de Pontevedra

- *Missale Compostellanum. ¿Monterrey?: [Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras], [1495]* - **Número 8**.

SALAMANCA. Biblioteca Universidad Pontificia

- *Missale Romanum*. Zaragoza: Jorge Coci, 1519 - **Número 64**.

SALAMANCA. Biblioteca Convento de San Esteban

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.

SALAMANCA. Biblioteca Convento de Dominicas Dueñas

- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519 - **Número 63**.

SAN JUAN (Puerto Rico). Casa del Libro

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, ¿1502? - **Número 27**.
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 1511 - **Número 46**.

SAN MARINO CA. Huntington Library

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.
- *Missale Giennense*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 28 VIII 1499 - **Número 16**.

SANTIAGO DE CHILE. Biblioteca Nacional

- *Missale Benedictinum. Valladolid*. Montserrat: Juan Luschner, 1499 - **Número 17**.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. Archivo de la Catedral de Santiago

- *Missale Compostellanum*. ¿Monterrey?: [Gonzalo Rodriguez de la Passera y Juan de Porras], [1495] - **Número 8**.

SEGOVIA. Biblioteca Capitular

- *Manuale Segobianum*. Salamanca: [Juan de Porras], 4 II 1499- **Número 13**.
- *Passionarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 3 VII 1516 - **Número 56**.

SEVILLA. Biblioteca Capitular y Colombina

- *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 XII 1507 - **Número 36**.
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 1511 - **Número 46**.

SEVILLA. Archivo Histórico Provincial de Sevilla

- *Missale Hispalense*. Sevilla: Jacobo Cromberger, ¿1516-1520? - **Número 66**.

STOCKHOLM. KglB

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorrício*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18**.

STUTTGART. Württembergische Landesbibliothek

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.

SUIZA. ST. Gallen Benedikt

- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 IX-23 XI, 1498 - **Número 12**.

TARRAGONA. Biblioteca Capitular

- *Missale Tarraconense*. Tarragona: Juan Rosenbach, 26 VI 1499 - **Número 15**.

TARRAGONA. Biblioteca Pública

- *Missale Tarraconense*. Tarragona: Juan Rosenbach, 26 VI 1499 - **Número 15**.

TARAZONA. Biblioteca Capitular. Archivo de Música

- *Manuale Tirasonensis*. Valencia: Diego de Gumiel, 8 II 1514 - **Número 50.**
- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci 18 IV 1510 - **Número 45.**
- *Passionarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 3 VII 1516 - **Número 56.**

TERUEL. Biblioteca Diocesana

- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 XI 1485 - **Número 1.**

TEXAS. Southern Methodist University, Bridwell Library

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**

TRENTO. Biblioteca Musicale Laurence Feininger

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**

TRENTO. Bouunconsiglio

- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519 - **Número 63.**

TOLEDO. Biblioteca de Castilla La Mancha

- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 IX-23 XI, 1498 - **Número 12.**
- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorrício*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18.**
- *Missale Placentinum*. Salamanca: Juan de Porras, c. 1509-1510 - **Número 42.**

TOLEDO. Biblioteca Capitular

- *Missale Toletanum ed. Melchior Gorricius*. Toledo: Pedro Hagenbach, 1 VI 1499- **Número 14.**
- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18.**
- *Missale Toletanum*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 30 IV 1512 - **Número 48.**
- *Manuale Tirasonensis*. Valencia: Diego de Gumiel, 8 II 1514 - **Número 50.**
- *Missale Toletanum*. Toledo: Sin indicación del impresor, pero: Juan de Villaquirán. Iussu ac impensis nobilis Melchioris Gorricij, 12 XI 1517 - **Número 59.**

TOLEDO. Biblioteca Monasterio Santa Cruz

- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18.**

TOLEDO. Biblioteca del Cigarral del Carmen.

- *Passionarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 3 VII 1516 - **Número 56.**

VALENCIA. Biblioteca Capitular

- *Missale Valentinum*. Valencia: Jorge Costilla, c.1520 - **Número 68.**

VALENCIA. Biblioteca de. Real Colegio de las Escuelas Pías. Biblioteca de los Padres Escolapios

- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 IX-23 XI, 1498 - **Número 12.**

VALENCIA. Biblioteca Corpus Christi

- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci 18 IV 1510 - **Número 45.**

VALENCIA. Librería Anticuaria Solaz

- *Manuale Tirasonensis*. Valencia: Diego de Gumiel, 8 II 1514 - **Número 50.**

VALENCIA. Biblioteca Universidad

- *Ordinarium Valentinum*. Valencia: Juan Jofre, 14 VII 1514 - **Número 51.**

VALENCIA. Biblioteca Particular Nicolau Primitiu.

- *Ordinarium Valentinum*. Valencia: Juan Jofre, 14 VII 1514 - **Número 51.**

VIC. Biblioteca Pública Episcopal

- *Missale Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach y Juan Luschner], 16 VI 1496 - **Número 9.**
- *Missale Barcinonense*. Barcelona: Diego de Gumiel, 28 III 1498- **Número 11.**
- *Ordinarium Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach], c. 1508 - **Número 41.**

VIENA. Österreichische Nationalbibliothek

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**
- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18.**

VIGO. Alfageme

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6.**

VITORIA. Biblioteca del Seminario

- *Officiarium Toletanum (parece que tenía Dominicale, Commune, Sanctorum y Sanctorale)*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 X 1517 - **Número 58**.

WASHINGTON DC. Library of Congress, Music Division

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.

WASHINGTON DC. Library of Congress, Rare Book Division

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.

WILLIAMSTOWN (MASSACHUSETTS). Chapin

- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519 - **Número 63**.

ZARAGOZA. Biblioteca Capitular

- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 XI 1485 - **Número 1**.
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Juan Hurus, 1 VI 1488 - **Número 2**.
- *Missale Mozarabicum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: Pedro Hagenbach, 9 I 1500- **Número 18**.
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, 5 I 1502- **Número 25**.
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, ¿1502? - **Número 27**.
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 23 II 1510 - **Número 44**.

ZARAGOZA. La Librería anticuaria Luces de Bohemia

- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci 18 IV 1510 - **Número 45**.

ZARAGOZA. Biblioteca particular de Enrique Aubá.

- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519 - **Número 63**.

Lista de ediciones de libros litúrgicos musicales por técnicas de impresión musical

Espacio en blanco para la incorporación de la música de forma manuscrita del pautado y la notación musical

- *Ordinarium Sacramentorum Barchinonense*. Barcelona: Pere Posa, 12 XI 1501. - **Número 23.**

Impresión de pentagramas/tetragramas xilográficos y la omisión de notas para su incorporación de manera manuscrita

- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 X 1485 - **Número 1.**
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jun Hurus, 1 VI 1488 - **Número 2.**
- *Missale Benedictinum. Valladolid*. Montserrat: Johannes Luschner, 1499 - **Número 17.**
- *Missale mixtum secundum regulam Beati Isidori, dictum Mozarabes*. Pedro Hagenbach: Toledo, 9 I 1500 - **Número 18.**

Impresión xilográfica en bloques xilográficos diferentes del pautado y de la notación musical

- *Missale Gerundense*. Barcelona: Juan Rosenbach, VI 1492- VI 1493 - **Número 3.**
- *Missale Auriensis*. Monterrey: Gonzalo Rodríguez de la Passera y Juan de Porras, 2 II 1494 - **Número 4.**
- *Manuale Toletanum ed. Franciscus y Melchior Gorricius*. Sevilla: Compañeros Alemanes, 2 XII 1494 - **Número 5.**
- *Missale Pampilonense*. Pamplona: Arnaldo Guillén de Brocar, ca.1494 - **Número 7.**
- *Missale Compostellanum*. ¿Monterrey?: [Juan de Porras y Gonzalo Rodríguez de la Passera], [1495] - **Número 8.**
- *Missale Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach y Juan Luschner], 16 VI 1496 - **Número 9.**

- *Missale Barcinonense*. Barcelona: Diego de Gumiel, 28 III 1498 - **Número 11.**
- *Missale Caesaraugustanum*. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 IX-23 XI, 1498 - **Número 12.**
- *Manuale Segobianum*. Salamanca: [Juan de Porras], 4 II 1499- **Número 13.**
- *Missale Tarraconense*. Tarragona: Juan Rosenbach, 26 VI 1499 - **Número 15.**
- *Manuale Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 1501 - **Número 24.**
- *Manuale Legionense*. León: Juan de León, 1503 [según Luis García Gutiérrez. Antonio Odriozola lo data cerca de 1521] - **Número 29.**
- *Manuale Chori (ad usum fratrum minorum)*. Salamanca: Juan de Porras, 19 XI 1506 - **Número 34.**
- *Graduale u Officiarium Sanctorale, para a Diócesis de Granada*. Granada: Juan Varela de Salamanca, c. 1507 [entre 1506 y 1508] - **Número 37.**
- *Antiphonarium ad usum ordinis Sancti Hieronymi*. Granada: Juan Varela de Salamanca, 24 I 1508 - **Número 39.**
- *Missale Placentinum*. Salamanca: Juan de Porras, c. 1509-1510 - **Número 42.**
- *Missale Abulense*. Salamanca: Juan de Porras, 1 II 1510 - **Número 43.**
- *Manuale Tirasonensis*. Valencia: Diego de Gumiel, 8 II 1514 - **Número 50.**
- *Ordinarium Valentinum*. Valencia: Juan Jofre, 14 VII 1514 - **Número 51.**
- *Ordinarium de administrationes sacramentorum... secundum ritum alme sedi maioricensis*. Valencia: Juan Jofre, 13 XI 1516 - **Número 57.**
- *Missale Toletanum*. Toledo: Sin indicación del impresor, pero: Juan de Villaquirán. Iussu ac impensis nobilis Melchioris Gorrícij, 12 XI 1517 - **Número 59.**
- *¿Missale Legionense?* Salamanca: Juan de Porras, ¿1520? - **Número 67.**
- *Missale Valentinum*. Valencia: Jorge Costilla, c.1520 [según Serrano Morales] - **Número 68.**

Impresión xilográfica de los sistemas e impresión tipográfica de la notación musical

- *Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494 - **Número 6**.
- *Missale Dominicanum seu Ordinis Praedicatorum*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 22 VII, 1497 - **Número 10**.
- *Missale Giennense*. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 28 VIII 1499 - **Número 16**.
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, 5 I 1502 - **Número 25**.
- *Processionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci, Leonardo Hutz, Lope Appentegger, ¿1502? - **Número 27**.
- *Missale Legionense. Ed. Lazarus Gazanis*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 21 VII 1504 - **Número 31**.
- *Missale secundum usum alme ecclesie Hispalensis*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 XII 1507 - **Número 36**.

Impresión tipográfica de los sistemas e impresión xilográfica de la notación musical

- *Missale Toletanum ed. Melchior Gorricius*. Toledo: Pedro Hagenbach, 1 VI 1499 - **Número 14**.
- *Processionarium Ordinis S. Benedicti*. Montserrat: Juan Luschner, 26 VIII 1500 - **Número 20**.
- *Hymni: Hymnorum intonationes*. Montserrat: Juan Luschner, 1500 - **Número 21**.
- *Responsoria officii defunctorum. Antiphonarium*. Montserrat: Juan Luschner, 1500 - **Número 22**.
- *Ordinarium Gerundense*. Perpiñán: Juan Rosenbach, 1502 - **Número 3**.
- *Manuale Toletanum ed. Melchior Gorricio*. Toledo: ¿Pedro Hagenbach? ¿sucesor de Pedro Hagenbach? 28 III 1503 - **Número 28**.
- *Ordinarium Vicense*. Barcelona: [Juan Rosenbach], c. 1508 - **Número 9**.

Impresión tipográfica del pautado y la notación musical

- *Missale Tirasonense*. Pamplona: Arnaldo Guillen de Brocar, 13 II 1500 - **Número 19.**
- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci y Leonardo Hutz, 4 III 1504 - **Número 30.**
- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, 1504 - **Número 32.**
- *Passionarium Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, c. 1505. [Julián Martín Abad tiene dudas de 1505 o 1508. Norton también de la datación entre 1505 y 1508 - **Número 33.**
- *Missale Burgense*. [Sin información sobre indicaciones tipográficas, pero, según Mercedes Fernández Valladares] Burgos: Fadrique Alemán de Basilea c.1507. ¿1508? - **Número 38.**
- *Manuale Sacramentorum Burgense*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 26 III 1508 - **Número 40.**
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 23 II 1510 - **Número 44.**
- *Passionarium Caesaraugustanum*. Zaragoza: Jorge Coci 18 IV 1510 - **Número 45.**
- *Missale Romanum secundum consuetudinem fratrum ordinis sancti hieronymi*. Zaragoza: Jorge Coci, 1511 - **Número 46.**
- *Psalterium secundum usum Ecclesia Palentinae*. Logroño: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 IV 1512 - **Número 47.**
- *Missale Toletanum*. Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 30 IV 1512 - **Número 48.**
- *Processionarium Cisterciense*. Zaragoza: Jorge Coci, 27 I 1514 - **Número 49.**
- *Processionarium Ilerdense*. Zaragoza: Jorge Coci, c.1514 [c.1513 según Julián Martín Abad] - **Número 52.**
- *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 12 III 1515 - **Número 53.**
- *Intonarum Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 17 III 1515 - **Número 54.**

- *Missale Oscense*. Zaragoza: Jorge Coci, ¿1515? - **Número 32.**
- *Passionarium Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 3 VII 1516 - **Número 56.**
- *Officiarium Toletanum (parece que tenía Dominicale, Commune, Sanctorum y Sanctorale)*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 X 1517 - **Número 58.**
- *Manuale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 10 VI 1519 - **Número 60.**
- *Diurnum Dominicale Toletanum (viene a ser una especie de antifonario para las horas diurnas)*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 30 VI 1519 - **Número 61.**
- *Diurnum Dominicale Toletanum*. Alcalá de Henares: Arnaldo Guillen de Brocar, 25 VIII 1520 - **Número 62.**
- *Processionarium ad usum ord. Praedicatorum*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 1 IX 1519 - **Número 63.**
- *Missale Romanum*. Zaragoza: Jorge Coci, 1519 - **Número 64.**
- *Missale Hispalense*. Sevilla: Jacobo Cromberger, 13 XII 1520 - **Número 65.**
- *Missale Hispalense*. Sevilla: Jacobo Cromberger, ¿1516-1520? - **Número 66.**

Sin identificar

- *Missale secundum consuetudinem fratrum beate Marie de merce Redemptionis captiuorum cum omnibus additionibus tam ad consuetudinem quam ad priuatam missam perinentibus*. Barcelona: Juan Luschner y Carlos Amorós, 16 III 1507 - **Número 35.**

Relación de ediciones desaparecidas que podrían haber llevado música impresa incorporada

- *Missale Legionense*. Salamanca: 1488. ODRIOZOLA, n.47, HAEBLER, 444. No se conoce ejemplar.
- *Manuale Zamorensis*. Zamora: 3 kalendas septembris, 1488. ODRIOZOLA, n.553, HAEBLER, 396. No se conoce ejemplar.
- *Diurnale Vicense*. Barcelona: Juan Gherlinc, c. 1488. ODRIOZOLA, n.367. No se conoce ejemplar.
- *Diurnale*. Barcelona: Juan Gherlinc, 1489. ODRIOZOLA, n.362, HAEBLER, 233 (3). No se conoce ejemplar.
- *Manuale Lucense*. Pamplona: Arnaldo Guillén de Brocar, c.1495. ODRIOZOLA, n.512. No se conoce ejemplar.
- *Missale Lucense*. Pamplona: Arnaldo Guillén de Brocar, c.1496. ODRIOZOLA, n.44. No se conoce ejemplar.
- *Missale Mindoniense*. Pamplona: Arnaldo Guillén de Brocar, c.1496. ODRIOZOLA, n.46. No se conoce ejemplar.
- *Manual u Ordinarium mindoniense*. Pamplona: Arnaldo Guillén de Brocar, c.1497. ODRIOZOLA, n.514. No se conoce ejemplar.
- *Diurnale Barchinonense*. Barcelona: Juan Rosembach, 1498. ODRIOZOLA, n.363. No se conoce ejemplar.
- *Ordinarium Tarragonense*. Juan Rosembach, 1499. ODRIOZOLA, n.535*. No se conoce ejemplar.
- *Diurnale Tarraconense*. Tarragona: Juan Rosembach, c. 1499. ODRIOZOLA, n.365, HAEBLER, 235 (5). No se conoce ejemplar.
- *Diurnale Valentinum*. [Sin conocimiento lugar de impresión]: c.1501. ODRIOZOLA, n.366, ALTÉS, *Aportación*, p. 120. No se conoce ejemplar.
- *Missale Granatense*. [Sin conocimiento lugar de impresión]: entre 1504 y 1508. ODRIOZOLA, n.28. No se conoce ejemplar
- *Missale Zamorensis*. [Sin conocimiento lugar de impresión]: ¿1510? ODRIOZOLA, n.91. No se conoce ejemplar.
- *Manuale sive practica monostrandis Sacramenta et Sacramentalia secundum ordinem ecclesiae Pallantinae et per totam ejus diocesim*. [Sin conocimiento

lugar de impresión]: [sin conocimiento de fecha]. ODRIOZOLA, n.518. No se conoce ejemplar.

- *Manuale Giennese*. Sevilla: Jacobo Cromberger, c. 1511. ODRIOZOLA, n.506, MARTÍN ABAD, 995. No se conoce ejemplar.
- *Psalterium Toletanum*. Alcalá de Henares: 1516-1517. ODRIOZOLA, n.352. No se conoce ejemplar.

Índice de abreviaturas, signos convencionales y caracteres misceláneos.

Las abreviaturas utilizadas a lo largo del trabajo son las mínimas imprescindibles, ya que creemos que con los procesadores de texto que tenemos a nuestro alcance hoy en día, no es necesario recurrir en exceso a ellas, salvo en las siguientes ocasiones que pasamos a enumerar.

En lo que se refiere a los campos utilizados en la ficha de descripción del catálogo aportado en el capítulo 5, el catálogo, donde están desgranadas con más detalle todas las abreviaturas utilizadas para la realización del catálogo:

f.= folio.

ff.=folios.

p.=página

pp.= páginas

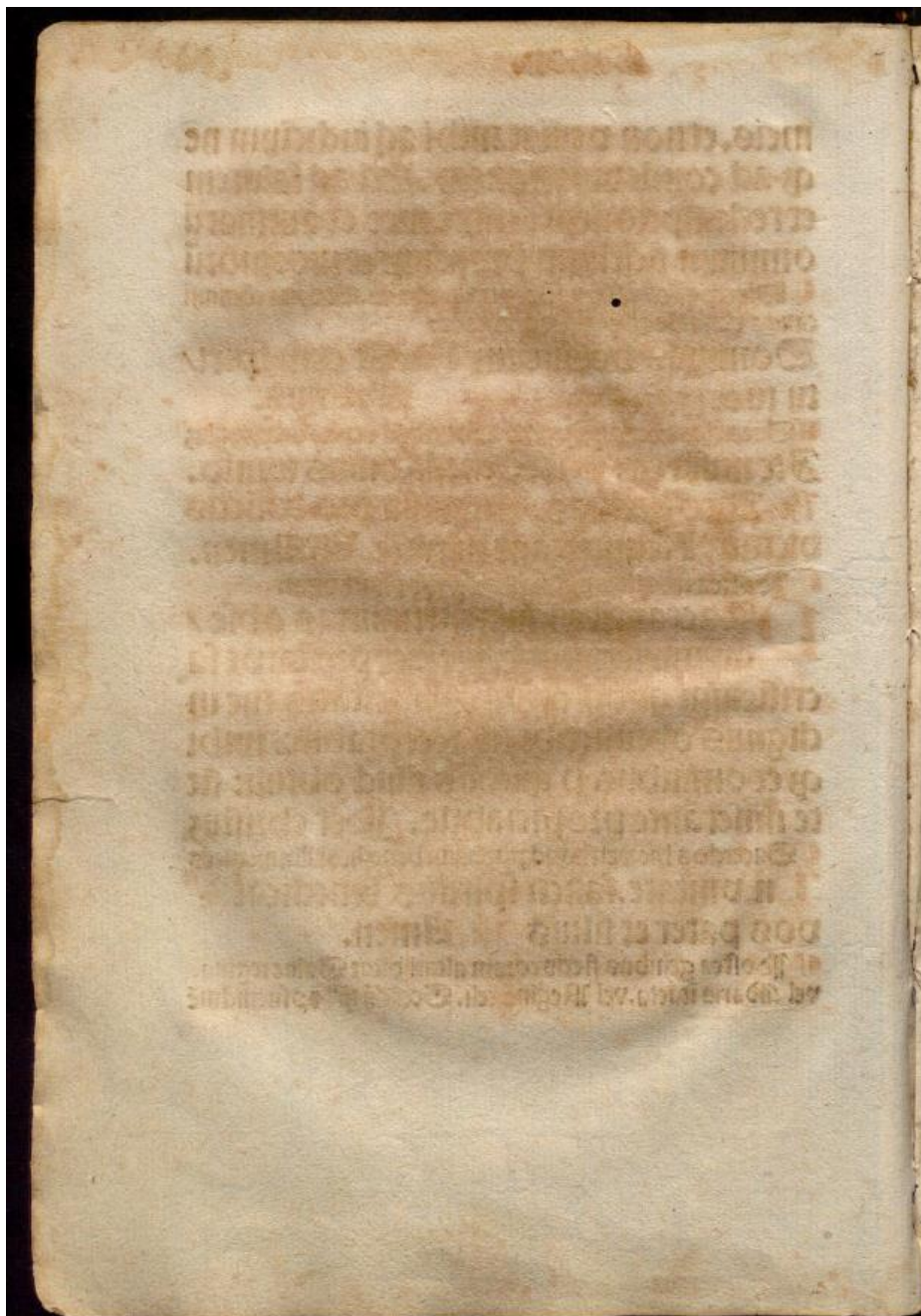
mm.=milímetros.

s.= siglo

ca.= circa

LÁMINAS CON LAS DIFERENTES TÉCNICAS DE IMPRESIÓN MUSICAL

Espacio en blanco para la incorporación de la música de forma manuscrita del pautado y la notación musical



Ordinarium Sacramentarium Barchinonense. Barcelona: Pere Posa, 12 XI 1501.

BARCELONA. Biblioteca de Catalunya 10-III13.
Digitalización facilitada por Biblioteca de Catalunya.

Impresión de pentagramas/tetragramas xilográficos y la omisión de notas para su incorporación de manera manuscrita



Missale Caesaraugustanum. Zaragoza: Pablo Hurus, 27 X 1485.

ZARAGOZA. Biblioteca Capitular, 16-41 (imperfecto).

Fotografía realizada con el permiso de la Biblioteca Capitular de Zaragoza.

Impresión xilográfica en bloques xilográficos diferentes del pautaado y de la notación musical



Missale Pamplonense. Pamplona: Arnaldo Guillén de Brocar, ca.1494.

PAMPLONA. Biblioteca Capitular. Incunable 1.

Digitalización facilitada por Biblioteca de Capitular de Pamplona.

Impresión xilográfica en bloques xilográficos diferentes del pautaado y de la notación musical



Missale Gerundense. Barcelona: Juan Rosenbach, VI 1492- VI 1493

GERONA. Archivo Capitular, Incunable 10

Digitalización facilitada por el Archivo Capitular de Gerona.



Processionarium Ordinis Fratrum Praedicatorum. Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 3 IV 1494.

MADRID. Biblioteca Nacional, INC/1268, INC/2484, INC/2487.

Digitalización descargada de la Biblioteca Digital Histórica de la Biblioteca Nacional de España.

Impresión tipográfica de los sistemas e impresión xilográfica de la notación musical



Missale Toletanum ed. Melchior Gorricius. Toledo: Pedro Hagenbach, 1 VI 1499

MADRID. Biblioteca Nacional, INC/1137.

Digitalización descargada de la Biblioteca Digital Histórica de la Biblioteca Nacional de España.

Benedictio ramorum. LVIII

mus domino deo nostro. De
bi enim seruiunt creature tue.
gnū rē. Vere dignū r iustū est
Quia te solū auctore deū r gu
equū r salutare. Nos tibi sem
bernatozem cognoscunt. Et
p r vbiq; gratias agere. Do
omnis factura tua te collau
mine sancte pater om̄ipotens
dat r benedicūt te sancti tui.
eterne deus. Qui gloriaris
Quia illud magnū vnigenit
in cōsilio sanctorū tuorū. **Amen**
h ij

Missale Romanum. Zaragoza: Jorge Coci, 1519.

MADRID. Biblioteca Nacional, R-39214.

Fotografía realizada con el permiso de la Biblioteca Nacional de España.