

RECEPCIÓN DE CRISTÓBAL DE MORALES EN VALLADOLID (CA. 1530-1550): UNA OPINIÓN, UNA TABLATURA, UN INVENTARIO Y EL MANUSCRITO 5 (E-V5)*

*RECEPTION OF CRISTÓBAL DE MORALES IN VALLADOLID (CA. 1530-1550):
AN OPINION, A TABLATURE, AN INVENTORY AND THE MANUSCRIPT 5 (E-V5)*

Soterraña Aguirre Rincón
Universidad de Valladolid
sote.aguirre@uva.es
ORCID ID:0000-002-8619-5480

Resumen

Este artículo se ocupa de la recepción de la música de Cristóbal de Morales en la efervescente villa de Valladolid durante las décadas de los años 30 y 40 del siglo XVI, período que abarca los años previos a su establecimiento en Roma (1535) así como los inmediatamente posteriores a su definitivo regreso a España (1545). Se basa en cuatro testimonios principales: la valoración que del autor realizara el profesor Cristóbal de Villalón; en una tablatura; un inventario realizado en 1547 en la colegial vallisoletana; y en el singular *Manuscrito 5* (E-V5). Un estudio detallado de este «libro blanco» ha permitido ofrecer su estructura completa y compleja que, conjugada con la información aportada por el inventario y por otras fuentes documentales, impulsan una mejor comprensión de la cronología y funcionalidad de esta relevante fuente para el estudio de la música del hispalense. También se presenta al responsable de su copia, un mediador esencial en la difusión de la música de Cristóbal de Morales en la Colegial vallisoletana.

Palabras clave

Recepción, Cristóbal de Morales, Manuscrito 5 (E-V5), inventario, Catedral de Valladolid, Cristóbal de Villalón, Juan de Valderas, Josquin, Colinius, Anchieta.

1. INTRODUCCIÓN

El vihuelista Enríquez de Valderrábano en su libro *Silva de sirenas*, impreso en Valladolid en 1547, reconoce a Cristóbal de Morales, junto a Gombert, Willaert y Jos-

* Mi gratitud a José Luis González Molero por el tratamiento gráfico del Anexo 1, así como a la profesora Irene Ruiz por su constante ayuda con la lectura paleográfica de los textos.

Abstract

This paper deals with the reception of Cristóbal de Morales's music in the vibrant city of Valladolid during the 1530s and 1540s, a period that covers the years before his establishment in Rome (1535) and those immediately after his definitive return to Spain (1545). It is supported by four primary evidences: the assessment of the author by Professor Cristóbal de Villalón, an intabulation, an inventory made in 1547 in the Collegiate Church of Valladolid, and the unique Manuscript 5 (E-V5). A detailed study of this «white book» has made it possible to offer its complete and complex structure, a piece of information which, combined with that provided by the inventory and other documentary sources, allows us to better understand its chronology and functionality. They also allow us to present the person responsible for copying it, an essential mediator in the dissemination of the music of Cristóbal de Morales, at least in the Valladolid Collegiate Church.

Key words

Reception, Cristóbal de Morales, *Manuscrito 5* (E-V5), inventory, Valladolid cathedral, Cristóbal de Villalón, Juan de Valderas, Josquin, Colinius, Anchieta.

quin, entre los «famosos autores» cuyas músicas merecen ser *intabuladas* y, consecuentemente, adquiridas por el consumidor al que pretende captar.¹ Esta valoración era

¹ Enríquez de Valderrábano, *Silva de sirenas* (Valladolid: Fernández de Córdoba, 1547), RISM 1547²⁵: «tabla cuarto libro», ff. 7r y 7v. Con el mismo calificativo lo introduce dentro de la «tabla del segundo libro», f. 6v. Original accesible en Biblioteca Digital Hispánica, signatura R/14018: <http://>

sin duda compartida por la camarilla de clérigos y eruditos toledanos quienes, tras el retorno del maestro desde Roma a España en 1545, le otorgaron el prestigioso puesto de maestro de capilla en la Catedral Primada.² Pero es claro que aún no poseía tal prestigio en 1531, cuando ejercía como maestro de capilla en la Catedral de Plasencia, el último cargo conocido del hispalense en su país natal antes del inicio de su estancia en la Ciudad Eterna en 1535.³

La eclosión de su fama a nivel europeo se vislumbra ya en el primer quinquenio de la década de los 40. En 1540 Girolamo Scotto le califica de «músico extraordinario» junto a Gombert y Jacquet de Mantua en el *Liber primus* de misas a 4 voces.⁴ Otro ejemplo más significativo es la aparición de sus colecciones impresas y reimpresas procedentes de lugares diversos y tan dispersos como Lyon, Roma, Venecia y Wittenberg. En España, donde su música no se había imprimido,⁵ el propio autor se ocupó de distribuirla a través de sus *Missarum liber primus* (Roma, 1544, M3580) y *Missarum liber secundus* (Roma, 1545, M3582), ambas ediciones a cargo de Valerio y Ludovico Dorico.⁶ Quizás su acción, que aconteció

bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011809&page=1 [Consulta 27/08/2023]

² Sobre Morales en Toledo y sus creaciones, véase Michael Noone ed., *Códice 25 de la Catedral de Toledo: Polifonía de Morales, Guerrero, Ambiel, Boluda, Josquin, Lobo, Tejada, Urrede y Anónimos* (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2003); «Cristóbal de Morales in Toledo, 1545-6: ToleBC 25 and “New” Works by Morales, Guerrero, Lobo, Tejada and Ambiel», *Early Music* 30 n.º 3 (2002): 341-363; y «Printed Polyphony Acquired by Toledo Cathedral, 1532-1669», en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, ed. Iain Fenlon y Tess Knighton (Kassel: Reichenberger, 2006), 241-274.

³ Cristina Diego Pacheco, «Morales in Plasencia and “New” Works from his Early Compositional Period», *Acta Musicologica* 82 (2010): 1-14. Señala Diego Pacheco que Morales ocupó el puesto en Plasencia desde septiembre/octubre de 1527 hasta quizá septiembre/octubre de 1531, aunque ya no se le menciona ni directa ni indirectamente en las actas capitulares a partir de abril de 1530.

⁴ RISM 1540⁴ o M3576.

⁵ El primer libro de canto de órgano impreso en España data de 1551: Juan Vásquez, *Villancicos y canciones a tres y a cuatro* (Osuna: Juan de León, 1551), y la edición en cifra comienza con Luis Milán, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro* (Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536).

⁶ Suzanne Cusick, *Valerio Dorico: Music Printer in Sixteenth-Century Rome* (Ann Arbor: UMI, 1981), 98-99; Klaus Pietschmann, «A Renaissance Composer Writes to his Patrons: Newly Discovered Letters from Cristóbal de Morales to Cosimo

al final de su periodo italiano, se vio motivada hasta cierto punto por la intención de preparar el mejor retorno posible a España. Pero ¿qué consideración se tenía de Morales en su país hasta ese momento? El principal propósito de este trabajo es ofrecer algunas respuestas y ciertas hipótesis en torno al interrogante planteado y para ello se examinará la recepción del autor en una urbe concreta, en la castellana villa de Valladolid que, a priori, no mantenía ningún vínculo estrecho con el maestro. En cuanto al periodo temporal, se ocupa de una cronología de veinte años que incluye la década de estancia del compositor en Roma (1535-1545), así como los dos periodos de cinco años de estancia en España que la flanquean.⁷

2. VESTIGIOS DE LA RECEPCIÓN DE CRISTÓBAL DE MORALES EN EL VALLADOLID DE LA DÉCADA DE LOS AÑOS TREINTA

Una de las más tempranas apreciaciones conocidas acerca de la consideración profesional de Cristóbal de Morales, quizás la primera, procede de Cristóbal de Villalón. El «comentario» que realizara este profesor de «latines» y gramática de la Universidad de Valladolid fue publicado en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, obra impresa en enero de 1539 en dicha urbe, en donde residía al menos desde 1532.⁸ Se sabe que Villalón traba-

I de Medici and Cardinal Alessandro Farnese», *Early Music* 28 n.º 3 (2000): 383-400 y Tess Knighton, «Morales in Print: Distribution and Ownership in Renaissance Spain», en *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, eds. Owen Rees y Bernadette Nelson (Woodbridge, Rochester: Boydell Press, 2007), 162-175.

⁷ Es conocido que su fama en España estaba consolidada en la década de los cincuenta. Sirva de ejemplo cómo Juan Bermudo utiliza la autoridad del hispalense para conferir prestigio a su propio libro, publicando una carta del maestro entre los paratextos de su gran compendio *Libro llamado Declaración de instrumentos* (Osuna: Juan de León, 1555). Sobre paratextos en libros de música, véase Soterraña Aguirre Rincón, «En busca de *auctoritas*: transferencias entre autor, mecenas y lector(a) en *Silva de sirenas*», en *Musicología en transición*, eds. Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita y Juan José Pastor-Comín (Madrid: SEdeM, 2022), 1265-1288.

⁸ Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (Valladolid: Nicolás Thierry, 1539). El autor nació ca. 1500 y en abril de 1525 se encontraba estudiando en la Universidad de Salamanca. En Valladolid vivirá desde 1532 y probablemente al menos hasta después de 1546. Licenciado (probablemente) en Artes en Valladolid, en cuya institución

java, además, como tutor de hijos de la nobleza, de modo que gozaba de una notable red a través de la que recibir y difundir sus conocimientos y consideraciones estéticas.

Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente se desarrolla como un diálogo literario cuyas escenas consisten en reuniones o encuentros de amigos en los que sus participantes intercambian conocimientos y opiniones a modo de academias. Algunos estudiosos han entendido que estaba inspirado en los ambientes vallisoletanos que rodeaban al autor, e incluso se han atrevido a ofrecer personificaciones reales de los personajes literarios Gaspar, Jerónimo, Gabriel, Guillén, Guillermo y Albert.⁹ Guillermo, el defensor de los modernos en el epígrafe «Comparación entre los sabios antiguos y presentes, en la cual se disputa cuándo hubo más en todas las ciencias y artes» menciona a los músicos «actuales» en estos términos:

Muy poco hace que murió aquel famoso varón don Francisco de Peñalosa [... (ca.1470-1528)], maestro de capilla del católico Rey don Fernando, el cual en la Música, en arte y voz ascendió a Apolo su inventor. Rivaflecha [Martín, ca. 1479-1528] fue de este tiempo, de gran suficiencia y habilidad. E Josquin [...], del mismo tiempo y saber. Ahora vive Mateo Fernández [...], Maestro de capilla de Nuestra Señora la Emperatriz, varón de gran sentido y admirable composición. Vive en Roma un español que se llama Morales [Cristóbal], maestro de las obras del Papa, único en la composición y voz.¹⁰

también se graduó en Teología el 29 de junio de 1545. Ejerció la docencia universitaria hasta más allá de 1537 (Gramática y Latín) y parece que entre 1532 y 1534 enseñó latín y retórica a los hijos de los condes de Lemos. Véase J. M. Martínez Torrejón, *Diálogo y retórica en el Renacimiento español: El Scholástico de Cristóbal de Villalón* (Kassel: Reichenberger, 1995).

⁹ Manuel Serrano y Sanz, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente. Introducción y edición* (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898). Este estudio identifica a Gaspar con Gaspar de Mendoza, natural de Valladolid, personaje también presente en otra obra del creador, *El Scholástico*, que no llegó a publicarse. A Jerónimo lo identifica con D. Jerónimo Suárez Maldonado, que en 1515 era colegial de San Bartolomé de Salamanca, luego oidor de la Chancillería de Valladolid y del Consejo Supremo de la Inquisición, fallecido en 1545. Y, por último, a Guillermo, con D. Guillermo Carrillo, «natural de Toledo», 140-141. Véase Ana Vian Herrero, «Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente» (1539). <https://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/BDDH284/ingeniosa-comparacion-entre-lo-antiguo-y-lo-presente/> [Consulta 20/08/2023].

¹⁰ Serrano y Sanz, *Ingeniosa comparación*, 175-76. Los textos originales se ofrecerán siempre normalizados.

Continúa Guillermo enumerando a otros músicos como «Castillo, maestro de capilla de la iglesia de Zamora»; «Francisco Logroño», recién nombrado de la de Santiago y «Ordóñez», que impartía magisterio en la Catedral de Palencia. A todos ellos los introduce directamente, pero no así a Cristóbal, una sutil diferencia que parece sugerir que necesitara de presentación, pues de la expresión «un español que se llama Morales» podría deducirse que en España no fuera tan conocido.

Ciertamente, el prestigio que conllevaba alcanzar el oficio de cantor del Papa pudo ser suficiente para incitar a Villalón a citarle entre los grandes maestros del momento, calificándole incluso de «único». No obstante, el texto sugiere que el profesor valoraba con conocimiento de causa, es decir, que la música y, quizás incluso, el canto de Morales le eran conocidos. Conviene asumir varias prevenciones antes de aceptar tal proposición. Quizás la alusión «único en la composición y voz» fuera una manera retórica apropiada de respaldar su solvencia por referirse al dominio de la doble destreza que los mejores maestros debían poseer: el canto de órgano —la composición— y el contrapunto —la práctica—. Así, no parece fortuito que también de Peñalosa subraye su «arte y voz» y, aunque aquí la contraposición entre composición escrita y práctica se desdibuja, el que de ambos autores alabe sus voces parece estar vinculado con que ambos fueran cantores del Papa y, seguramente, con la posesión de una voz capacitada. Es por ello que, en lo relativo a sus cantos, parece más conveniente comprender el elogio como referente simbólico de su calidad —en artificio y sonoridad—, aun sin descartar que Villalón hubiera escuchado las interpretaciones de Morales.¹¹

Más probable resulta que el académico estuviera al tanto de su música, como también de la del afamado Josquin al que ensalza y cuya difusión se conoce en España.¹² O aquella creada por los responsables de las casas reales, como el citado Peñalosa o Mateo Fernández, quien incluso habitaba temporalmente entonces en la villa como el compositor de la Emperatriz Isabel, esposa de Carlos V.¹³

¹¹ Sería más difícil explicar, aunque no imposible, que hubiera coincidido con Peñalosa en alguna ocasión.

¹² Robert Stevenson, «Josquin in the Music of Spain and Portugal», en *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival Conference, 21–27 June 1971*, ed. Edward E. Lowinsky (Londres, Nueva York y Toronto: Oxford University Press, 1976), 217–246 y Tess Knighton ed., *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs* (Boston: Brill, 2017).

¹³ Isabel de Portugal, destacada melómana, morirá el 1 de mayo de 1539, apenas unos meses después de publicarse el libro.

Y es que los investigadores reconocen a Valladolid como un núcleo consumidor de novedades culturales al menos desde finales de los años veinte, cuando Carlos V la eligió como residencia habitual,¹⁴ determinando se instalaran en ella la nobleza cortesana, así como otros aspirantes a la cortesanía.¹⁵ Ya el embajador veneciano Andrea Navagero durante su estancia en 1526-1527 en la villa, que no sería ciudad hasta 1595, comentó: «de continuo viven en Valladolid muchos nobles y señores».¹⁶ La urbe contaba además con la Chancillería —el más alto tribunal de justicia de la parte de Castilla situada al norte del río Tajo— y con la Universidad. El investigador Bartolomé Bennassar, en un extenso y aún referencial trabajo dedicado a esta villa, identifica a los impulsores de la ciudad y comenta sus gustos: «aristocracia y funcionarios, las dos clases ricas, [son] las clases dominantes de Valladolid. Y son las que mantienen a las demás categorías importantes de la villa: grandes mercaderes y artistas».¹⁷ Son gentes propensas a consumir cultura, también la musical, de lo que dan testimonio los dos impresos de tablatura editados en la urbe por dos de sus vecinos-músicos, Luis de Narváez en 1538 y el ya nombrado Valderrábano en 1547. También constituye un buen

ejemplo el propio repertorio que poseía su Colegial, una de las instituciones productoras y entonces, sobre todo, adquirentora de música, como después se examinará con mayor detenimiento. En esta efervescente villa, constante receptora de cortesanos y sus séquitos, es probable, por tanto, que Villalón hubiera conocido las creaciones de Morales e, incluso, escuchado su voz. Y ello antes de finalizar 1538, cuando su libro ya estaba terminado.

Nueve años después, en 1547, en la misma urbe veían la luz las primeras obras impresas de Morales en España, recogidas en *Silva de sirenas* y adaptadas a cifra para vihuela gracias a la maestría del aludido Enríquez de Valderrábano. El instrumentista servía en la casa de IV Conde de Miranda, D. Francisco de Zúñiga y Avellaneda, quien en la década de los treinta y los cuarenta residía entre Valladolid y su palacio de Peñaranda de Duero.¹⁸ Su libro *Silva de sirenas* traduce la notable riqueza de repertorios que se escuchaban en la corte de este noble melómano.¹⁹ Contiene *intabuladas* creaciones de al menos veintidós compositores españoles e internacionales, entre los que destacan Arcadelt (que representa el 10,5 % del total adaptado), Josquin (el 8,8 %) y Cristóbal de Morales (el 5,2 %),²⁰ una proporción llamativa para ser la primera vez que aparecía editado el hispalense.²¹ De hecho, Alonso de Mudarra, vi-

¹⁴ Soterraña Aguirre Rincón, «Music and Court in Charles V's Valladolid, 1517-1539», en *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, ed. Fiona Kisby (Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2001), 106-117. El Emperador realizará unas doce visitas de diversa duración a Valladolid, siendo la más extensa la que discurre entre 1527 y 1536. En su ausencia, la Corte de Castilla, el gobierno del reino y la sede de los órganos de administración, residirán en la villa 27 de los 40 años de su reinado.

¹⁵ Bartolomé Bennassar, *Valladolid en el Siglo de Oro: una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI* (Valladolid: Ámbito, 1989), 435-486.

¹⁶ Andrea Navagero, «Viaje a España del Magnífico Señor Andrés Navagero (1524-25)» en José García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX* (Salamanca: Junta de Castilla y León, 1999), II:38-39.

¹⁷ Bennassar, *Valladolid en el Siglo de Oro*, 125-126. Sobre el consumo de música en la villa se han ocupado: John Griffiths, «Hidalgo, Merchant, Poet, Priest: the Vihuela in the Urban Soundscape», *Early Music* 37, n.º 3 (2009): 355-366; Cristina Diego Pacheco, «Beyond Church and Court: City Musicians and Music in Renaissance Valladolid», *Early Music* 37 n.º 3 (2009): 367-378; y Soterraña Aguirre Rincón, «The Formation of an Exceptional Library: Early Printed Music Books at Valladolid Cathedral», *Early Music* 37, n.º 3 (2009): 379-398. Véase también, Ana López Suero, «The Network of Musicians in Valladolid, 1550-1650: Training, Companies, Livelihoods and Related Crafts and Trades» (tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2021).

¹⁸ Soterraña Aguirre Rincón, «Hasta donde lleva la afición: creaciones de un melómano renacentista» (comunicación, *X Congreso de la Sociedad Española de Musicología. Musicología en transición*, Baeza, 26 de noviembre de 2020) y Soterraña Aguirre Rincón, y Ana López Suero, «Música, espacios y mecenas: el palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero (c. 1510-c.1550)», *Biblioteca: estudio e investigación* 32 (2017): 119-138.

¹⁹ El volumen presenta un total de 172 composiciones, de las que 79 son obras preexistentes puestas en cifra. Gracia María Gil, «*Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano (Valladolid, 1547). Contexto y edición de un libro de cifra para vihuela» (tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2016).

²⁰ Según Gil, «*Silva de Sirenas*», 159, en total Valderrábano cifró nueve composiciones del hispalense: un *Magnificat primi toni* versos impares; secciones de las misas *Vulnerasti cor meum*, *Beata Marie Virgine* y *Mille regretz*; los motetes *Jubilate Deo*, *Andreas Christi famulus*, *Quanti mercenarii* y la segunda parte *Nonne dissimulavi de Antequam comedam suspiro*, así como la canción *Omni mal de amor*, de atribución más dudosa.

²¹ Recordemos que diez años antes, Luis de Narváez, vihuelista y también vecino de Valladolid donde publicó *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela* (Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1538), RISM 1538²², no recurrirá a Morales para sus adaptaciones, pero ha de tenerse en cuenta que ofrece treinta y tres composiciones de las que solo seis son

huelista afincado en Sevilla que publicaría un año antes sus *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, Juan de León, RISM M7725), no introducirá piezas de Morales, aunque sí de otros autores también recogidos por Valderrábano como Josquin, Gombert, Willaert o Escobar.²²

Un dato aportado en la licencia de impresión de *Silva de sirenas* induce a formular de nuevo la hipótesis de que ciertas creaciones de Cristóbal de Morales fueran conocidas en Valladolid antes de su partida a Italia. En ella, dirigiéndose el Príncipe Felipe a Valderrábano, indica que «habéis hecho un libro de cifras de ello, para tañer y poner en la vihuela ... y que en ello vos habéis ocupado más de doce años»,²³ lo que nos llevaría a 1535. Una de las piezas candidatas a poseer esta temprana cronología es el *Magnificat primi toni*, versos impares (ff. 136v-142r), nunca impreso, solo conservado en fuentes españolas y presente completo en el *Manuscrito 5* (E-V5) del Archivo de Música de la Catedral de Valladolid (AMCVa),²⁴ composición sobre la que Valderrábano se basa para crear su «Fantasía en el tercer grado remedando a unos versos de un *magnificat* de Morales». ²⁵ Se puede tener en cuenta

adaptaciones, todas de creadores foráneos (Josquin, Gombert y Jean Richafort), mientras que el resto son piezas propias, algunas basadas en material preexistente de tradición popular o litúrgico. Sobre el universo sonoro en el que vivió Narváez sirviendo a su mecenas Francisco de los Cobos, habitante de Valladolid, véase Juan Ruiz Jiménez, «Luis de Narváez and Music Publishing in Sixteenth-Century Spain», *Journal of the Lute Society of America* 26-27 (1993-1994): 1-15.

²² La reconocida fama de Morales en los años cincuenta del siglo XVI, a la que se alude en la nota 7 puede ratificarse también a través de las ediciones de los libros de vihuela de esta década: en 1552 Diego Pisador empleará su música en *Libro de música de vihuela* (Salamanca, 1552 RISM 1552³⁵), y también Miguel de Fuenllana para *Orphenica Lyra* (Sevilla: Martín de Montesdeoca, 1554 RISM 1554³²), volumen recopilado en Toledo, ciudad a la que retornó Morales, un dato relevante porque este instrumentista, también sevillano, otorgará a Morales una posición preponderante y muy destacada entre sus obras adaptadas.

²³ Valderrábano, *Silva de sirenas*, f. ii.

²⁴ Incompleto se encuentra en el *Códice 18B* del Archivo Musical de la Catedral de Toledo y en el *Manuscrito 4* del Archivo catedralicio de Zaragoza, en este caso con modificaciones. Véase Martin Ham, «Worklist: Other Magnificat Settings», en *Cristóbal de Morales: Sources*, s.p. Este trabajo se referirá a él como Magnificat 1°. Las otras siete composiciones de segura atribución del maestro citadas en la nota 20 fueron todas editadas en canto de órgano entre 1541 y 1544.

²⁵ Índice, f. [vii^r]. En f. 67v: «Esta fantasía va remedando a un magnificat de Morales que es al primer verso y al tercero. Pri-

también que, si la distribución de las obras en cada uno de los siete libros de *Silva de Sirenas* refleja el proceso de inclusión de las mismas a lo largo del tiempo, este cántico de Morales sería de los primeros en haber sido parafraseado, pues ocupa el octavo lugar entre las treinta y tres creaciones del IV libro. Como más adelante se observará, no será esta la única obra de Morales del *Manuscrito 5* que apunte a una temprana cronología.

3. UN INVENTARIO DE 1547

En el mismo año de la publicación de *Silva de sirenas*, el Prior y el Cabildo de la Colegial, la Iglesia Mayor de Valladolid, decidieron que se realizara un inventario de «la plata y ornamentos y cosas nuevamente hechas y de otras dadas por personas particulares a la fábrica de ella, que están a cargo de Sancho de Grijalva, sacristán mayor de esta iglesia», documento al que se identificará como *Inventario 1547*.²⁶ Como era menester, se comenzó con lo «más valioso»: los ornamentos de plata, así como con toda tipología de tejidos, telas, tapicerías, etc. Continuaron con los llamados «libros del Sagrario» refiriéndose con ello a la biblioteca de libros litúrgicos así como a otros necesarios para desarrollar el rito, como era el libro llamado *De las costumbres desta iglesia*, todos conservados en la capilla del Sagrario.²⁷ Después, se registraron los «libros del coro» por ser los empleados en él y por el coro, litúrgicos casi todos.²⁸ Y cerrando la serie, aquellos «libros de canto de órgano que tiene Valderas», indicándose otra vez al pie del folio 59r, el que contiene este

mero tono. Segundo grado [de dificultad]». Véase Enríquez de Valderrábano, *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas (Valladolid 1547)*, 2 vols., transcripción y estudio por Emilio Pujol, Monumentos de la Música Española 22 y 23 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965), 1:82-84.

²⁶ Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPV), Protocolos, caja 22, ff. 49r-60v. La «visitación» (el inventario) es supervisado por los canónigos Alonso de León y Cristóbal de Menchaca y escriturado por Sebastián de Urueña, capellán. Fue dado a conocer por Aguirre, «The Formation of an Exceptional Library».

²⁷ Conjunto de 56 ejemplares la mayoría ricamente encuadernados y escritos en pergamino: breviarios, misales, antifonales, el «calendarios de aniversarios», etc.

²⁸ Constituida esta partida por 42 volúmenes más «una tabla de entonaciones de salmos y glorias», entre los que se encuentran «14 libros grandes de pergamino... para el oficio del año y 12 libros Dominicales... para todo el año, seis para cada coro». También en este grupo predomina la copia en pergamino.

listado: «Todos estos libros están a cargo de Valderas,

raconero y maestro de capilla». Se hallaban, por tanto, separados del resto, bajo su jurisdicción y cuidado (véase Tabla 1):

Núm.	Ítem	Identificación
1	Primeramente un libro de molde que es de las quince misas.	<i>Liber quindecim missarum</i> (Roma, Andrea Antico, 1516), RISM1516 ¹ .
2	Más otros cuatro libros de magnificats e himnos de Morales.	Libro manuscrito o magnificats de Morales impresos. RISM 1542 ⁹ o 1544 ⁴ o M3594 o 1545 Scottó, y cuadernillos manuscritos con himnos de Morales. ²⁹
3	Más otro libro colorado con unos tachones que encomienza en un <i>Benedicamos</i> de marca que hay en el 229 hojas.	Libro manuscrito de tamaño facistol con valiosa encuadernación.
4	Más dos cuadernos el uno de motetes de cuaresma y el otro de villancicos de Navidad y Corpus Christi, el uno en blanco y el otro de colorado.	Cuaderno manuscrito con motetes de cuaresma. Cuaderno manuscrito con villancicos de Navidad y Corpus.
5	Más otro libro para la Sibila que acaba en un credo de Montiel.	Libro manuscrito.
6	Más otro libro que tiene al principio unas armas con dos castillos y dos lobos y unos Reales y bandas que comienza «liber hic a petro comitte» que dio el Racionero Valderas.	Libro manuscrito procedente del caballero Pedro de Miranda, primogénito difunto del IV Conde de Miranda..
7	Más cuatro libros de las diecisiete misas de Josquin encuadernadas en envesado negro.	<i>Liber primus missarum</i> , <i>Liber secundus</i> y <i>Liber tertius</i> (Roma, Jacopo Giunta, Giovanni G. Pasoti y Valerio Dorico, 1526), RISM J669, J672 y J675.
8	Más seis libros colorados de misas y motetes.	Probablemente libros de partes manuscritos.
9	Más otros 12 libros chiquitos de motetes encuadernados en pergamino.	Dos o tres colecciones en formato de libros de partes: manuscritos o impresos.
10	Más dos libros blancos encuadernados en pergamino uno de misas y magnificats y otro de villancicos y fabordones.	Libro blanco manuscrito con misas y magnificats. Libro blanco manuscrito con villancicos y fabordones.
11	Más cinco libros de misas de Morales que dio el racionero Valderas.	<i>Quinque missae Moralis Hispani, ac Jacheti...Liber primus cum quinque vocibus</i> (Venezia, Girolamo Scottó, 1540), RISM M3575, o <i>Liber primus quinque missarum cum quinque vocibus, excellentissimi musici Moralis Hispani, ac Jacheti.</i> (Venecia, Girolamo Scottó, 1542), RISM 1542 ¹ .
12	Más otros cuatro libros de motetes donde está <i>In te Domine speravi</i> .	Libros de partes. ³⁰
13	Más cuatro libricos de ensaladas en pergamino dado de negro por encima.	Manuscritos en formato de partes.

²⁹ Debido a que no existe un impreso de los himnos de Morales, y no solían encuadernarse conjuntamente impresos con manuscrito, es posible que en su totalidad éste fuera un libro manuscrito; véase p. 39 para más información.

³⁰ *In te Domine speravi* de ¿Josquin?, ¿Lupus?... ambas composiciones difundidas en la España del momento.

14	Más un libro de ocho misas de Morales de molde encuadernado en pergamino blanco con las armas del Duque de Florencia.	<i>Missarum liber primus</i> (Roma, V. Dorico y Ludovico, 1544), RISM M3580.
15	Más un libro viejo encuadernado en tablas con cuero envesado blanco viejo comienza Index Aspersorio y Asperges de Anchieta.	Libro manuscrito ricamente encuadernado con obras de Anchieta.
16	Más otro libro de misas encuadernado en badana negra el cual tiene tres cuadernos blancos y después una Imagen de San Gregorio con las Armas de Francia.	Libro blanco manuscrito con misas con imagen de cierre.
17	Más quince libros de motetes que dio el prior don Pero Gómez de Villarroel.	Probablemente 3 colecciones impresas de libros de partes.
18	Más cinco libros de misas que dio el Racionero Valderas impresos Venetijs apud Hieronimum excotum [Scotto] 1543.	<i>Quinque missarum harmonia diapente, id est quinque voces referens...Moralis Hispani...Ioannis Luppi</i> (Venezia, Girolamo Scotto, 1543), RISM M3578.
19	Más diez misas donde esta la <i>Missa de la Batalla</i> .	Manuscrito o <i>Liber decem missarum a praeclaris musicis</i> (Lyon, J. Moderne, 1532), RISM 1532 ⁸ .
20	Más otro libro de misas de Carpentras con las armas de los Medicis.	<i>Liber primus missarum Carpentras et sunt infrascripte</i> (Avignon, Jean de Channay, 1532), RISM G1571. ³¹
21	Más otro libro de misas que comienza «Hermonidos» y acaba «primer toni e secundi toni»	Un volumen impreso o manuscrito. Su inicio sugiere una dedicatoria y contiene misas y, probablemente, magnificats o salmos. La dedicatoria inclina la balanza hacia su consideración como impreso.

Tabla 1. *Inventario 1547*, «Libros de canto de órgano que tiene Valderas» (AHPV. Protocolos, caja 22, f. 59r).

Este inventario, que refleja el repertorio de canto de órgano que poseía la Colegial vallisoletana en tal fecha, está realizado con cierto detalle, pues aporta información sobre tipologías de libros, géneros, autorías y también nombres de donantes. Es interesante compararlo con otros *index* de instituciones religiosas seculares y cronologías no lejanas para descubrir que era una biblioteca con un fondo cuantioso: en sus 21 ítems parecen referenciarse 29 o 30 colecciones librarias,³² bastante más numerosas que las 12 indexadas en el inventario de libros de polifonía de la Catedral de Granada fechado en 1535, un listado parco en información ya que, por ejemplo, no ofrece nombres de autor.³³ La cantidad referida se asemeja más a la de

los fondos que poseía la Seo de Zaragoza, cuyo listado, realizado un año antes que el de la Iglesia Mayor de Valladolid, parece reflejar 24/26 compilaciones, un número aún inferior al de esta.³⁴ Los resultados tampoco cambian

<https://www.historicalsoundscapes.com/evento/800/granada> [Consulta: 03/08/2023]. Existe otro inventario de 1531 que contiene 15 colecciones más «cuarenta y dos papeles con *Pange lingua*». Granada ofrece un ejemplo singular por ser fundada su catedral en 1492 y necesitarse unos años hasta que sus instituciones musicales se estabilizaran. Sin embargo, ambos *index* reflejan la rica encuadernación que poseían la mayoría de los volúmenes musicales.

³⁴ Pedro Calahorra Martínez, *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII* (Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1977-78), II: 22-23 y Emilio Ros-Fábregas, «Libros de música en bibliotecas españolas del Siglo XVI (II)», *Pliegos de Bibliofilia* 16, n.º 4 (2001): 33-46. Se contabilizan como tres colecciones los «cuatro libretes en que hay tres libros de motetes de Adrian, de Gombert y de Jacquet». Atendiendo al elevado número de piezas, quizás otra colección facticia fueran los «5 libros de motetes a 5 en que hay 87 motetes».

³¹ Libro difundido en España; más información al respecto en la nota 43.

³² Véase Tabla 1. Se ha contabilizado como una colección el ítem 8 (aunque podrían ser más), el ítem 9 como tres colecciones de partes, al igual que el ítem 17.

³³ Juan Ruiz Jiménez, «Repertorio musical polifónico catedralicio (1492-1535)», *Paisajes sonoros históricos*, 2018.

si se ponen en parangón con el minucioso listado llevado a cabo en la Catedral de Tarazona, realizado entre cinco y quince años después que el vallisoletano —entre 1552 y 1561—, y que contenía 28 colecciones.³⁵ El número de volúmenes de la Iglesia Mayor destaca aún más si cabe porque pertenecía a una colegial, a diferencia de las otras instituciones citadas que gozaban del rango de catedral y, por tanto, contaban con mayores ingresos.³⁶

Parece conveniente considerar que fuera el propio entorno sociocultural de la urbe en la que se halla la colección, que gusta de mostrarse y de consumir novedades, el que pudiera ofrecer luz sobre esta particular situación. Si lo observamos algo más en detalle se comprueba, por ejemplo, que esta rica colección de música no lo era tanto si reparamos en el valor de los libros considerados como meros objetos materiales. En la Catedral de Granada, por ejemplo, o en la propia institución vallisoletana en relación con el repertorio de libros litúrgicos, los volúmenes valiosos para ser mostrados y usados eran dominantes.³⁷ Esto parece denotar una preferencia en este campo del canto de órgano por invertir en la variedad y en la renovación, más que en la riqueza perceptible del libro. De hecho, solo dos de los libros vallisoletanos están caracterizados con costosas protecciones: el ítem 3, con «tachones...de marca [mayor] que hay 229 hojas», un voluminoso ejemplar, y el ítem 15: «en tablas con cuero envesado blanco», que es calificado como viejo e identificado con «comienza *index* aspersiono y asperges de Anchieta» el cual parece contener una forma de proceder anterior.³⁸

Es, sin duda, una biblioteca de canto de órgano preponderantemente funcional.³⁹ Lo habitual es que los

libros del *Inventario 1547*, si están protegidos, sea solo con pergamino, teñido o sin teñir (al menos los ítems 4, 7, 9, 10, 13, 14, 16). Además, entre ellos abundan las colecciones de partes de pequeños formatos (ítems 2, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 17, 18). Se caracteriza también por una proporción cercana o igual al 50 % entre libros manuscritos e impresos, a los que a veces se identifica «de molde»: entre 8 y 10 colecciones. Se trata de un porcentaje de ediciones mayor que el de las instituciones citadas, volúmenes más baratos que los manuscritos en iguales circunstancias de tamaño y antigüedad y que permiten de manera muy efectiva la renovación de creaciones.⁴⁰ Todo ello induce a reparar en el claro impulso hacia la actualización musical que correspondió realizar a los responsables de la música en la Colegial durante estos años: la imagen pública de una Colegial modernizada se traslada, sin duda, a través del sonido.

Los volúmenes impresos sugieren, así mismo, la existencia de contacto con libreros distribuidores de estos ejemplares, quizás de la propia ciudad o del entorno próximo, como la villa de Medina del Campo, situada a unos cincuenta kilómetros.⁴¹

El secretario de la «visitación» identificó a cinco autores entre los variados repertorios de canto de órgano contenidos en las 29/30 colecciones vallisoletanas. Josquin (ítem 7), prestigioso y bien escuchado en Valladolid, aparece representado con un volumen facticio que contenía sus tres libros de misas.⁴² Montiel (ítem 5) y Anchieta (ítem 15) son citados como integrantes en un libro respectivamente, y Carpentras (ítem 20) por sus misas impresas.⁴³ Es Cristóbal de Morales el registrado con

³⁵ Pedro Calahorra Martínez, «Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I Inventarios», *Nassarre* 8, n.º 2 (1992): 9-56. También Ros-Fábregas, «Libros de música en bibliotecas españolas», 43. <https://hispanicpolyphony.eu/node/16447> [Consulta: 05/08/2023].

³⁶ La colegial se convierte en catedral el 25 de septiembre de 1595 por la bula del papa Clemente VIII.

³⁷ Véase nota 27 y 28. En la institución turiasonense, hasta donde se puede deducir, tampoco parecen abundar los ricos papeles y encuadernaciones. La comparación con La Seo zaragozana no es posible ya que su copista no se interesó por anotar esta característica de los libros.

³⁸ No parece conocido que Juan de Anchieta hubiera compuesto tales creaciones.

³⁹ Como señala William H. Sewell, *Logics of History: Social Theory and Social Transformation* (Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2005), 168: «la realidad material (sus características físicas o su valor económico) impone res-

tricciones objetivas a las prácticas significativas». En este caso las formas, formatos y características de los volúmenes, a sus usos y funciones.

⁴⁰ Sobre el mundo del libro y sus costes, véase M^a del Carmen Álvarez Márquez, *La impresión y el comercio del libro en Sevilla en el siglo XVI* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007) y, de la misma autora, *El mundo del libro en la Iglesia Catedral de Sevilla en el siglo XVI* (Sevilla: Diputación Provincial, 1992).

⁴¹ Aguirre, «The Formation of an Exceptional Library».

⁴² Edición conjunta de sus 17 misas, aparecidas inicialmente en tres volúmenes sin identificar también en RISM 1516¹.

⁴³ RISM G1571. Impreso que se encontraba también, por ejemplo, en la Biblioteca Colombina y que después engrosó el fondo de la Catedral sevillana. Se hallará así mismo en la Catedral de Tarazona; véase Emilio Ros-Fábregas, *Books of Hispanic Polyphony*. <https://hispanicpolyphony.eu/es/person/16454> [Consulta: 04/08/2023].

mayor profusión, pues aparece en tres ocasiones (ítems 2, 11, 14), a las que hay que sumar al menos otra colección identificada con obras mayoritariamente suyas: *Quinque missarum harmonia diapente* (Venezia, Girolamo Scotto, 1543 —ítem 18—).⁴⁴ La preponderancia de repertorios del hispalense en el conjunto y la relevancia de que se especificara su nombre en el *Inventario 1547* estaría reflejando, sin duda, el prestigio que se otorgaba al autor en la Colegial tan solo dos años tras su retorno a España.

Resulta interesante constatar que este aprecio por la música de Morales cabe deducirse también del inventario de la Seo de Zaragoza de 1546. Ambas instituciones poseían tanto su *Missarum liber primus* (Roma, Valerio y Ludovico Dorico, 1544, ítem 14, RISM M3580), que el propio autor había enviado para su venta en España, como el citado *Liber primus quinque missarum cum quinque vocibus, excellentissimi musici Moralis Hispani, ac Jacheti* (Venecia, Girolamo Scotto, 1542, ítem 11, RISM 1542¹).⁴⁵ En el caso de esta segunda publicación, la iniciativa de que se recibiera en España es poco probable que procediera del hispalense, habida cuenta de que eran varios los autores representados. No obstante, su presencia en dos catedrales distantes sugiere que hubiera sido distribuida por librería/s española/s, quizá también con anterioridad al regreso del autor a su tierra natal.

La Seo zaragozana parece contar también con una de las colecciones impresas de magnificats del sevillano. La descripción «cuatro libros de magnificats de Morales en que hay ocho magnificats enteros» y el éxito que enseguida alcanzó la edición *Magnificat...cum quatour vocibus, liber primus* (Venecia, Antonio Gardano, 1545)⁴⁶

apuntan a que podría ser la que poseyeran. Pudiera tratarse, asimismo, de la reimpresión que Girolamo Scotto hizo de este volumen el mismo año —1545 Scotto—, editor que realizara el libro de misas de 1542 citado *supra* con obras de Morales y Jaquet difundido en España.⁴⁷ Aunque la referencia de los magnificats de Zaragoza también podría indicar la primera impresión de los mismos del hispalense fechada en 1542 —RISM 1542¹— en la que aparecían los textos de los «magnificats enteros», y no en colecciones de cánticos divididos en versos pares e impares. Ese volumen también fue editado por Girolamo Scotto.⁴⁸

La Iglesia Mayor vallisoletana contó asimismo con magnificats del hispalense, pero su identificación resulta algo más confusa. Los «cuatro libros de magnificats e himnos de Morales» (ítem 2), alude a libros de partes y, posiblemente, manuscritos, porque los himnos del maestro no fueron editados como corpus. En formatos de partes no era costumbre encuadernar volúmenes facticios que combinaran impresos con manuscritos, por lo que parece más realista aceptar que fueran cuadernillos copiados en su totalidad. Quizás se trate de copias recientes de las ediciones de 1545 o de 1542, pero cabe asimismo otra posibilidad: que esta fuente conjugara cánticos conocidos mediante impresos con otros viejos magnificats, tales como el difundido en Valladolid que inspiró a Valderrábano para crear su fantasía y hoy conservado en el *Manuscrito 5*.⁴⁹

Misas y magnificats son los géneros que atribuyen al hispalense tanto en la Colegial como en la Seo, si bien en Valladolid lo serán también sus himnos, hoy desaparecidos o no identificados en su archivo musical.⁵⁰ Además, esta sede poseía otra colección de Morales a mayores: la ya ci-

⁴⁴ RISM M3578. Contiene el impreso tres misas de Morales (*L'homme armé*, *Queramus cum pastoribus* y *Beata Marie virgine*), dos de Lupus Henllinck —aunque atribuidas aquí a Johannes Lupi— (*Missa Surrexit pastor bonus* y *Missa Veni sponsa Christi*) y la *Missa Mort e mercy* de Jacques de Berchem.

⁴⁵ Podrían referirse estos ítems a la edición *princeps* del impreso de 1540, titulada *Quinque missae Moralis Hispani, ac Jacheti...Liber primus cum quinque vocibus* (Venezia: Girolamo Scotto, 1540), RISM M3575, pero parece que la mayor difusión se produjo en España con su reedición de 1542.

⁴⁶ RISM M3594. Colección que se reimprimió al menos quince veces hasta 1619 y que se copió con profusión en manuscritos por toda Europa y la Nueva España. En relación con sus fuentes, véanse Ham, «Worklist», así como *Cristóbal de Morales (†1553): Opera Omnia. Volumen IV. XVI Magnificat (Venecia, 1545)*, transcripción y estudio por Higinio Anglés, Monumentos de la Música Española 17 (Roma: CSIC,

1956; reedición digital Madrid: Editorial CSIC, 2016): http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=1075 [Consulta: 01/08/2023].

⁴⁷ La Seo comparte con la Iglesia Mayor de Valladolid también el famosísimo «libro de las 15 misas», RISM 1516¹.

⁴⁸ Ham, «Worklist».

⁴⁹ Soterraña Aguirre Rincón, «El devenir del género magnificat en la Iglesia Mayor de Valladolid hasta la recepción del *Liber magnificarum* de Sebastián de Vivanco», *Revista de Musicología* 46 n.º 2 (2023): 17-45.

⁵⁰ Entre los conservados en fuentes españolas están *Ave Maris stella* —en E-Gu (1), E-LEDc s.s., E-Tc 25 o E-TZ inventario—, *Christe Redemptor omnium* —en E-Sc 2 y E-Tc 25—, *Sacris solemnibus* —en E-GRmf 975, E-Tc 25 y E-Zac 34—, así como en el vallisoletano manuscrito E-V s.s., también llamado Códex de Santiago, y su *Te Deum*, íntegro, conservado en siete fuentes, una de ellas E-V s.s.

tada y compartida con Lupus de 1543 —ítem 18—, nuevamente una impresión de Scotto que podría haberse adquirido antes del retorno del compositor en 1545. El conjunto de creaciones citadas confirma el éxito que las ediciones, —también de las compartidas realizadas por Scotto— y la música del maestro poseían, respectivamente, en 1546 en Zaragoza y en Valladolid en 1547, aún mayor.⁵¹

No sería extraño que la Colegial contara, asimismo, con algún ejemplo compositivo del hispalense perteneciente al tercer género más difundido, el del motete, tal y como se observan en el minucioso índice de la Catedral de Tarazona en el que se ofrece especificado el contenido de sus manuscritos.⁵² Quizás entre los «15 libros de motetes que dio el prior Pero Gómez de Villaroel», que parecen referirse a tres colecciones impresas (ítem 17), se encontraran algunos de sus motetes editados desde 1539⁵³. O bien podrían localizarse en los volúmenes de los ítems 4 («cuaderno con motetes de cuaresma»), ítem 8 («seis libros colorados de misas y motetes»), ítem 9 («12 libros chiquitos de motetes encuadernados en pergamino») o 12 («cuatro libros de motetes donde está *In te Domine speravi*»), e incluso en otros cuyo contenido no se especifica. Recuértese este texto, porque el *Manuscrito 5* vallisoletano contiene motetes del maestro.

El *Inventario 1547* se interesa también por identificar a las «personas particulares» que donaron libros, de las que se ofrece nombre y rango: el abad de la Colegial (un ejemplar) y el racionero Valderas (ítems 6, 11 y 18). Es curioso que el principal mecenas del conjunto fuera el entonces maestro de capilla de la Colegiata y que al menos dos de las colecciones, estuvieran dedicadas a Cristóbal de Morales. Se vislumbra así, como un relevante promotor del compositor hispalense en la Colegial.

Una última apreciación en torno al documento vallisoletano: el ítem 16 recoge «un libro de misas encuadernado en badana negra, el cual tiene tres cuadernos blancos y después una imagen de San Gregorio con las armas de Francia», presentando un libro encuadernado con hojas libres para seguir añadiendo contenido. Un hecho nada

excepcional, que parece también referirse en el ítem 10: «dos libros blancos encuadernados en pergamino uno de misas y magnificats, el otro de villancicos y fabordones». El término *libros blancos* precediendo a la referencia de la encuadernación sugiere que los dos volúmenes se hallaban en proceso de cumplimentación, aptos para seguir recogiendo repertorios. Parece, y esto es relevante, que existiera en la Iglesia Mayor de Valladolid la costumbre de crear cartapacios para ir copiando en ellos los repertorios que se componían o que llegaban a la Colegial, seguramente con la principal finalidad de conservar estas obras, sirviendo como repositorios.⁵⁴ El *Libro de actas capitulares de la Colegial de Valladolid (LACVa)* ofrece información sobre la práctica de crear cartapacios para copiar en ellos repertorios musicales. El 16 de marzo de 1563, el presidente y Cabildo acordaron que se excusara la presencia del maestro de capilla en el coro cuando esté «ocupado en componer... con que lo que compusiere sea para la iglesia y que lo apunte en un libro de la iglesia que para ello le han mandado dar en blanco pautado, para que escriba la dicha compostura».⁵⁵ La referencia atañía

⁵⁴ Sebastián de Covarrubias define cartapacio como «el libro de mano en que se escriben diversas materias y propósitos; o el cuaderno en que uno va escribiendo lo que dicta su maestro desde la cátedra». Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Luis Sánchez, 1611.). <https://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Lengua/Diccionarios/Galeria/Obra2.html> [Consulta: 14/08/2023]. Esta forma de copiar repertorios a partir de «libros blancos» no era excepcional de la Colegial. Instituciones como las citadas también la practicaban, por ejemplo, se refleja en el ítem 8 del *index* de la Seo de Zaragoza: «Otro libro de Salves etc. hay harto papel blanco», así como en el *Inventario de Tarazona*: «ítem cinco cuadernos de ensaladas de medio pliego grande que ay en ellos X y lo demás está blanco».

⁵⁵ *Libro de actas capitulares de la Colegial de Valladolid (LACVa)*, s.f., dentro del Archivo General Diocesano de Valladolid, ahora HGDVa (1547-1579). Con el tiempo, el uso de estos libros en blanco parece enfocarse en mayor medida a la copia de villancicos y repertorios en vernácula. Sirva de ejemplo cuando en 1598 se indica: «ítem se le descargan veinte y dos reales que dio a Lucas Félix, colegial del seminario, por asentar en el libro del cabildo todos los villancicos de la Navidad y los Reyes»: HGDVa. *Libro de fábrica de la Colegial de Valladolid (LFVa)*, (1595-1605), f. 59r. En 1612 se ordena «que el señor mayordomo de fábrica haga hacer un libro en blanco, en marca mayor, para que en él se pongan los villancicos de Corpus y Navidad y que el maestro haga que esto se ejecute sin remisión y que ahora de presente se pongan los del Corpus pasado, y puestos se le den los dos ducados que es costumbre por la saca de ellos y no se le den antes», *LACVa* (1598-1612), f. 415, 08/08/1612.

⁵¹ Aguirre, «The Formation of an Exceptional Library».

⁵² Tarazona contó con no menos de veinticinco composiciones del maestro en manuscritos repartidas entre motetes y lamentaciones: ítem 3 (6 motetes), 4 (1 lamentación y 2 motetes), 5 (1 motete y 5 magnificats), 6 (2 magnificats), 7 (1 magnificat), 11 (2 motetes) y 13 (5 motetes). También se identifican los libros impresos primero y segundo de misas del hispalense (ítem 8 y 9), pero no fue el autor más representado del conjunto.

⁵³ *Motteti del Fiori. Quartus liber* (Lyon: J. Moderne, 1539), RISM 153911.

al entonces maestro Juan Navarro, quien ocupó el puesto tan solo año y medio y lo hizo de manera discontinua.⁵⁶ A pesar de la recomendación, no queda constancia cierta de que escribiera en el «libro blanco» sus composiciones, pero sí de que creara motetes para el octavario del Corpus de 1563, así como villancicos para Navidad.⁵⁷ Uno de los manuscritos conservados en el Archivo Musical catedralicio vallisoletano, considerado complejo en su estructura, se alcanza a comprender de manera más sencilla si se considera un «libro blanco» y como tal se examina su proceso de copia. Se trata del aludido *Manuscrito 5* que, probablemente, estuvo en manos de Navarro y que contiene tan excepcionales obras de Morales.

⁵⁶ Recibido el 28 de septiembre de 1562, aunque el cabildo se muestra inseguro de su llegada, solicita baja el 6 marzo de 1564, pero desde el 24 de febrero ya estaba nombrado maestro en la Catedral de Ávila. Doce años después se recibe como maestro de capilla a un «Navarro» (que podría ser Juan), con un salario de media ración más 30.000 maravedís, pero a los dos meses es sustituido por Villalar, por lo que parece que no tomó asiento real de su función. *LACVa* (1547-1579), s.f., 14/05/1576.

⁵⁷ *LFVa* (1562-1581), f. 43r: se le paga un ducado por los motetes, y dos por los villancicos de esa Navidad y los papelones que ha usado para ello. De Navarro se encuentran en el Archivo de Música de la Catedral de Valladolid (AMCVa), integrado dentro del HGDVa, las siguientes obras únicas: *Manuscrito 17*: ¡Ay de mí sin ventura! (ff. 2v-3), *Sobre una peña* (ff.3v-4), *Oh mar fiel de mis ojos* (ff. 4v-5) y *Ribera al sacro Darro* (ff. 6v-7v). En el *Manuscrito 2* se halla el himno *Te lucen ante terminum* (ff. 10v-11) atribuido a «Navarro», obra que podría ser de su creación, aunque no esté integrada en la colección de himnos de Juan Navarro manuscritos en Ávila, ni tampoco dentro de su edición de 1590 *Psalmi, hymno ac magnificat totius anni, secundem ritum sanctae Romanae Ecclesiae* (RISM N283). El estudio codicológico de este manuscrito sugiere que los folios que lo contienen forman parte de un corpus que pudo ser creado en el siglo XVI, aunque reproducido en época posterior: desde el f. 4 al 58 contiene piezas renacentistas, todas anónimas excepto el citado himno, aunque algunas ahora están identificadas como las cuatro pasiones de Juan de Anchieta: *Dominica in Ramis* (23v-32), de la *Feria III* (32v-40), *Feria IV* (40v-48) y *Feria VI* (48v-55). Los restantes folios del manuscrito hasta el 69 permanecieron pautados en blanco, algunos de los cuales posteriormente se reutilizaron con obras de Martínez de Arce o de Risco. Conforman otro ejemplo de «libro blanco», en este caso creado para copiar composiciones ya consolidadas, como también denota su especial encuadernación con tapas de madera recubierta en cuero y guardas de metal. Sobre la identidad de los músicos con apellido Riscos, véase Javier Marín-López, «Polifonías litúrgicas en el mundo atlántico colonial: los Riscos», *Anuario Musical* 77 (2022): 77-119.

4. EL PROCESO CREATIVO DEL *MANUSCRITO 5* (E-V5)⁵⁸

Quienes han abordado la relevante etapa de la biografía de Cristóbal de Morales en España que precede a su presencia en Roma, de la que aún persisten lagunas como la referente a su ocupación entre 1531 y 1535, se han interesado también a menudo por proponer un corpus de creaciones que se pudieran entender comprendidas en ese periodo. Ello se hace a veces con el propósito de acreditar su creatividad en una etapa larga y necesariamente productiva, en la que su calidad como cantante y contrapuntista le habría franqueado el acceso al prestigioso puesto de cantor papal.⁵⁹ Para ello se han basado tanto en el estudio de las fuentes musicales conservadas como en el análisis y comparación del estilo musical del autor y, aunque no se muestran unánimes, se ha ido creando un corpus donde se incluyen prioritariamente misas, motetes y magnificats, con la característica mayoritaria de no haber sido nunca impresos.⁶⁰ Es en

⁵⁸ Para una reproducción digital del *Manuscrito 5* (E-V5), que facilitará el seguimiento de los comentarios sobre su estructura en este apartado, véase el siguiente enlace: <https://contrapunto.uva.es/sites/default/files/ms_vallac_5_valladolid_archivo_general_diocesano_archivo_musical_definitivo.pdf>.

⁵⁹ Alison Sanders McFarland, «Within the Circle of Charles V: New Light on the Biography of Cristóbal de Morales», *Early Music* 30, n.º 3 (2002): 324-340, sugiere la fecha de ca. 1490 para el nacimiento de Morales; sin embargo, la historiografía suele emplear la de ca. 1500.

⁶⁰ Robert Stevenson, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro* (Madrid: Alianza Música, 1993) y Robert Stevenson, «Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553): Light of Spain in Music», *Inter-American Music Review* 13, n.º 2 (1993): 1-106. Cristina Diego Pacheco, «Cristóbal de Morales y la circulación de música manuscrita: recuperación de algunos motetes presumiblemente anteriores al periodo romano», *Revista de Musicología* 28, n.º 2 (2005): 1487-1499. También Diego Pacheco, «Morales in Plasencia and “New” Works», y Cristina Diego Pacheco, «Un nouvel apport a l'étude de la musique espagnole de la Renaissance: le manuscrit 5 de la Cathedral de Valladolid et son contexte» (tesis doctoral, Université Paris 4, 2005). Agradezco a la autora la posibilidad de consultar su trabajo. También Cristina Diego Pacheco, *Cristóbal de Morales en Espagne. Ses premières oeuvres et le manuscrit de Valladolid* (Lyon: Symétrie, 2015), así como Bernadette Nelson, «Was Morales in Valencia? New Light on the Origins of the *Missa Benedicta es, caelorum regina*», *Early Music* 30 (2002): 364-79 y Bernadette Nelson, «A Little Known Part-Book from Toledo.

este campo de estudio donde el *Manuscrito 5* aparece referido a menudo.

El volumen contiene siete obras del hispalense.⁶¹ Parece razonable aceptar que el motete *In diebus illis* existiera antes de 1535, pues conforma el impreso de Gonzalo de Baena *Arte novamente inventada para aprender a tanger* (Lisboa, 1540), cuya licencia de impresión, para la que era necesario presentar el ejemplar acabado, fue otorgada en 1536.⁶² De esta composición se conserva únicamente una versión en canto de órgano, recogida precisamente en el *Manuscrito 5* del archivo vallisoletano. Junto a ella y al aludido Magnificat 1º intabulado por Valderrábano, el libro contiene otras de las creaciones del hispalense a las que se ha otorgado dicha periodización temprana: son los motetes *Apostole Christi Jacobe—unicum—* y *Ego infelix peccator*,⁶³ así como la *Missa cortilla* o *Fa re ut fa sol la* que, como los citados motetes, parece no llegó a Italia y se preserva solo en fuentes manuscritas hispanas.⁶⁴ Recoge el manuscrito, asimismo, la *Missa Ave Maria* a cuatro voces, cuya cronología es controvertida,

Music by Morales, Guerrero, Jorge de Santa María, Alonso Lobo and Others in Barcelona, Instituto Español de Musicología, Fondo Reserva, Ms 1», *Anuario Musical* 65 (2010): 25-56.

⁶¹ Dos missas (*Ave Maria* y *Cortilla*), tres motetes (*Ego infelix peccator*, *Apostole Christi Jacobe* e *In diebus illis*) además de dos magnificats, ambos del primer tono y de versos impares, referidos aquí como Magnificat 1º (ff. 136v-143r) y Magnificat 2º (ff. 142v-147r).

⁶² Entre otros, Diego Pacheco, «Un nouvel apport», 25-33 y, de la misma autora, «Morales in Plasencia and “New” Works», 10-12. Sobre la edición de Baena, véase Tess Knighton, «A Newly Discovered Keyboard Source (Gonzalo de Baena’s *Arte novamente inventada para aprender a tanger*, Lisbon 1540): A Preliminary Report», *Plainsong and Medieval Music* 5, n.º 1 (1996): 81-112.

⁶³ *Ego infelix peccator* se preserva en el *Manuscrito 5* y en P-Pm 40, fuente estudiada por José María Llorens Cisteró, «El MM. 40 de la Biblioteca Municipal de Oporto fuente única de la *Misa L’home armé* de F. Guerrero, *Misa Pequeña* de C. Morales y de otras novedades», *Anuario Musical* 49 (1994): 75-102 y João Pedro D’Alvarenga, «Manuscripts Oporto, Biblioteca Pública Municipal, MM 40 and MM 76-79: Their Origin, Date, Repertories and Context», en *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, eds. Tess Knighton y Bernadette Nelson (Kassel: Reichberger, 2011), 27-58. *Apostole Christi Jacobe* está recogida en el inventario de E-TZ, estudiado por Calahorra Martínez, «Los fondos musicales en el siglo XVI».

⁶⁴ La *Missa cortilla* tuvo una relativa amplia difusión en España, Portugal y América; véase Ham, «Worklist».

si bien suele considerarse producción del periodo romano del hispalense⁶⁵ y otro *Magnificat primi toni*, de versos impares, referido aquí como Magnificat 2º. Este se imprimió por primera vez en la exitosa colección de 1545, aunque su música en el código posea ciertas variaciones, pocas, pero suficientes para sugerir que no se copió directamente del ejemplar impreso.⁶⁶ Presentar el volumen, por tanto, un conjunto de obras con una preponderante difusión española y, posiblemente, varias de ellas pertenecientes a sus primeros años de profesión en España. Sin embargo, hasta el presente no se tiene clara la procedencia del *Manuscrito 5*, ni su uso y cronología.

Este libro ha alcanzado cierto reconocimiento historiográfico, además de por las creaciones de Morales, por el repertorio religioso de Anchieta, Pastrana y Francisco de la Torre, unido al hecho de que este apareciera junto a obras de Josquin, Mouton o Colinius—*única*—. La investigadora Diego Pacheco realizó el primer estudio codicológico y ofreció posibles procedencias y funcionalidades del libro, así como un camino trazado entre las catedrales de Plasencia, Palencia y la Colegial de Valladolid como vía para la recepción temprana en la última del repertorio de Morales.⁶⁷ Lo que a continuación se expone es una nueva comprensión del proceso de copia del *Manuscrito 5* que surge de la conjunción del examen exhaustivo del libro con la in-

⁶⁵ Aunque Nelson y Diego Pacheco también sugieren una posible cronología previa a la etapa romana; véanse Nelson, «A Little Known Part-Book», 25-56, y Diego Pacheco, *Cristóbal de Morales*, 40-41.

⁶⁶ Al comparar el magnificat del impreso de 1545 (*M3594*) con el *Magnificat primi toni* ff. 142v-147r del *Manuscrito 5* (Magnificat 2º) se aprecia el uso abundante de ligaduras en el primero y no en el segundo, así como la cuantiosa presencia de ennegrecimiento en el del *Ms 5*, a diferencia de la copia editada. Además, ciertos sonidos están variados, sobre todo en el Gloria Final. Diego Pacheco, *Cristóbal de Morales en España*, 43, considera que el estilo compositivo del Magnificat 2º es muy distinto al del Magnificat 1º: «Il existe donc une importante différence d’écriture entre les deux magnificat du compositeur copiés dans le manuscrit, ce qui implique sans doute une période de composition et un contexte distincts».

⁶⁷ Diego Pacheco, «Un nouvel apport», 2005. Véase también, de la misma autora, «Cristóbal de Morales y la circulación de música manuscrita» y «Morales in Plasencia and “New” Works». Se revisarán aquí algunas de sus propuestas, como la referente a la estructura del libro y su proceso de copia. También se ofrecerán otros argumentos para entender su contenido, por ejemplo, una alternativa para la llegada a Valladolid de las tempranas obras del hispalense.

formación aportada por el *Inventario 1547* y otras fuentes documentales conservadas en la institución. Gracias a ello, se propondrán otras respuestas sobre su origen, funcionalidad, así como algunas apreciaciones en torno a su cronología, lo que permite además ahondar en el conocimiento de la recepción de Morales en Valladolid.

El *Manuscrito 5* está constituido en la actualidad por 12 cuadernillos, identificados desde el I al XII, aunque fueron 13 cuando se conformó (véase Anexo 1).⁶⁸ El último cuadernillo fue cortado después de ser foliado el conjunto del libro. Se le identifica en el gráfico del Anexo 1 como IX (bis). El libro contiene dos tipos de papel, el Alfa, referido en el Anexo 1 como F, por poseer una sencilla flor de lis por filigrana. Se halla en los tres primeros cuadernillos (I - cuaternión + II - doble cuaternión + III - cuaternión) y en los dos últimos del código (los XIIa - ternión y XIIb - cuaternión).⁶⁹ El grupo de los primeros cuadernillos contiene misas y, el del final, magníficats. Es reseñable que ambos arrancan con obras de Cristóbal de Morales.

El otro tipo de papel, denominado aquí Beta, se caracteriza por una filigrana de mano enguantada con lazo de cuyo dedo corazón emana una estrella de cinco puntas y es el papel que conforma el resto del manuscrito. Ambos soportes también fueron pautados en dos momentos diferentes: los pentagramas del Alfa miden de alto 13 mm, mientras que los del Beta, todos pautados con el mismo *rastrum*, alcanzan casi los 16 mm. A tenor de esta información, se podría contemplar que el «libro blanco encuadernado en pergamino» con «missas y magníficats» notado en el *Inventario 1547* podría referirse al actual *Manuscrito 5* en un temprano estadio de su existencia, cuando solo contenía las misas del inicio y los magníficats al final. Si no fuera así, lo que es seguro es que los cuadernillos de papel Alfa, que contienen misas y magníficats, conformaron la parte preexistente del *Manuscrito 5* y que, sin duda, fue un «libro blanco».

⁶⁸ Diego Pacheco, *Cristóbal de Morales en Espagne*, 37, relata: «Les 132 folios du manuscrit ont été distribués en cinq cahiers comprenant les folios 1-22v., 23-54v., 55-77v., 78-95v. et 96-153 (incomplet); la taille de chaque cahier est variable et comprend des divisions internes (quatre in-douze, trois bifeuilles, deux in-octavo, puis un in-trente-deux, un in-quarto, un in-seize et un in-dix-huit)». Véase, asimismo, «Un nouvel apport», epígrafe 2.2.

⁶⁹ Diego Pacheco, «Un nouvel apport», epígrafe 2.3, señala: «Si l'on part du principe que la structure des cahiers est indépendante des filigranes, on conclut à une compilation mélangée de deux types de papier très semblables en termes de couleur, d'épaisseur et de qualité dont la distinction se fait uniquement en raison du changement de filigrane».

El proceso de su constitución habría sido el siguiente (se aconseja cotejar la lectura con el gráfico del Anexo 1). En primer lugar, se escribió en los fascículos Alfa la misa de Cristóbal de Morales *Ave Maria* y la *Misa anónima* a 4 voces (fascículos I al III), así como los dos magníficats del hispalense y el anónimo, hasta cerrar con el *Nunc dimittis* (actuales XIIa-XIIb, ff. 136 a 149), conjunto de obras que fueron anotadas por una misma mano.⁷⁰ Después se creó un «libro blanco», el *Manuscrito 5*, partiendo de estas páginas preexistentes a las que se añadió el papel Beta: un folio de inicio como guarda (f. [0]), nueve «cuadernillos» colocados tras las misas (fascículos del IV al XI, y el hoy perdido IX [bis]), más dos bifolios que abrazan y crean un único cuadernillo con los preexistentes fascículos XIIa y XIIb. Además, en algún momento posterior, se pegaron al folio de guarda final (ahora 151) otros dos del mismo tipo Beta (ff. 152 y el muy incompleto actual 153) para introducir un último magníficat.

Cuando se encuadernó, el libro contaba con 150 folios (más las guardas), una extensión suficiente por si se deseara continuar implementando los géneros ya copiados de misas y magníficats, así como para introducir otros con «recientes» repertorios recibidos o creados en la institución, o quizás preexistentes. Aún hoy el *Manuscrito 5* presenta hojas sin música, aunque pautadas, como gustaba en la Colegial crear sus libros blancos. Son los bifolios 112v-119r (los bifolios intermedios se han perdido) y 128v-129r. El hecho de que el copista, al que llamaremos C, introdujera de manera discontinua, aprovechando los espacios libres, una misa de *Requiem* que agrupaba partes del *Requiem* a 4 de Guerrero (Introito y Kyrie, ff. 36v-39r) y otras de la de Victoria a 4 (Gradual y Ofertorio, ff. 39v-43r; Sanctus, ff. 92v-94r y, del 110v-112r, el Agnus Dei y Comunión), reafirma que fue un «libro blanco» y que cuando se copiaron las obras del abulense estaba en un estadio muy avanzado de su *cursum* como libro de repositorio.

Una observación detenida de su estructura y del orden de copia de las composiciones junto con los rasgos de escritura de texto y música permite ofrecer más detalles del proceso de copia. Creado el cartapacio o libro blanco, la escritura se inauguró, por un lado, en el f. 43v con el conjunto de motetes de Alonso Ordóñez, tras dejar justo diez folios «en blanco» (del f. 33 al 42, que conforman gran parte del cuadernillo IV) al finalizar la *Missa Anóni-*

⁷⁰ Se citará la foliación en números árabes para facilitar su lectura, aunque en el *Manuscrito 5* se encuentra en romanos y así se ha reproducido en el Anexo 1.

ma y el papel Alfa (fin f. 32). Quizás la intención inicial fuera continuar con el género de las misas, por lo que se dejaron hojas solo pautadas que constituían la ligazón entre los «viejos» y los nuevos folios, pero a lo largo del tiempo se fueron ocupando, si bien no con misas. Este cuadernillo IV es uno de los que contienen el *Requiem* de Victoria. Es posible que se inaugurara con la copia del motete *Santi Dei omnes* de Colinius, obra *unica* escrita con esmero (ff. 34v-36r);⁷¹ después, y precediéndola, se copiaría el motete de Morales *Ego in felix peccator* (ff. 32v-34r). Curiosamente su grafía poco cuidada y con solo el incipit textual se relaciona con la localizada en los folios 83v al 92r, donde se encuentra la *Missa Fa re ut fa sol la* o *Missa cortilla*, también de Morales (parte del cuadernillo VIII al X). Todas estas composiciones fueron escritas por la misma mano, a la que nos referiremos como copista A^[V], el responsable de notar la inmensa mayoría del manuscrito. Los citados folios de escritura más defectuosa parece que se anotaron en un periodo posterior, con una pluma y tinta distintas, quizás debido a una copia más rápida o a una diferente agilidad en la mano del responsable.

Así pues, el copista A^[V], que anotó la mayoría de las páginas tanto de papel Alfa como Beta, actuó en diversos momentos, extremo que se refleja no solo en los dos papeles, sino también en las diversas plumas y tintas que utiliza, así como en los diferentes grados de minuciosidad de la copia. Este copista es el responsable de las misas y magnificats del papel Alfa, conteniendo las obras de Morales, pero también de casi todo lo que en los nuevos folios se introduce:

Copistas	folios
A ^[V]	[0]r-36r, 43v-92r, 119v-150r, ¿150v-153r?
B	36v-43r, 92v-94r, 95v-112r.
C	94v-95r.

Tabla 2. Copistas en el *Manuscrito 5*.

El resto del cuadernillo IV, así como lo sobrante del IX tras la *Missa cortilla* fueron aprovechados por los copistas B y C para introducir obras de cronología más reciente: las ya citadas partes de *Requiem* de Guerrero y

⁷¹ Este *unicum*, conforme con Diego Pacheco, sería de Pierre Colin, autor presente en inventarios de la época como el citado de la Catedral de Tarazona o en la Catedral de Toledo. Diego Pacheco, «Un nouvel apport», 404-405.

Victoria, el copista C; y, en medio del cuadernillo IX (ff. 94v-95r), un himno, el único del manuscrito de autoría de Pedro de Alba, escrito por la mano B.⁷² Muy probablemente el responsable de hacerlo eligió iniciarlo dejando folios en blanco pautados por delante y por detrás, quizás estaba introduciendo un nuevo género. El escriba C intervino después de él, por lo que la misa de Victoria se encuentra rodeando al himno. A continuación del grupo de creaciones citado se inicia el ciclo de magnificats, que comienza tras los folios en blanco pautados 112v-119r. Con este género se cierra el libro, ocupando así desde el f. 119v al 153. Su proceso de escritura tampoco fue sucesivo. Como se ha visto, el ciclo inaugural lo constituyen los dos magnificats de Morales y el anónimo *primi toni* versos pares, todos copiados previamente a la conformación del libro blanco en el papel Alfa (cuadernillos XII a y b, folios actuales 136v al 149r) y se cierran con la obra *Nunc dimittis*, cántico de Simeón, otro de los cánticos evangélicos, pero este de completas. Como dichos magnificats concluían el *Manuscrito 5*, la implementación del género se produjo hacia adelante del libro, habida cuenta de la cantidad de papel pautado en blanco que les precedía. Se notaron primero los magnificats de “R^o” Ordoñez (ff. 132v-136r) y Pastrana (ff. 129v-132r), mientras que los dos de Francisco Guerrero del tono primero, uno para los versos pares y el otro para los impares, se iniciaron después, en el folio 119v (ff. 119v-124r y 124v-128r respectivamente). Entre los unos y los otros quedó papel blanco pautado que aún perdura.⁷³

Los últimos folios del *Manuscrito 5* también reclaman cierta atención. Puesto que el libro se cerraba con el *Magnificat del primi toni* anónimo y el *Nunc dimittis* del papel Alfa y tras él existía una hoja libre de guarda, en ella se copió el responsorio de difuntos *Libera me Domine* (f. 149v-150), el cual ciertamente poco tiene que ver con los magnificats. Pero poco después se decidió engrosar el corpus de magnificats con uno más, el último del códice, para lo que se pegaron otros dos folios escritos en el mismo papel Beta. Estos muestran una notación más antigua, pero a pesar de ello la grafía sugiere que podría

⁷² La foliación salta del 95 al 111 debido a que se han cortado sus folios, con una incisión limpia excepto en el f. 110, del que quedan restos. Cuando se copió la misa de Victoria, ya se encontraban en tal estado.

⁷³ Un vuelto y recto entre el final de las obras de Guerrero y el inicio de la de Pastrana (128v-129), explicable, por ejemplo, porque se copia calculando el espacio que iban a ocupar las creaciones procedentes de otra fuente con distinto tamaño, pero no el que finalmente se necesitó.

ser el mismo copista A^[V], con otra pluma.⁷⁴ Con él se concluye el *Manuscrito 5*, tal y como ahora se conserva, rico, complejo y excepcional.

El que la finalidad del *Manuscrito 5* fuera la de repositorio se reafirma si a lo dicho se le suman otros claros indicios en ese sentido. El tamaño del volumen (300 x 224 mm), inapropiado para leer desde él en una capilla; la ausencia de rastros de un uso directo para la interpretación; la conocida costumbre de crear libros blancos en la Colegial y, por último, el hecho de que la *Missa de Requiem* de Victoria se copiara de manera discontinua.⁷⁵ De su proceso de copia, en el que simultáneamente se estaban implementando varias secciones del manuscrito, cabe deducir, por un lado, cómo a un libro que de partida se habría organizado por géneros, se le aplica después la premisa de priorizar la conservación de todo tipo de repertorio en latín. Se va copiando, entonces, según se va engrosando el repertorio de la Colegial, tal y como se le pidió a Juan Navarro que hiciera con sus creaciones. Este devenir de un códice permite, además, vislumbrar el complejo proceso de recepción y creación de repertorios de la Colegial, aportando pistas acerca de los momentos en

⁷⁴ Diego Pacheco, «Un nouvel apport», 278-291, realiza un minucioso y acertado estudio de las manos, plumas y tintas utilizadas en el códice en su trabajo tesis doctoral, aunque aboga por cuatro copistas, que aquí se han llamado A[V], B y C, así como un cuarto para los ff. 152-153. Reafirma la hipótesis de cuatro escribas en *Cristóbal de Morales en Espagne*, 38. Sin embargo, estos últimos folios parecen responsabilidad también del copista A[V], que reproduce una fuente más antigua con un mayor uso de ligaduras y de notación romboidal, escrita en el mismo papel Beta y paginado por la misma mano dando continuidad a los folios precedentes.

⁷⁵ En Diego Pacheco, *Cristóbal de Morales en Espagne*, 38-39, se sugiere que la inexistencia de señales del paso de página indica que sus usuarios «s'en sont servis avec beaucoup de soin ou, simplement, dans des occasions peu habituelles», pero se descarta un empleo por parte de la capilla de la colegial por su pequeño tamaño. Se proponen así «trois usages possibles: soit un usage collectif, notamment par un petit ensemble instrumental (ministriles) ou par un nombre réduit de chanteurs (lors d'une procession ou service liturgique restreint, dans une chapelle privée par exemple); soit un usage individuel en tant que livre de main (libro de mano) destiné à l'usage du maître de chapelle, de l'organiste ou autre membre de la hiérarchie de la cathédrale; soit, enfin, une copie de musique polyphonique destinée à faire partie du dépôt de la bibliothèque, comme il était également habituel à l'époque, et qui viendrait expliquer la discontinuité dans la copie du Requiem de Guerrero et Victoria évoquée ci-dessus». El último, concordante con lo narrado en estas páginas.

los que estas obras nacionales e internacionales pudieron recibirse o crearse en la institución vallisoletana. Estudios posteriores podrán verse ayudados en este sentido, por ejemplo, en relación con la *única* del discutido autor Colinius, o con las aún anónimas obras que preserva el volumen.

No resulta sencillo ofrecer una cronología precisa para el intrincado y dilatado proceso de copia llevado a cabo por el copista A^[V]. Diego Pacheco aportó un *terminus post-quem* en torno a 1563/5, «fecha que se corresponde con la copia de los magnificats de Guerrero y con la actividad musical de Rodrigo Ordóñez».⁷⁶ No obstante, dicha propuesta debe atender a reconsiderarse, ya que *Canticum Beatae Mariae quod magnificat nuncupatur* de Guerrero (Lovaina, Pierre Phalèse, 1563) no fue la fuente directa para el *Manuscrito 5*, pues sus magnificats recogen modificaciones que apuntan a que fueran escritos a partir de otra fuente manuscrita de cronología desconocida y se sabe que los magnificats de Guerrero circulaban desde 1548.⁷⁷ Tampoco puede entenderse demostrado que el *Magnificat quinti toni* de «R^o Ordóñez» pertenezca al citado autor.⁷⁸ Atendiendo a otras posibles dataciones intermedias, recordemos que quizás este manuscrito estuviera representado

⁷⁶ Diego Pacheco, *Cristóbal de Morales en Espagne*, 32: «date qui correspond à la copie des magnificat de Guerrero ainsi qu'à l'activité musicale de Rodrigo Ordóñez». La investigadora aporta una cronología para la escritura total del manuscrito dividida en tres fases principales basadas, ante todo, en el estudio de la grafía y de la biografía de los autores conocidos. Señala que la segunda etapa de copia, que se corresponde con el copista B y con la adición de una obra de Pedro de Alba, tuvo lugar entre 1570, cuando fue maestro de capilla en Burgos, y 1600, fecha en la que muere. La tercera se refiere a la posible fecha de anotación de la *Misa de Requiem* de Victoria, publicada en Roma en 1583, que pudo ser copiada en Valladolid unos años después [copista C].

⁷⁷ Véase Juan Ruiz Jiménez y Soterraña Aguirre Rincón, «Obras de Francisco Guerrero en la Catedral de Valladolid», *Paisajes sonoros* histórico (2022). <http://www.historicalsounds-capes.com/evento/1450/Valladolid> [Consulta: 16/08/2023]. Según recoge Juan Ruiz Jiménez, los primeros magnificats de Guerrero documentados datan de 1548, cuando envía a la Catedral de Jaén un libro de himnos y magnificats. Los siguientes son los magnificats incorporados en Fuenllana (1554). Juan Ruiz Jiménez, *La Librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla* (Sevilla: Junta de Andalucía, 2007), 132.

⁷⁸ Sobre la compleja identificación de «R^o Ordóñez» con Rodrigo Ordóñez, véase Diego Pacheco, «Un nouvel apport», 371, 451 y ss.

en el *Inventario 1547* con el ítem 10, un libro que contenía las misas y magníficats de Morales.

El proceso de creación del manuscrito traduce, así mismo, la clara predilección del copista A^[VI] por las composiciones de Morales, el autor mejor representado y al que le otorga la posición simbólica de apertura de varios de los géneros.⁷⁹ Este escriba que se encargó de la inmensa mayoría de su copia lo tuvo que hacer en un periodo dilatado, que se habría iniciado antes de 1547 y se extendió en la década de los años sesenta, por lo que debió de ser responsabilidad de alguien que trabajara en la Colegial de Valladolid durante esa extensa cronología.

5. JUAN [DE] VALDERAS Y LA PROMOCIÓN DE CRISTÓBAL DE MORALES

Los documentos conservados nos han dejado testimonio de un agente que cumpliría los requisitos para ser este actor destacado que, como parece, no solo fue responsable de la copia del *Manuscrito 5* (E-V5), sino también del impulso para la adquisición por la Iglesia Mayor vallisoletana de libros de canto de órgano y particularmente, de las obras de Cristóbal de Morales. Se trata de Juan de Valderas, el maestro de capilla depositario de los libros de canto de órgano recogidos en el *Inventario 1547*, cuyo cargo comportaba, como se ha visto, la costumbre de copiar en los «libros blancos».

Juan de Valderas (†1582) produjo, intercambió, difundió y recibió repertorios de canto de órgano en el Valladolid del periodo estudiado, aun cuando la historiografía no le haya prestado atención, quizás por no haberse identificado obras de su creación. La paradoja podría ser grande pues, como se verá, sí fue creador de composiciones e, incluso, quizás alguna se localice entre las anónimas del *Manuscrito 5*. Sus habilidades parecen más destacables en sus facetas de cantor y copista que en las de compositor, si bien, y por ello, podría considerarse atribuirle el *Magnificat primi toni*, versos pares (ff. 147v-149r), y el *Nunc dimittis* que le sigue, o incluso la *Misa anónima* a 4 del papel Alfa (ff. 20v-32r), todas ellas breves y de un llamativo estilo sencillo, escritas en la parte más antigua del volumen por su mano y presentes solo junto a obras de Morales.⁸⁰

⁷⁹ Morales también inauguró la sección de motetes que cierra el fascículo VII y abre el VIII.

⁸⁰ El *Magnificat primi toni* recuerda al estilo fabordón, técnica ligada al contrapunto improvisado dominada por los cantantes, con una textura casi de nota contra nota. Su sencillez se muestra también en la presencia de una única creación

Juan Valderas era racionero —por tanto, sacerdote— y cantor en la Colegial. De esa manera se identifica en su testamento: «clérigo, raciones, de la Iglesia Mayor de esta villa de Valladolid».⁸¹ Pero ejerció de maestro de capilla con seguridad al menos desde antes de 1547 (cuando se le cita como tal en el *Inventario 1457*) hasta 1551 y, posteriormente, siempre que la institución lo necesitaba en sustitución de los maestros titulares, hasta unos años previos a su muerte, acontecida en 1582 (véase la Tabla 3).⁸² Una entrada en el *Libro de fábrica* en 1552 ratifica que ya ejercía como maestro de capilla antes de ser racionero, confirmando que sus vínculos con la institución procedían de antes.⁸³ Si la Iglesia Mayor continuó la costumbre de otorgar el beneficio de racionero en torno a la edad de treinta años de los candidatos, en 1547 Valderas ya los habría cumplido, por lo que su nacimiento se produciría ca. 1517 o con anterioridad, y es de suponer que a sus 20 años (1537) o algo antes, comenzaría su carrera profesional para la que desplegaría todas sus habilidades en busca del ascenso de su estatus:

que sirve para todos los versículos del cantico. El mismo estilo que presenta *Nunc dimittis*, con el que sin duda comparte autor. Diego Pacheco, «Un nouvel apport», 385, se inclina a ligar este estilo, y por tanto las obras que lo poseen, con la cronología de la segunda mitad del siglo XV, particularmente le recuerdan al empleado por Juan de Anchieta. La sencillez compositiva y estructural también está presente en la *Missa anónima*: se sirve de un contrapunto poco denso, con escasos recursos melódicos y cuyas cadencias siempre concluyen en el mismo sonido, sol, con la excepción de la del «Christe».

⁸¹ El testamento de Juan Valderas fue otorgado en Valladolid, a 24 días del mes de abril de 1578, y su codicilo, realizado en la misma villa, el 29 de enero de 1582. Junto a estos documentos se encuentra el de «cumplidas voluntades» de 1594 (Archivo General Diocesano de Valladolid, Legajo 15, n.º 18). Recoge este testamento un reciente trabajo de José Ignacio Palacios, «Disposiciones, mandas y prácticas testamentarias otorgadas por asalariados y racioneros músicos de la Colegiata-Catedral de Valladolid (1512-1818)», *Anuario Musical* 77 (2022): 239-58.

⁸² La serie de *Libros de actas capitulares* de la Colegial comienza en 1547 y la de fábrica en 1548, por lo que no ha sido posible establecer con precisión cuándo comenzó a ejercer como cantor.

⁸³ Se comenta que «se le señalen a Juan de Valderas 10.000 mrs. de salario por maestro de capilla (en vez de 12.000 mrs. y 10 cargas de trigo), pagados como se le solían pagar cuando era maestro de capilla antes que fuese racionero» y puesto que en 1547 ya era racionero, su compromiso con la institución fue previo. *LACVa* (1547-1579), s.f.

Juan de Valderas	De antes de 1547 hasta 1551.
Antonio Ortiz	Del 17/08/1551 hasta, al menos, octubre del 1551.
Juan de Valderas	De octubre del 1551 hasta marzo o junio del 1553.
Baltasar de Flandes	De antes del 24/11/1553 hasta el 09/07/1554, que se le despide, pero permanece hasta San Miguel.
Juan de Valderas	Provisional.
Enrique	Del 04/09/1555 hasta antes del 15/02/1557, que muere.
Juan de Valderas	Provisional desde el 07/05/1557 hasta el 13/09/1557.
Ordoñez	Del 13/09/1557 hasta antes del 26/01/1558.
Juan de Valderas	Provisional.
Andrés López	Del 17/10/1558 hasta antes del 30/01/1559.
Juan de Valderas y Justo de Molina	El 30/01/1559 maestro de capilla provisional y Molina encargado de enseñar a los mozos de coro.
Antonio Millán Ribera	Del 09/10/1560 hasta el 01/07/1562, que muere.
Juan de Valderas y Justo de Molina	El 03/07/1562
Juan Navarro	Del 28/09/1562 hasta el 06/03/1564, que se despide.
Juan de Valderas y Francisco de Montanos	Maestros de capilla provisionales.
Martín de Salinas	Del 15/07/1564 hasta antes de septiembre de 1564.
Francisco de Montanos	Desde septiembre de 1564 hasta el 02/04/1576, en que es despedido.
Navarro	Del 14/05/1576 y por no más de dos meses.
¿Andrés? Villalar	Del 16/07/1576 hasta junio o septiembre del 1579.
Juan de Valderas y Martín Mateo	Del 02/10/1579 al menos, ambos.
¿Ginés de? Pineda	Provisional en la Navidad del 1579-1580.
Francisco Garro	Del 01/03/1580 hasta antes del 07/11/1580.
Valderas y ¿Ginés de? Pineda	Durante la Navidad del 1580-1581 y quizás hasta final de marzo del 1581.
Juan Pérez de Andosilla	Del 03/03/1581 hasta el 14/09/1581.
Juan Muro	Del 25/09/1581 hasta el 15/08/1587.
Martín Pérez	Del 02/11/1587 hasta que muere, antes del septiembre de 1588.
Francisco de Montanos	Provisional.
Montero	El 14/12/1588 se le nombra, pero parece que no ejerce.
Francisco de Montanos	Provisional hasta 02/03/1589.
Maestro desconocido	Desde el 02/03/1589 hasta enero del 1594.
Otro maestro desconocido	
Juan de la Peña	Desde el 18/04/1594 hasta el 15/07/1594.
Alonso Puro	Del 17/10/1594 hasta, quizás, el 02/01/1595. Incluso es posible que no llegase a ocupar el cargo.
Alonso Puro	Se le vuelve a recibir el 08/04/1595.
Martín Guerrero	Desde el 03/09/1595 y aún ocupa el cargo en 1601.

Tabla 3. Maestros de capilla de la Colegial/Catedral de Valladolid de 1547 a 1600

Es interesante, aunque escasa, la información que ofrece su testamento sobre su biografía y familia, que también residía en la villa, lo que permite sugerir que Valderas fuera oriundo de la misma y que se hubiera formado en la propia Colegial.⁸⁴ En los numerosos y no breves periodos conocidos en los que ejerció como maestro de capilla, le vemos desempeñando todas las funciones habituales que conllevaba el cargo, incluida la obligación de componer, como se ha visto. Sirva de ejemplo cuando en 1557 el libro de fábrica recoge: «di más a Valderas, maestro de capilla, para pintar las ensaladas del día de Navidad, dos ducados»;⁸⁵ en 1558 se paga «a Valderas, por las ensaladas» y aclara: «a Valderas, maestro de capilla, de las ensaladas de la noche de Navidad, dos ducados».⁸⁶ En 1559 le entregan «tres ducados para la farsa que hizo la noche de Navidad».⁸⁷ No está claro si la cantidad se le otorga por copiar sus creaciones —pintarlas es el término que utilizaban—, o incluía «los vestidos y borceguíes y lo demás que fue menester para la farsa», como sucede con el maestro de capilla que le sustituye en 1559.⁸⁸

Realizó también las labores de enseñanza de los niños de coro, que solían ser cuatro.⁸⁹ De hecho, en 1552, en uno de los periodos en los que ejercía como responsable, se reguló el mantenimiento de los mozos de coro y el

salario que se debía dar al maestro de capilla encargado del mismo.⁹⁰ Su desempeño más anotado en los libros de fábrica se refiere, no obstante, a su labor como copista, creador de manuscritos y mediador para la adquisición de nuevos repertorios de canto de órgano para la institución. De hecho, será el principal abastecedor de libros de música durante el extenso periodo que sirvió en la Colegial —recordemos, desde antes de 1547 hasta 1582—, y lo hará por diversos procedimientos.

Valderas ya es conocido, gracias al *Inventario 1547*, como donante de volúmenes que incrementaron la librería de canto de órgano de la Iglesia Mayor vallisoletana. Tres ejemplares se vinculan directamente con él: dos son los identificados impresos con misas «de Morales» y de otros compositores, a 5 voces, editados ambos por Girolamo Scotto (ítem 11, RISM M3575 o más probablemente RISM 1542¹, e ítem 18, RISM M3578). Del tercer volumen no se puede precisar su contenido (ítem 6), pero sí sugerir en relación a su procedencia que, puesto que fue creado para «Pedro», un gentilhomme como se deduce de su escudo, quizás fuera un caballero de la casa de los condes de Miranda, grandes melómanos y consumidores de música.⁹¹

Hay que ser precavidos con la expresión «que dio Valderas» anotada en el *Inventario 1547* para los tres casos citados, pues podría no necesariamente significar que fuera sin retribución. Así, los libros de fábrica recogen varios pagos al músico por su labor de mediador. Por ejemplo, en 1548 se paga a «Valderas por un libro de canto de órgano que tomó del licenciado Verdugo del cual sola la encuadernación está cargada el año pasado».⁹² Al año siguiente «ocho reales que di a Valderas por comprar un libro de canto de órgano»⁹³ y en 1550, «mercó Valderas las segundas misas de Morales de Joan Fernández, librero, por veinte y cuatro reales»;⁹⁴ es de suponer que refiriéndose a la edición romana de 1545 (RISM M3582), sin descartar la de 1546 de Lyon realizada por Jacques

⁸⁴ Cita a su hermano Gaspar, padre de Beatriz, casada a su vez con el platero Juan de Vargas, y a un sobrino músico que viajó a las Indias.

⁸⁵ *LFVa* (1556-1561), 1557, f. 45v-46r.

⁸⁶ *LFVa* (1556-1561), 1558, f. 80v y 81r. También se le remunera por Corpus Christi.

⁸⁷ *LFVa* (1556-1561), 1559, f. 109r.

⁸⁸ En 1549 el coste de copiar lo creado más una mano de papel de marca mayor ascendía a 8 reales y una tarja [*LFVa* (1548-1555), s.f.], pero, en la década de los 50, se le otorgan por Navidad dos ducados o más, también a Ribera «maestro de capilla, para las pagar la farsa los vestidos y borceguíes y lo demás que fue menester para la farsa que se hizo el día de Navidad, dos ducados; más pagué por hacer el tablado para esta farsa en la Iglesia, cinco reales»; véase *LFVa* (1556-1561), 1560, f. 130r-.

⁸⁹ El 14 de julio de 1559, en la carta de obligación con el padre de Cristóbal de Valladolid, futuro niño de coro de la Colegial, que firma con Valderas y el Cabildo se señala que «por tiempo y espacio de ocho años... hayan de dar y den... a mi hijo de comer y beber y casa y si quiere dormir en casa del racionero Juan de Valderas maestro que al presente es de la capilla de dicha iglesia del maestro de capilla... yo sea obligado a le dar cama en que duerma y queriendo dormir en mi casa en ella... se le muestre y ha de mostrar a cantar canto llano y canto de órgano y contrapunto según y se mostrare a los otros mozos de la dicha iglesia»; véase AHPV, Legajo 314, f. 623.

⁹⁰ *LACVa* (1547-1579), 04 o 07/04/1552.

⁹¹ Las armas descritas coinciden con las presentes en el escudo de la casa de los Condes de Miranda (Zúñiga-Avellaneda-Bazán), que perdió un hijo llamado Pedro en 1542 o 1543; véase Aguirre Rincón, «Hasta donde lleva la afición».

⁹² *LFVa* (1548-1555).

⁹³ Sobre la diversidad de precios de los libros atendiendo no solo a sus contenidos y rasgos materiales, véase Álvarez Márquez, *El mundo del libro en la Iglesia Catedral de Sevilla en el siglo XVI*.

⁹⁴ *LFVa* (1548-1555).

Moderne.⁹⁵ El mismo año el vallisoletano compró «un libro ... de magnificats de uno de Segovia, costó 50 reales —4,5 ducados—», sin quedar claro si se refiere al creador de la música, del libro o al librero o particular que se lo vende.⁹⁶ Se trata de un volumen más caro en comparación con los anteriores, quizás por su tamaño en grosor y marca de papel, o bien porque fuera manuscrito.⁹⁷ En 1552 en fábrica se paga por «tres libros que mercó Valderas de canto de órgano de la almoneda del arzobispo, cuatro ducados», que equivalen a 44 reales. Habría que entender que eran usados.⁹⁸ Además, en el mismo periodo, «tres ducados —33 reales— de cuatro libros que mercó de unas ensaladas», sin duda unos libros de partes. Como se aprecia, adquiere volúmenes de géneros diversos y en formatos impresos y manuscritos. Cinco años después, en 1557, se le pagaron «por nueve libros de música de Jaquet y de Morales, un ducado, comprólos Valderas, dijo que valían tres ducados», necesariamente refiriéndose a libros de partes.⁹⁹ Ello viene a subrayar por un lado, y de nuevo, la predilección del maestro por Morales, pero también el buen precio conseguido, como el pagado en los casos anteriores, lo que mostraría sus dotes de comprador además de ratificar la preponderancia de los libros funcionales en la librería de canto de órgano de la Colegial, ya evidenciada en el *Inventario 1547*. Como ejemplo de nuevos

gustos, en 1581 se entregan «cuarenta y un reales de unos cuadernos de música de Victoria y encuadernarlos, comprose por mano de Valderas».¹⁰⁰

Se trata de un extenso periodo en el que el contacto de Valderas con libreros le lleva a responsabilizarse también de la encuadernación de volúmenes, como sucedió en 1553 cuando se le entregan 6 reales, por lo que costó «encuadernar un libro de canto de órgano».¹⁰¹ Es curioso que el 21 de septiembre de 1561 se «le entregan al maestro de capilla [entonces Antonio Millán] tres reales para encuadernar el libro de las lamentaciones de Morales... que se había perdido», manuscrito presente en la Colegial hacía tiempo y, muy probablemente, adquirido o, quizás, «pintado» por Valderas habida cuenta de su predilección por el compositor.¹⁰² Otro género del hispalense que integró la colección de canto de órgano de la Colegial.

Fue, además, y esto es determinante para este trabajo, escritor de libros de canto de órgano. Es lógico que se encargara de «pintar» sus creaciones de «ensaladas» y «motetes» para Navidad y Corpus, tal y como se esperaba de los maestros de capilla y se ha visto que realizó. Bastante más inusual era que el maestro se encargara de la creación de libros completos de canto de órgano, como parece deducirse de la siguiente anotación de 1548: «costaron cuatro libros de canto de órgano por manos de Valderas, 30 reales».¹⁰³ «Por mano», en singular, puede significar que llegan a través de él, expresión habitual de época que se utilizó, por ejemplo, en la adquisición que realizó el maestro de los *Motecta* de Victoria. Sin embargo, aquí se recoge «por manos», en plural, lo que introduce ambigüedad a su significado. No obstante, en el mismo año de 1548 se escribió: «cuatro manos de papel de marca mayor pintadas para un libro que hace el Señor Valderas de canto

⁹⁵ Identificada esta impresión por la historiografía como RISM 1545⁶ debido a la confusión que durante años se mantuvo entre ella y el impreso de Dorico RISM M3582. Como referente del pago adjudicado, sirva que la Catedral de Toledo entregó al propio Morales en 1545 por M3582, junto al primer impreso de sus misas, la cantidad de 3000 maravedís (8 ducados/88 reales), mientras que la Catedral de Ávila, probablemente por ambas ediciones, también 65 reales (2200 maravedís), en todos los casos un precio mayor que el adjudicado en Valladolid. Véase Knighton, «Morales in Print», 163-166.

⁹⁶ *LFVa* (1548-1555), 1550. El maestro de capilla de Segovia era entonces Bartolomé Olaso. Actualmente no se conserva en el archivo de música vallisoletano ninguna creación identificada como suya. Tampoco se ha localizado librero vinculado procedente de Segovia.

⁹⁷ Sirva de parangón que, en la Catedral de Ávila, el mismo año de 1550, se pagan 3 ducados por el libro de magnificats de Morales, nuevo e impreso; véase *Actas capitulares*, vol. 18, f. 28v.

⁹⁸ *LFVa* (1548-1555), 1552. Podría, quizás, referirse al arzobispo de Santiago Pedro Manuel († 1550).

⁹⁹ *LFVa* (1556-1561), f. 55r, 1557. Probablemente libros impresos de partes, pero también manuscritos, si ya estuvieran usados.

¹⁰⁰ *LFVa* (1562-1581), f. 390v, 1581. Debe referirse a los *Motecta* (Venecia: Hijos de Antonio Gardano, 1572) conservados en el *AMCV* en dos colecciones, ambas incompletas. Una con las partes CATB (signatura actual 26[40]), encuadernada en pergamino reusado con notación cuadrada y escritura en tres colores; la otra conserva solo el muy usado cuadernillo del *Cantus*, que perteneció al maestro Miguel Gómez Camargo (signatura 26[40bis]). Sobre las remuneraciones otorgadas a las ediciones de Victoria, véase Ruiz Jiménez, «Recepción y pervivencia», 301-351.

¹⁰¹ *LFVa* (1548-1555), 1553.

¹⁰² *LFVa* (1556-1561), 1561, f. 172. Las lamentaciones, como corpus propio y exclusivo, fueron impresas por primera vez en 1564 con el título *Lamentationi di Morales* (Venecia: Antonio Gardano, 1564).

¹⁰³ *LFVa* (1548-1555), 1549.

de órgano para la fábrica, 16 reales».¹⁰⁴ No hay datos suficientes para conocer cómo pudieron doblarse y agruparse estas manos para conocer el tamaño del libro resultante, pero el hecho de que fuera un libro que el maestro estuviera entonces haciendo para la fábrica vuelve a rememorar el *Manuscrito 5*, y quizás que fuera entonces cuando aquel se estuviera ampliando.

Al año siguiente se paga a Valderas «por una encuadernación de su libro de canto de órgano» sin especificar la cantidad. Los costes para los volúmenes de polifonía entre 1548 y 1557 oscilan entre tres reales (las lamentaciones de Morales) y seis reales, y la tarea la llevan a cabo libreros.¹⁰⁵ Estas cifras remiten en todos los casos a encuadernaciones sencillas, al estilo de las vistas en el *Inventario 1547* y del que todavía conserva de aquella época el *Manuscrito 5*, simplemente en pergamino blanco. También está presente este tipo de encuadernación en varios libros de tamaño de cuarto o menores conservados en el Archivo musical vallisoletano procedentes del siglo XVI e inicios del XVII. La referencia a «encuadernación de su libro» conduce a un volumen creado por él, con contenido elegido por el maestro y no a un «libro blanco» del Cabildo. No obstante, el giro que parece se dio en la copia del *Manuscrito 5* que, partiendo de un volumen conteniendo dos géneros acabó convertido en un determinado momento en fuente de recopilación de repertorios variados, quizá sea explicable por un intercambio de propietarios.

Valderas a veces será el responsable también de pautar los papeles para las copias del canto de órgano. Por ejemplo, en 1550 se le paga «para papel y para pintar las ensaladas, digo para pautar el papel, ocho reales»,¹⁰⁶ y en 1553 «diez reales para pautar las cuatro manos de papel» y seguidamente se anota «ítem costó encuadernar un libro de canto de órgano cuatro reales».¹⁰⁷ Este registro podría traducir el proceso ya conocido de creación de libros blancos para el canto de órgano en la Colegial, que muestra como no siempre el que copia la música es el que realiza los pentagramas.¹⁰⁸ Es claro que en el dilatado tiempo de

su profesión en la Colegial su colaboración creando libros de polifonía —y me refiero tanto al objeto físico como a su contenido— fue esencial para la misma, pues ninguna otra figura parece haber desarrollado tal labor. Se le observa, además, especialmente activo en la copia de repertorios durante sus primeros años en la Colegial como maestro de capilla, pues después las referencias se diluyen, cosa que no sucede en cuanto al «mercadeo» de libros. Y en todos los recorridos se le ve siempre como valedor de la música de Cristóbal de Morales en la Iglesia Mayor de Valladolid.

Es de suponer que esta intensa actividad no aparecería de repente en 1547, cuando curiosamente se realizó el inventario y también se inauguró el *Libro de actas capitulares* más temprano conservado. Aunque la ausencia de fuentes impida asegurarlo, el interés por los libros de canto de órgano que muestran Valderas y la propia Colegial apunta a un impulso anterior.¹⁰⁹ Hemos visto, y no solo a través de la documentación vallisoletana, que los folios pintados con filigranas Alfa del *Manuscrito 5*, si no otras partes del mismo, podrían poseer una cronología anterior a 1547, incluso no hay que descartar que pudiera retrotraerse hasta ca. 1537, los más tempranos años de actividad de Valderas, fecha que concuerda con la valoración del profesor Villalón sobre Morales y con la más antigua difusión conocida de su *Magnificat 1º*. En cualquiera de las circunstancias citadas, estas dataciones colocarían a la sección Alfa del *Manuscrito 5* entre las primeras fuentes españolas conservadas de su repertorio litúrgico.

Se ha presentado a Valderas conectado con libreros, comprando ejemplares en almonedas (como la referida del arzobispo) y adquiriendo volúmenes de cortesanos (como el tal «Pedro»), por lo que se puede colegir que la circulación de repertorios entre el mundo cortesano y el religioso era fluida. Se trata de un hecho relevante por cuanto, si se acepta que el periodo desconocido de la biografía de Cristóbal de Morales (entre su estancia en Plasencia y su aparición en Roma) estuvo trabajando para un mecenas privado, un protector que justificara el giro drástico dado en su relación con el Cabildo placentino, que partiendo de la amenaza de sanción —por sus

los libros litúrgicos que ha realizado. En 1563 a Cristóbal Rodríguez, escritor, pero en este caso parece encargarse de «reglar» ciertas manos de papel, quizás realizando el nuevo libro blanco que usó Navarro. Aún se llama «escritor» en 1574 a Juan Ruiz responsable de copiar en pergamino unas lamentaciones monódicas. Véanse *LFVa* (1556-1561) ff. 83r y 106r; *LFV* (1562-1581) f. 48v.

¹⁰⁹ En 1547 Valderas ya había «donado» a la librería de canto de órgano tres libros, dos de ellos de Morales.

¹⁰⁴ *LFVa* (1548-1555), 1548.

¹⁰⁵ *LFVa* (1548-1555), 1549.

¹⁰⁶ *LFVa* (1548-1555), 1550.

¹⁰⁷ *LFVa* (1548-1555), 1553, otra posible alusión al *Manuscrito 5*.

¹⁰⁸ Los libros de fábrica identifican a «escritores de libros», que no libreros, como los responsables de crear los libros litúrgicos: Juan Guerra, vecino de Palencia, al menos entre 1557-58 copió ocho «procesionarios santorales». En 1559 se paga a Francisco Martín, también escritor de libros de Palencia, por

ausencias— concluye con el perdón absoluto,¹¹⁰ no sería nada improbable que ese noble protector, quizás un príncipe de la Iglesia, quizás solo cortesano, pasara por Valladolid por razón de la Corte y la cercanía a Carlos V, o bien que tuviera su nueva residencia allí. Ello explicaría la recepción temprana y tan excepcional y generosa de obras del hispalense en la urbe, que incluye algunas creaciones conocidas posiblemente antes de la partida de Morales a Roma, cuando ya se le citaba en Valladolid.¹¹¹

Algunas de sus obras serían compradas y quizás también copiadas durante su estancia en la Ciudad Eterna, habida cuenta además de la riqueza cultural pretendida en la villa y otras seguro se recibieron durante el periodo inmediatamente posterior a su regreso, como se ha visto a lo largo de estas páginas, pues la predilección de Valderas —y de la Colegial de Valladolid— por Cristóbal de Morales se mantuvo a lo largo de las décadas siguientes.

¹¹⁰ Véase Owen Rees, «Introduction», en *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, eds. Owen Rees y Bernadette Nelson (Woodbridge, Rochester: Boydell Press, 2007), xxiii-xxxvii: xxxi.

¹¹¹ No es descartable que alguna de sus tempranas creaciones llegara a Valladolid a través del camino sugerido por Diego Pacheco que arranca en Plasencia y pasa por Palencia; ni que el intercambio fuera responsabilidad de los músicos de la familia Ordoñez. Sin embargo, el hecho de que ninguna de las ciudades citadas conserva un repertorio tan abundante y original como el referenciado en Valladolid (recordemos el contenido presente en E-Vs.s y E-Vp) debilita el argumento, más si se le considera el preponderante. Tampoco son los escritores de libros palentinos, como sostiene Diego Pacheco, los encargados de la copia de libros de canto de órgano para la Colegial, sí de los litúrgicos,

e incluso podrían haber fabricado ca. 1560 algún libro blanco. Una última sugerencia, si la *Missa Pro defunctis* a 4 voces de Morales (conservada E-Vs.s.) se cree que pudo ser realizada por encargo del Conde de Ureña, vecino de la villa, no sería improbable que Valladolid hubiera sido el lugar de encuentro, del encargo. Véase José María Llorens Cisteró, *Cristóbal de Morales (†1553): Opera Omnia. Volumen IX. Officium, Missa et Motecta Defunctorum*, Monumentos de la Música Española 78 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010), 46-47.

APÉNDICE 1. ESTRUCTURA FASCICULAR DEL MANUSCRITO 5 (E-V5).

Cuadernillo	Folios	Filigrama ^a	Autor	Obras	Copistas ^b
I	Pegado	III	Anónimo	[H]abemus ad dominum a 3 Circumdecurunt me a 4 ff. 10 ^r - 1 ^r	A ¹⁰
		II	Morales	Missa Ave María a 4 ff. 1 ^r - 20 ^r	
		III			
		III			
		V			
		VI			
		VII			
		VIII			
		IX			
		X			
II		XI			A ¹⁰
		XII			
		XIII			
		XIII			
		XV			
		XVI			
		XVII			
		XVIII			
		XIX			
		XX			
III		XXI	Anónimo	Missa a 4 ff. 20 ^r - 32 ^r	A ¹⁰
		XXII			
		XXIII			
		XXIII			
		XXV			
		XXVI			
		XXVII			
		XXVIII			
		XXIX			
		XXX			
IV		XXXI	Morales	Ego infelix peccator a 4 ff. 32 ^r - 34 ^r	C
		XXXII			
		XXXIII			
		XXXIV	Colinus	Sancti Dei omnes a 5 ff. 34 ^r - 36 ^r	
		XXXV	[Francisco Guerrero]	Missa de Requiem a 4 Introito + Kyrie ff. 36 ^r - 39 ^r	
		XXXVI			
		XXXVII			
		XXXVIII			
		XXXIX	[T. L. de Victoria]	Requiem a 4 Gradual + Ofertorio ff. 39 ^r - 43 ^r	
		XL			
V		XLI	Alonso Ordóñez	Iste est Alfa ^a a 4 ff. 43 ^r - 45 ^r	A ¹⁰
		XLII			
		XLIII			
		XLIV			
		XLV	Alonso Ordóñez	Salve Regina a 4 ff. 45 ^r - 51 ^r	
		XLVI			
		XLVII			
		XLVIII			
		XLIX			
		L			
V		LI	Anónimo	Quem puerus es a 4 ff. 51 ^r - 55 ^r	A ¹⁰
		LII	[Alonso Ordóñez?]		
		LIII			

Cuadernillo	Folios	Filigiana*	Autor	Obras	Copista*			
VI	LIII	M	Alonso Oteñiz	Vias tuas Domine a 4 ff. 55'-57'	A ³⁰			
	LIV							
	LVI		Jean Mouton	Salvator Mundi a 4 ff. 57'-58'				
	LVII							
	LVIII		Antonio Gallego	Missa de defuntos a 4 ff. 59'-68'				
	LIX							
	LX							
	LXI							
	LXII							
	LXIII							
VII	LXIV	M	Anónimo	Paxte mihi Domine a 4 ff. 68'-70'	A ³¹			
	LXV							
	LXVI		Anónimas ff. 70'-71'	Circumdederunt me a 4 Requiem cuius primis a 4				
	LXVII							
	LXX		Anónimo	Ne recorderis a 4 ff. 71'-72'				
	LXXI		[Francisco de la Torre]	ff. 72'-75'				
	LXXII		Anónimo [Pastoral]	Domine memoria mei a 4 ff. 72'-75'				
	LXXIII		Anónimo [Anchiet]	Domine Jesu Christe a 4 ff. 75'-77'				
	LXXIV							
	LXXV		Morales	Apostate Christi Jacobe a 4 ff. 77'-79'				
VIII	LXXVI	M	Anónimo [Morales]	In diebus illis a 4 ff. 79'-81'	A ³¹			
	LXXVII							
	LXXVIII		Josquin de Pies	Ave Maria a 6 ff. 81'-83'				
	LXXIX		Vergara	Inter vesubulum a 4 ff. 83'-85'				
	LXXX							
	LXXXI		Morales	Missa [Cofilia] a 4 ff. 85'-92'				
	LXXXII							
	IX		LXXXIII	M		[T. L. Victoria]	Requiem a 4 Sanctus y Benedictus ff. 92'-94'	C
			LXXXIV					
			LXXXV			Petrus Alba	Veni creator a 4 ff. 94'-95'	
LXXXVI		[T. L. Victoria]	Requiem a 4 Agnus Dei + Comunión ff. 95'-112'					
LXXXVII								
IX bis		LXXXVIII	M		Folios cortados del XCII al CX		C	
		LXXXIX						
		LXXXX						
		LXXXXI						
		LXXXXII						
	LXXXXIII							
	LXXXXIV							
	LXXXXV							
	LXXXXVI							
	LXXXXVII							
X	LXXXXVIII	M	Folios pautado sin música	f. 112 ^o	A ³²			
	LXXXXIX							
	LXXXXX		Folios perdidos del CXII al CXVIII					
	LXXXXXI							
	LXXXXXII		Folio pautado sin música	f. 119 ^o				
	LXXXXXIII							
	LXXXXXIV		Guernero	Magnificat p[er]mi toni a 4 [1] ff. 119 ^o -124'				
	LXXXXXV							

Cuadernillo	Folios	Filigrama*	Autor	Obras	Copista*
XI	CXXII	M	Guero	<i>Magnificat primi toni</i> a 4 [2] ff. 124 ^r -128 ^r	A ³⁰
	CXXIII				
	CXXIV				
	CXXV				
	CXXVI				
	CXXVII				
	CXXVIII				
	CXXIX				
	CXXX				
	CXXXI				
XII a	CXXXII	M	R ^o Ordóñez	<i>Magnificat quarti toni</i> a 4 [4] ff. 132 ^r -136 ^r	A ³⁰
	CXXXIII				
	CXXXIV				
	CXXXV				
	CXXXVI				
	CXXXVII				
	CXXXVIII				
	CXXXIX				
	CXL				
	CXLI				
XII b	CXLII	F	Moraes	<i>Magnificat primi toni</i> a 4 [6] ff. 142 ^r -147 ^r	A ³⁰
	CXLIII				
	CXLIV				
	CXLV				
	CXLVI				
	CXLVII				
	CXLVIII				
	CXLIX				
	CL				
	CL				
Pegado	CLII	M	Anónimo	<i>Magnificat octavi toni</i> a 4 [8] ff. 150 ^r -153 ^r	A ³⁰ ?
	CLIII				
	CLIII				
			Blanco pautado ff. 128 ^r y 128 ^v		
			Pastana	<i>Magnificat quarti toni</i> a 4 [3] ff. 129 ^r -132 ^r	
			Anónimo ff. 147 ^r -149 ^r Anónimo ff. 148 ^r -148 ^v	<i>Magnificat primi toni</i> a 4 [7] <i>Nunc dimittis</i> a 4	
			Anónimo [Francisco de la Torre]	<i>Libera me Domine</i> a 4 ff. 149 ^r -150 ^r	

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguirre Rincón, Soterraña. «Music and Court in Charles V's Valladolid, 1517-1539». En *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, editado por Fiona Kisby, 106-117. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2001.
- _____. «The Formation of an Exceptional Library: Early Printed Music Books at Valladolid Cathedral». *Early Music* 37, n.º 3 (2009): 379-398.
- Aguirre Rincón, Soterraña y Ana López Suero. «Música, espacios y mecenas: el palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero (c. 1510-c.1550)». *Biblioteca: estudio e investigación* 32 (2017): 119-138.
- Aguirre Rincón, Soterraña. «En busca de auctoritas: transferencias entre autor, mecenas y lector(a) en *Silva de sirenas*». En *Musicología en transición*, editado por Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguila y Juan José Pastor-Comín, 1265-1288. Madrid: SEdeM, 2022.
- _____. «El devenir del género magnificat en la Iglesia Mayor de Valladolid hasta la recepción del *Liber magnificarum* de Sebastián de Vivanco». *Revista de Musicología* 46, n.º 2 (2023): 17-45.
- Álvarez Márquez, M^a del Carmen. *El mundo del libro en la Iglesia Catedral de Sevilla en el siglo XVI*. Sevilla: Diputación Provincial, 1992.
- _____. *La impresión y el comercio del libro en Sevilla en el siglo XVI*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007.
- Anglés, Higinio, ed. *Cristóbal de Morales (†1553): Opera Omnia. Volumen IV. XVI Magnificat (Venecia, 1545)*. Monumentos de la Música Española 17. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956.
- Bennassar, Bartolomé. *Valladolid en el Siglo de Oro: una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVI*. Valladolid: Ámbito, 1989.
- Calahorra Martínez, Pedro. «Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I. Inventarios». *Nasarre* 8, n.º 2 (1992): 9-56.
- _____. *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII*, 2 vols. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1977-1978.
- Covarrubias, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Reeditado por Martí de Riquer. Barcelona: Alta Fulla, 1993; publicado por primera vez en 1611.
- Cusick, Suzanne. *Valerio Dorico: Music Printer in Sixteenth-Century Rome*. Ann Arbor, MI: UMI, 1981.
- D'Alvarenga, João Pedro. «Manuscripts Oporto, Biblioteca Pública Municipal, MM 40 and MM 76-79: Their Origin, Date, Repertories and Context». En *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, editado por Tess Knighton y Bernadette Nelson, 27-58. Kassel: Reichenberger, 2011.
- Diego Pacheco, Cristina. «Un nouvel apport à l'étude de la musique espagnole de la Renaissance: le manuscrit 5 de la Cathedral de Valladolid et son contexte». Tesis doctoral, Université Paris 4, 2005.
- _____. «Cristóbal de Morales y la circulación de música manuscrita: recuperación de algunos motetes presumiblemente anteriores al periodo romano». *Revista de Musicología* 28, n.º 2 (2005): 1487-1499.
- _____. «Beyond Church and Court: City Musicians and Music in Renaissance Valladolid». *Early Music* 37, n.º 3 (2009): 379-398.
- _____. «Morales in Plasencia and "New" Works from his Early Compositional Period». *Acta Musicologica* 82 (2010): 1-14.
- _____. *Cristóbal de Morales en Espagne. Ses premières oeuvres et le manuscrit de Valladolid*. Lyon: Symétrie, 2015.
- Gil Martín, Gracia María. «*Silva de Sirenas* de Enriquez de Valderrabano (Valladolid, 1547). Contexto y edición de un libro de cifra para vihuela». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2016.
- Griffiths, John. «*Hidalgo*, Merchant, Poet, Priest: the Vihuela in the Urban Soundscape». *Early Music* 37, n.º 3 (2009): 355-366.
- Ham, Martin. «Worklist: Other Magnificat Settings». En *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, editado por Owen Rees y Bernadette Nelson. Woodbridge y Rochester: Boydell Press, 2007.
- Herrero, Ana Vian. «Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente». En *Dialogyca BDDH: Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico*.
- Knighthon, Tess. «A Newly discovered Keyboard Source (Gonzalo de Baena's *Arte nouamente inuentada para aprender a tanger*, Lisbon 1540): A Preliminary Report». *Plainsong and Medieval Music* 5, n.º 1 (1996): 81-112.
- _____. «Morales in Print: Distribution and Ownership in Renaissance Spain». En *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, editado por Owen Rees y Bernadette Nelson, 162-165. Woodbridge y Rochester: Boydell Press, 2007.
- Knighton, Tess, ed. *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*. Leiden, Boston: Brill, 2017.

- Kreitner, Kenneth. «Two Early Morales Magnificats Settings». En *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, editado por Owen Rees y Bernadette Nelson, 21-62. Woodbridge y Rochester: Boydell Press, 2007.
- Llorens Cisteró, José María. «El MM. 40 de la Biblioteca Municipal de Oporto fuente única de la *Misa L'home armé* de F. Guerrero, *Misa Pequeña* de C. Morales y de otras novedades». *Anuario Musical* 49 (1994): 75-102.
- _____. *Cristóbal de Morales (†1553): Opera Omnia. Volumen IX. Officium, Missa et Motecta Defunctorum*. Monumentos de la Música Española 78. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- López Suero, Ana. «The Network of Musicians in Valladolid, 1550-1650: Training, Companies, Livelihoods and Related Crafts and Trades». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2021.
- López-Calo, José. *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963.
- Marín-López, Javier. «Polifonías litúrgicas en el mundo atlántico colonial: los Riscos», *Anuario Musical* 77 (2022): 77-119.
- Martínez Torrejón, J. M. *Diálogo y retórica en el Renacimiento español: El Scholástico de Cristóbal de Villalón*. Kassel: Reichenberger, 1995.
- Mc Farland, Alion Sanders. «Cristóbal de Morales and the Imitation of the Past: Music for the Mass in Sixteenth-Century Rome». Tesis doctoral, University of California, 1999.
- _____. «Within the Circle of Charles V: New Light on the Biography of Cristóbal de Morales». *Early Music* 30, n.º 3 (2002): 324-340.
- Navagero, Andrea. «Viaje a España del Magnífico Señor Andrés Navagero (1524-25)». En *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, editado por José García Mercadal, 2:21-46. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1999.
- Nelson, Bernadette. «Was Morales in Valencia? New Light on the Origins of the *Missa Benedicta es, caelorum regina*». *Early Music* 30 (2002): 364-379.
- _____. «A Little Known Part-Book from Toledo. Music by Morales, Guerrero, Jorge de Santa María, Alonso Lobo and Others in Barcelona, Instituto Español de Musicología, Fondo Reserva, Ms 1». *Anuario musical* 65 (2010): 25-56.
- Noone, Michael. «Cristóbal de Morales in Toledo, 1545-6: ToleBC 25 and “New” Works by Morales, Guerrero, Lobo, Tejada and Ambiola». *Early Music* 30 (2002): 341-63.
- _____. *Códice 25 de la Catedral de Toledo: Polifonía de Morales, Guerrero, Ambiola, Boluda, Josquin, Lobo, Tejada, Urrede y Anónimos*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2003.
- _____. «Printed Polyphony Acquired by Toledo Cathedral, 1532-1669». En *Early Musica Printing and Publishing in the Iberian World*, editado por Iain Fenlon y Tess Knighton, 241-274. Kassel: Reichenberger, 2006.
- Palacios, José Ignacio. «Disposiciones, mandas y prácticas testamentarias otorgadas por asalariados y racioneros músicos de la Colegiata-Catedral de Valladolid (1512-1818)». *Anuario Musical* 77 (2022): 239-258.
- Pietschmann, Klaus. «A Renaissance Composer Writes to his Patrons: Newly Discovered Letters from Cristóbal de Morales to Cosimo I de Medici and Cardinal Alessandro Farnese». *Early Music* 28 (2000): 383-400.
- Rees, Owen. «Introduction». En *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, editado por Owen Rees y Bernadette Nelson, xxiii-xxxvii. Woodbridge, Rochester: Boydell Press, 2007.
- Ros-Fábregas, Emilio. «Libros de música en bibliotecas españolas del Siglo XVI (II)». *Pliegos de Bibliofilia* 16, n.º 4 (2001): 33-46.
- _____. «Manuscripts of Polyphony from the Time of Isabel and Ferdinand». En *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, editado por Tess Knighton, 404-468. Leiden, Boston: Brill, 2016-2017.
- Ros-Fábregas, Emilio, ed. *Books of Hispanic Polyphony IMF-CSIC* <<https://hispanicpolyphony.eu>>.
- Ruiz Jiménez, Juan. «Luis de Narváez and Music Publishing in Sixteenth-Century Spain». *Journal of the Lute Society of America*, 26-27 (1993-94): 1-15.
- _____. «Recepción y pervivencia de la obra de Victoria en las instituciones eclesiásticas de la Corona de Castilla». En *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, editado por Alfonso de Vicente y Pilar Tomás, 301-351. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispana, 2012.
- _____. «Repertorio musical polifónico catedralicio (1492-1535)». En *Paisajes sonoros históricos*, 2018.
- Ruiz Jiménez, Juan y Aguirre Rincón, Soterraña, «Obras de Francisco Guerrero en la catedral de Valladolid». En *Paisajes sonoros históricos*, 2022.

- Rusell, Eleonor. «A New Manuscript Source for the Music of Cristóbal de Morales: Morales's "Lost" *Missa pro defunctis* and Early Spanish Requiem Tradition». *Anuario Musical* 33-35 (1978-1980): 9-49.
- Serrano y Sanz, Manuel. *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente. Edición e introducción*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898.
- Sevillano, Justo, «Catálogo Musical del Archivo Capitular de Tarazona». *Anuario Musical* 16 (1961): 149-176.
- Sewell, William H. *Logics of History: Social Theory and Social Transformation*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2005.
- Stevenson, Robert. «Cristóbal de Morales (ca. 1500-53): A Fourth-Century Biography». *Journal of the American Musicological Society* 6 (1953): 3-42.
- _____. «Josquin in the Music of Spain and Portugal». En *Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival Conference, 21–27 June 1971*, editado por Edward E. Lowinsky, 217-246. Londres, Nueva York, Toronto: Oxford University Press, 1976.
- _____. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Música, 1992.
- _____. «Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553): Light of Spain in Music». *Inter-American Music Review* 13, n.º 2 (1993): 1-106.
- Valderrábano, Enríquez de. *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas (Valladolid 1547)*, 2 vols., transcripción y estudio por Emilio Pujol. Monumentos de la Música Española 22 y 23. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.
- Villalón, Cristóbal de. *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, editado por Manuel Serrano y Sanz. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898. Publicado por primera vez en Valladolid en 1539.

Recibido: 01.04.2023

Aceptado: 12.07.2023

