

Una aproximación a la música litúrgica en los reinos de Castilla y Aragón (siglos XV-XVI). La autoridad del canto llano en los Oficios de Semana Santa *

Manuel DEL SOL

Universidad Complutense de Madrid
mdelsol@musicologia.com

RESUMEN

Esta investigación pretende realizar un primer acercamiento al estudio de la música y la liturgia en la España de los siglos XV y XVI, a través de la colación crítica de algunos libros de canto llano publicados en los reinos de Castilla (Toledo: Francisco Jiménez Cisneros, 1499-1519) y Aragón (Zaragoza: Hernando de Aragón, 1504-1563). Del análisis de este catálogo de fuentes españolas se detecta un contexto litúrgico favorable en el que las archidiócesis de Toledo y Zaragoza –muy probablemente los enclaves diocesanos más importantes de aquella época en cada reino– determinaron respectivamente la práctica monódica y polifónica de las instituciones musicales cortesanas y eclesiásticas de las coronas de Castilla y Aragón. Por tanto, se debe poner en valor el estudio de estas fuentes de canto llano en aras de conocer las pervivencias, transformaciones y transferencias de las prácticas litúrgicas del Medievo al Renacimiento. Este marco litúrgico-musical se observa de un modo particular al examinar el repertorio de Semana Santa.

Palabras clave: canto llano, polifonía, Semana Santa, Castilla, Aragón, liturgia, Edad Media, Renacimiento.

Approach to the liturgical music in the crowns of Castile and Aragon (15th – 16th centuries). The authority of plainsong at Easter

ABSTRACT

This research aims to carry out a preliminary study of the music and liturgy in the fifteenth and sixteenth century Spain, through the critical collation of some printed editions of plainsong published in the Kingdoms of Castile (Toledo: Francisco Jiménez Cisneros, 1499-1519) and Aragon (Zaragoza: Hernando de Aragon, 1504-1563). According to the analysis of this widespread catalogue of Spanish sources, a

* Me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a Carmen Julia Gutiérrez, profesora del Departamento de Musicología del Universidad Complutense de Madrid y directora del Proyecto de Investigación I+D del Ministerio “El canto llano en la época de la polifonía” de la Universidad Complutense de Madrid (HAR2010-17398) en el que se enmarca mi actividad investigadora sobre las lamentaciones monódicas y polifónicas en el Renacimiento: “La tradición monódica hispana en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento en España”, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid (en curso). También quisiera extender mi gratitud a Michael Noone por su generosidad en facilitarme la consulta de varios manuscritos reservados de la catedral de Toledo para la elaboración de este estudio.

favourable liturgical context is detected, in which the archdiocese of Toledo and Zaragoza –probably the most important diocesan enclaves in each Kingdom at that time– respectively determined the musical and textual practice (monophonic and polyphonic) of both the Spanish courts and the ecclesiastical institutions in the Crowns of Castile and Aragon. Therefore, it should be noted the value of the study of these sources of plainsong, with the purpose of identifying the survivals, transformations and transfers of the liturgical practices from the Middle Ages to Renaissance. This liturgical-musical framework is observed particularly when examining the repertory of Holy Week.

Key words: plainsong, polyphony, Holy Week, Castile, Aragon, liturgy, Middle Ages, Renaissance.

El creciente interés generado por la catalogación y estudio de libros manuscritos e impresos de canto llano españoles y portugueses de los siglos XV y XVI ha producido una extensa base documental de la actividad editorial renacentista desarrollada en la Península Ibérica¹; sin embargo, aún se está muy lejos de completar una panorámica del contexto litúrgico y musical del Renacimiento español. Frente al riguroso conocimiento que hoy se tiene acerca de la circulación y recepción de los libros de polifonía publicados en prensas españolas y europeas, se desconoce en gran medida el impacto de la imprenta cantollanista ibérica en las más importantes instituciones eclesiásticas españolas del Renacimiento pretridentino. Se pretende, por tanto, reorganizar una parte importante de la documentación e información musical conservada en aras de realizar una primera aproximación de las pervivencias, transformaciones y transferencias de las prácticas litúrgicas hispanas del Medievo al entorno musical de la España renacentista. En este sentido, se conoce que el canto llano fue, sin duda, el centro y base compositiva de la música religiosa medieval y renacentista, pero también un repertorio infravalorado en la literatura especializada del Renacimiento por

¹ Véanse, por ejemplo, J.M. MADURELL, “La imprenta musical en España: documentos para su estudio”, *Anuario Musical*, 8 (1953), pp. 230-237; T. DE AZCONA, *La elección y reforma del episcopado español en tiempo de los Reyes Católicos*, Madrid, 1960; F.J. NORTON, *Printing in Spain, 1501-1520*, Cambridge, 1966; J. JANINI, *Manuscritos de las bibliotecas de España. 1. Castilla y Navarra*, Burgos, 1977; F.J. NORTON, *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, Cambridge, 1978; J. JANINI, *Manuscritos de las bibliotecas de España. 2. Aragón, Cataluña y Valencia*, Burgos, 1980; J. MOLL: *Aspectos de la librería madrileña en el Siglo de Oro*, Madrid, 1985; A. SAN VICENTE, *Tiento sobre la música en el espacio tipográfico de Zaragoza anterior al siglo XX*, Zaragoza, 1986; J. MOLL, *De la imprenta al lector: estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1994; A. ODRIOZOLA, *Catálogo de libros litúrgicos españoles y portugueses impresos en los siglos XV y XVI*, Pontevedra, 1996; J. DELGADO CASADO, *Diccionario de impresores españoles: (siglos XV-XVII)*, Madrid, 1996; I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, “Libros de música impresos en España antes de 1900. 2. Siglos XV y XVI”, *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 3 (1996), pp. 11-29; H. KAMEN, *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro. Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII*, Madrid, 1998; V. BECARÉS, *Arias Montano y Platino: el libro flamenco de la España de Felipe II*, León, 1999; J. HARDIE, *The Lamentations of Jeremiah: Ten Sixteenth-Century Spanish Prints*, Ottawa, 2003; I. FENLON y T. KNIGHTON (eds.), *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, Kassel, 2007; J. HARDIE, “Regional and Royal: Aspects of Practice in Three Portuguese Prints of the Lamentations of Jeremiah (1543-95)”, J. STOESSEL, *Identity and Locality in Early European Music, 1028-174*, Burlington, 2009, pp. 37-54; C. GRIFFIN, *Oficiales de imprenta, herejía e inquisición*, Madrid, 2009; y J. MOLL, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo del Oro*, Madrid, 2011.

la abrumadora actividad investigadora centrada en las obras maestras de la polifonía vocal. La hipótesis de partida de esta investigación insiste en que los libros impresos de canto llano publicados en Castilla y Aragón durante la primera mitad del siglo XVI definieron la práctica monódica y polifónica en España durante la Edad Moderna. Además, el contenido de algunos de estos impresos pretridentinos transmite la que fue, con toda probabilidad, la pervivencia de un repertorio autóctono medieval al Renacimiento. Esto es precisamente lo que se detecta al estudiar el repertorio monódico y polifónico hispano compuesto para celebrar los Oficios de Semana Santa.

El asentamiento de la imprenta en la España renacentista produjo un entorno editorial favorable para que las archidiócesis y órdenes religiosas más importantes de las coronas de Castilla y Aragón publicasen una cantidad muy significativa de libros litúrgicos –con o sin música– con el objetivo de cubrir las necesidades propias del culto (catedralicio, secular y monástico) tanto en el periodo pretridentino como en su posterior etapa postridentina². Sobre esta cuestión se debe recordar que las archidiócesis españolas dominantes contaban generalmente con una imprenta adscrita que no sólo cubría sus necesidades institucionales con la publicación de libros acorde con sus prácticas y costumbres locales, sino que éstas también dedicaron una parte de sus recursos económicos a la doble tarea de difundir su rezado institucional en sus dominios y suministrar libros (para su uso en el culto) en aquellos centros sufragáneos sin medios económicos que no podían afrontar la publicación de sus propios libros. De esta manera, se explica por qué en algunos repertorios se produjeron prácticas litúrgico-musicales uniformes en algunas regiones de España, principalmente en los reinos de Castilla y Aragón. Dentro de esta panorámica también se debe destacar que algunas instituciones eclesiásticas asentadas en la Península Ibérica –especialmente fundaciones monásticas, un tema poco estudiado por la musicología– mantuvieron una práctica facultativa con respecto a las tradiciones diocesanas españolas más destacadas. Esta es la razón por lo que la autonomía eclesiástica de algunas de estas órdenes religiosas permitió la comisión de libros a imprentas españolas o extranjeras³.

² A través de las investigaciones de Robert Hayburn, Juan José Carreras, Tess Knighton y Juan Carlos Asensio se conoce una parte importante de la legislación papal decretada en los pontificados de Sixto IV, Pío V y Gregorio XIII, quienes autorizaron el uso litúrgico del canto llano toledano en la España de los siglos XV y XVI. Véanse R. HAYBURN, *Papal Legislation on Sacred Music, 95 A.D to 1977 A.D.*, Collegeville, 1979; J.J. CARRERAS, “Música y diplomacia: la reforma postridentina del canto litúrgico y la corona española”, *Italica*, 17 (1984), pp. 219-230; T. KNIGHTON, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza, 2001, pp. 227-235; J. C. ASENSIO, “El canto llano en la España del siglo XVI. De olvidos y protagonismos”, J. GRIFFITHS y J. SUÁREZ-PAJARES (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, 2004, pp. 253-284; y J. C. ASENSIO, “More hispano/More toletano. La elección del *cantus firmus* no romano en las tradiciones polifónicas locales hispanas”, I. FENLON, J.R. JIMÉNEZ y C. URCHUEGUÍA (eds.), *The Siglo de Oro Reconsidered*, Madrid (en prensa). Después del Concilio de Trento la iglesia de Roma decretó que los usos diocesanos con una tradición ininterrumpida de más de dos siglos de antigüedad podían continuar utilizando sus cantos autóctonos en el culto. Asimismo, una lectura atenta del *Motu Proprio: Ad hoc nos deus unxit*, del 17 de diciembre de 1570, certifica que la iglesia española conservó en tiempos de Felipe II la autorización facultativa del propio pontífice Pío V, quien permitió la oficialidad y el uso del canto llano toledano en España después de la reforma tridentina.

³ Para un estudio más detallado sobre la impresión de libros españoles después de la introducción de la reforma tridentina en la España de Felipe II véanse H. KAMEN, *Op.cit.*, pp. 86-145; y V. BECARES, *Op.cit.*, pp. 1-22. Por el momento son muy pocos los trabajos monográficos dedicados al estudio exhaustivo de la

En el reinado de los Reyes Católicos parece probable que los cantorales y manuscritos fueron sustituyéndose gradualmente por ediciones impresas. Por tanto, la circulación y recepción de libros para la liturgia transformó los procedimientos de producción y difusión de la música⁴. A continuación se pone en contexto el valor y posición hegemónica de dos de las más importantes archidiócesis del Renacimiento español –las sedes de Toledo y Zaragoza– y el modo en el que estas instituciones catedráticas implantaron un plan litúrgico regional por el que se pretendía restablecer la práctica tradicional toledana y *cesaraugustana* en Castilla y Aragón respectivamente. En esta tarea la imprenta cantollanista desempeñó un papel fundamental.

Toledo: Tradición hispana *cum cantu toletano*

La primacía de la archidiócesis de Toledo desempeñó, sin oposición, una función dominante sobre el resto de las sedes episcopales de Castilla; especialmente porque el Primado de España fue paradigma y símbolo del catolicismo de la Hispania visigoda en tiempos de los Reyes Católicos. Por esta razón, la provincia eclesiástica de Toledo ocupó un lugar referencial en el poder político y religioso de la corona castellana durante el Renacimiento español.

Después de la muerte de Enrique IV de Castilla, en 1474, Isabel y Fernando contaron con el apoyo incondicional del que sería el próximo cardenal arzobispo de Toledo, Pedro González de Mendoza⁵. El cardenal Mendoza fue un mecenas

actividad musical y las prácticas litúrgicas de las órdenes religiosas en la España renacentista. Véanse S. AGUIRRE RINCÓN, *Un manuscrito para un convento. El libro de música dedicado a Sor Luisa en 1633. Estudio y edición crítica*, Valladolid, 1998; “Sonidos en el silencio: monjas y música en la España de 1550 a 1650”, J. GRIFFITHS y J. SUÁREZ-PAJARES (eds.) *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, 2004, pp. 285-317; C. BAADE, “«Hired» Nun Musicians in Early Modern Castile”, T. LAMCEY (ed.) *Musical Voices of Early Modern Women*, Aldershot, 2005, pp. 287-310; A. SALVADOR, *Revertimini ad Fontes. La recuperación de la autenticidad de las melodías dominicanas en la Salamanca del siglo XVI*, Trabajo Fin de Carrera, Especialidad Musicología, Conservatorio Superior de Música de Salamanca, 2008; A. DE VICENTE, *Los cargos musicales y las capilla de música en los monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010; y C. BAADE, “Two Centuries of Nun Musicians in Spain’s Imperial City”, *Trans-Revista*, 15 (2011) <<http://www.sibetrans.com>> (consultado el 1 de marzo de 2013).

⁴ Con respecto a lo que hoy se conoce acerca de la industria tipográfica litúrgica y musical parece loable pensar que las ediciones de los primeros impresos estuvieron normalmente basadas en modelos manuscritos, pero el paso de los siglos, incendios, guerras y otro tipo de desastres e imprevistos ha impedido que no haya sido posible identificar en muchas ocasiones un estema manuscrito (perdido o inexistente) que seguramente existió en el pasado. Sobre este tema véase M. BERNADÓ, “Impresos litúrgicos. Algunas consideraciones sobre su producción y difusión”, M. GÓMEZ, M. BERNADÓ (eds.), *Fuentes Musicales en la Península Ibérica (ca.1250-ca.1550): Actas del Coloquio Internacional, Lleida 1-3 abril 1996*, Lleida, 2002, pp. 253-270.

⁵ Para un estudio más completo véanse A. MERINO, *El cardenal Mendoza*, Barcelona, 1942; F. VILLALBA, *El cardenal Mendoza ante la guerra civil castellana (1474-1482)*, Madrid, 1983; H. NADER, *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara, 1986; y F. VILLALBA: *El cardenal Mendoza (1428-1495)*, Madrid, 1988.

reconocido en su tiempo y uno de los principales responsables de la modernización del clero secular y regular en el Renacimiento, marcando así la línea reformista de la posterior intervención cisneriana. Con respecto a su sucesor, Francisco Jiménez de Cisneros, éste también desempeñó un papel determinante en la reforma de la Iglesia católica pretridentina. El cardenal Cisneros fue un destacado promotor de las artes y con respecto a la música mostró un especial interés por el canto litúrgico⁶. Entre algunos de sus planes se debe destacar un interés particular hacia la restauración de la antigua liturgia de los mozárabes creando la capilla del Corpus Christi en la catedral de Toledo, al mismo tiempo que realizaba la edición impresa del *Missale Mixtum* (1500), el *Breviarium* (1502) y la copia manuscrita de los llamados *Cantorales de Cisneros*, esto es, el principal corpus manuscrito e impreso de la música “mozárabe” acorde con la restauración cisneriana. No obstante se debe destacar que el propio Cisneros no solamente promovió la reconstrucción de la liturgia neomozárabe, sino que también sufragó la preparación de la edición y publicación de todos los libros litúrgicos necesarios para el culto según el *usum ecclesie toletane* (Tabla 1)⁷.

⁶ Para una primera aproximación a la vida y obra del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros véanse J. GARCÍA, *Cisneros y la reforma del clero español en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid, 1971; *La iglesia de Toledo en tiempo del cardenal Cisneros*, Madrid, 1992; J. PÉREZ, *La hora de Cisneros*, Madrid, 1995; J. GARCÍA, *Cisneros: un cardenal reformista en el trono de España (1436–1517)*, Madrid, 2005; y J.C. ASENSIO *et alii.*, “Los post-incunables de Cisneros en la época de Antonio de Cabezón”, *Revista de Musicología*, 34 (2011), pp. 157-183.

⁷ Debido a la complejidad del tema se debe matizar el uso que se hace de los términos hispano, mozárabe, neomozárabe y toledano: el empleo del vocablo hispano se utiliza de un modo general para determinar el origen y procedencia de fuentes medievales de origen no gregoriano que puedan relacionarse con el entorno litúrgico y musical del antiguo rito hispánico, desde el siglo VI hasta la fecha definitiva de su abolición en el siglo XI. El término mozárabe sólo hace referencia al rito hispano superviviente en Toledo desde la ocupación musulmana hasta la reforma cisneriana ca. 1500, mientras que la designación neomozárabe se acuña estrictamente para aquel repertorio “auténticamente” mozárabe reconstruido bajo la autoridad eclesiástica del cardenal Cisneros para su uso en la capilla del Corpus Christi de la catedral de Toledo. Así pues, el término toledano se emplea únicamente para documentar la tradición litúrgica y musical institucional de la iglesia de Toledo, excepto para la colección de libros toledanos del culto neomozárabe: el *Missale Mixtum* (1500), el *Breviarium* (1502) y los *Cantorales de Cisneros*. Véanse P. AUBRY, “Iter Hispanicum. Notices et extraits de manuscrits de musique ancienne conservés dans les bibliothèques d’Espagne. iv. Notes sur le chant mozarabe”, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 9 (1908), pp. 157-183; G. PRADO, *Historia del rito mozárabe y toledano*, Burgos, 1928; “Mozarabic Melodics”, *Speculum*, 3 (1928), pp. 218-238; C. ROJO *et alii.*, *El canto mozárabe. Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual*, Barcelona, 1929, pp. 96-139; “The Gregorian Antiphony of Silos and the Spanish Melody of the Lamentation”, *Speculum*, 5 (1930), pp. 306-324; I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Historia de la música española I. Desde los orígenes hasta el “ars nova”*, Madrid, 1983, pp. 165-168; J.C. ASENSIO: “Los recitativos del *Liber omnium offerentium*”, *Études Grégoriennes*, 26 (1998), pp. 75-84; y “De la liturgia visigoda al canto gregoriano”, M.C. GÓMEZ (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, 2009, pp. 25-26.

Edición	Libro litúrgico	Ciudad	Año	Impresor
<i>Corpus impreso de la antigua liturgia de los mozárabes de Toledo</i>				
<i>Missale mixtum alme ecclesie toletane</i>	Misal	Toledo	1499	Pedro Hagembach
<i>Missale mixtum secundum regulam beati Ysidori dictum mozarabes</i>	Misal	Toledo	1500	Pedro Hagembach
<i>Breviarium secundum regulam beati Ysidori</i>	Breviario	Toledo	1502	Pedro Hagembach
<i>Corpus impreso del rito autóctono de la iglesia de Toledo</i>				
<i>Manuale seu baptisterium secundum usum ecclesie toletane</i>	<i>Manuale sacramentorum</i>	Toledo	1503	Sucesor de P. Hagembach
<i>Breviarium toletanum</i>	Breviario	Venecia	1506	Luc'Antonio Giunta
<i>Missale toletanum</i>	Misal	Burgos	1512	Fadrique de Basilea
<i>Psalterium secundum usum sancte ecclesie toletane</i>	<i>Psalterium</i>	Alcalá de Henares	1515	Amao Guillén de Brocar
<i>Intonarum toletanum</i>	Intonario	Alcalá de Henares	1515	Amao Guillén de Brocar
<i>Passionarium toletanum</i>	Pasionario	Alcalá de Henares	1516	Amao Guillén de Brocar
<i>Commune sanctorum secundum usum ecclesie toletane</i>	Común de los santos	Alcalá de Henares	1516	Amao Guillén de Brocar
<i>Officiarium toletanum</i>	<i>Officiarium</i>	Alcalá de Henares	1517	Amao Guillén de Brocar
<i>Missale alme ecclesie toletane</i>	Misal	Toledo	1517	Juan de Villacquirán
<i>Diurnum dominicale... secundum usum alme ecclesie toletane</i>	<i>Diurnale</i>	Alcalá de Henares	1519	Amao Guillén de Brocar
<i>Manuale sacramentorum secundum alme ecclesie toletane</i>	<i>Manuale sacramentorum</i>	Alcalá de Henares	1519	Amao Guillén de Brocar
<i>Diurnum sanctorale secundum usum alme ecclesie toletane</i>	<i>Diurnale</i>	Alcalá de Henares	1519	Amao Guillén de Brocar

Tabla 1. Impresos toledanos, 1499-1519.

Zaragoza: Tradición hispana cum cantu caesaraugustae

La edición de una colección completa de libros litúrgicos *cum usum toletane* también tuvo un parangón comparable en la corona de Aragón, en la ciudad de Zaragoza, concebida por los Reyes Católicos como un nuevo centro político emergente, regio, moderno y alternativo al protagonismo de Barcelona –sumida en profunda crisis económica en aquel periodo– y cuya industria editorial estaba profundamente asentada desde finales del siglo XV. En relación a la publicación de libros litúrgicos –con y sin música– la ciudad de Zaragoza contó con una de las primeras y más destacadas prensas de España debido a la llegada de impresores de origen alemán como Pablo Hurus, Jorge Coci, Leonardo Hutz y Luppo Appenteger, entre otros⁸. Al igual que el cardenal Cisneros en el reino de Castilla, la semeblanza de Hernando de Aragón se asentó en la historiografía política y religiosa española como un eclesiástico poderoso vinculado a la corte hispánica⁹. Sobre la actividad arzobispal desarrollada por Hernando de

⁸ Para una primera aproximación al estudio de la imprenta en la corona de Aragón en los siglos XV, XVI y XVII véanse J.M. SÁNCHEZ, *Bibliografía zaragozana del siglo XV*, Madrid, 1908; *Impresores y libros impresos en Aragón en el siglo XVI*, Madrid, 1908; G. REDONDO, *El gremio de libreros de Zaragoza y sus antiguas ordenaciones (1573, 1600, 1679)*, Zaragoza, 1979; SAN VICENTE, *Op.cit.*, 1986; M.J. PEDRAZA, *Documentos para el estudio de la historia del libro en Zaragoza entre 1501 y 1521*, Zaragoza, 1993; ODRIOZOLA, *Op.cit.*, 1996; E. SARASA, *Fernando II de Aragón, el Rey Católico*, Zaragoza, 1996, pp. 379-409; M.J. PEDRAZA, *La producción y distribución del libro en Zaragoza. 1501/1521*, Zaragoza, 1997; E. VELASCO, *Impresores y libreros en Zaragoza: 1600-1650*, Zaragoza, 1998; M.J. PEDRAZA, “Los talleres de imprenta zaragozanos entre 1475 y 1577”, *Pliegos de bibliofilia*, 11 (2000), pp. 3-22; M.A. PALLARES, *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV*, Zaragoza, 2003; M. BERNADÓ, “Las ediciones zaragozanas del *Intonario* de Pedro Ferrer: contexto y nota bibliográfica”, I. FENLON y T. KNIGHTON (eds.), *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, Kassel, 2007, pp. 23-94.

⁹ El arzobispo de Zaragoza Hernando de Aragón mostró un gran interés por la cultura, la educación y por reformar la Iglesia católica. Fue un destacado mecenas y promotor del arte en la corona de Aragón, inquieto humanista e historiador, preocupado por mejorar la educación universitaria. Sobre este bosquejo biográfico véanse I. MIGUEL GARCÍA: *Don Hernando de Aragón, Arzobispo de Zaragoza (1539-1575)*:

Aragón resulta oportuno señalar que los trabajos realizados por Màrius Bernadó son los que han demostrado con un mayor rigor el interés que este prelado mostró hacia la reforma e implantación de un plan litúrgico uniforme en la archidiócesis zaragozana con la finalidad de restablecer la praxis *cesaraugustana* tradicional en sus centros sufragáneos¹⁰. No hay duda que para llevar a término este proyecto sufragó la publicación de todos los libros litúrgicos necesarios para el culto. Así quedó documentado en una crónica autógrafa en la que Hernando de Aragón especificó los detalles de su programa editorial. La transcripción completa de esta documentación –publicada previamente por Pedro Calahorra y Màrius Bernadó¹¹– demuestran con cierto detalle el plan original de Hernando de Aragón, quien ordenó la publicación de dos misales (1540 y 1552), tres breviarios (1544, 1556 y 1574), un salterio (1553), un gradual con su parte dominical (1554) y otro dedicado al santoral (1555).

Conclusiones

Una de las primeras conclusiones que se puede destacar del análisis preliminar del extenso catálogo pretridentino de libros litúrgicos de origen castellano y aragonés impresos en la primera mitad del siglo XVI está relacionada con el hecho de que las coronas de Castilla y Aragón mantuvieron con cierta independencia sus propias tradiciones, al menos, esto es lo que se detecta en los repertorios y obras más representativas de los Oficios del Triduo Sacro: los recitativos de las cuatro Pasiones de Cristo, los 18 responsorios, las 9 lamentaciones de Jeremías, el *Liber generationis*, el canto del *Exultet* para la bendición del cirio pascual y otras piezas monódicas para su uso en los servicios divinos de la Semana Santa. Estas obras se publicaron conjuntamente en libros llamados pasionarios, aunque también se publicaron en otros formatos mixtos como breviarios, *Manuale chori* o colecciones integrales del *Officium Hebdomadae Sanctae*. De las fuentes musicales ibéricas conservadas del siglo XVI y de las primeras décadas del siglo XVII se han localizado algo más de una treintena de ejemplares que preservan la práctica litúrgica de los Oficios de Semana Santa (Tabla 2). Así pues,

indole pastoral y talante reformador del último arzobispo de la casa real de Aragón, Zaragoza, 1994; G. COLÁS, Don Hernando de Aragón: arzobispo de Zaragoza y virrey de Aragón, Zaragoza, 1998; y M. BERNADÓ, Op.cit., 2007, pp. 23-37. El hecho de que fuese nieto de Fernando el Católico facilitó un rápido ascenso a puestos destacados de la alta jerarquía eclesiástica en la época de los Reyes Católicos y disfrutó así mismo de una posición privilegiada bajo la protección de la dinastía Habsburgo. Al comienzo de su carrera eclesiástica, el rey de España Carlos I –primo carnal de Hernando– le nombró abad del monasterio cisterciense de Veruela (Zaragoza) en el año de 1535 y cuatro años más tarde fue promocionado del cenobio verolense al arzobispado de Zaragoza. Así mismo, Hernando de Aragón consiguió grandes dispensas en tiempos de Felipe II al ser nombrado en 1566 virrey de Aragón con la intención de atenuar las fuertes tensiones generadas entre la política interior del monarca y los fueros aragoneses.

¹⁰ M. BERNADÓ, *Op.cit.*, 2007, pp. 23-94.

¹¹ Véanse P. CALAHORRA, *Historia de la música de Aragón: siglos I-XVIII*, Zaragoza, 1977, pp. 101-102; y M. BERNADÓ, *Op.cit.*, 2007, pp. 31-33. Según Bernadó, a esta lista de impresos se debe añadir una segunda edición (de 1547) actualizada y corregida del breviario zaragozano de 1544. Además, el año de publicación de cada uno de los misales impresos en 1540 y 1552 concuerda, con toda probabilidad, con el inicio de dos campañas editoriales completas.

su número y contenido demuestra la existencia de un mercado destacado de libros de canto llano en la España renacentista, especialmente si este patrimonio impreso se compara con la actividad cantollanista desarrollada en otros territorios europeos.

Impresos	Ciudad	Año	Impresor	Canto Llano / Orden
Pasionario	Zaragoza	1504	Jorge Coci - Leonardo Hutz	Zaragozano
Pasionario	Burgos	ca. 1505	Fadrique Aleman	Toledano
<i>Manuale chori</i>	Salamanca	1506	Joannes de Porras	Romano / Franciscano
Pasionario	Zaragoza	1510	Jorge Coci	Zaragozano
Pasionario	Alcalá de Henares	1516	Arnao Guillén de Broncar	Toledano
Pasionario	Alcalá de Henares	1525	Miguel de Eguía	Toledano
Breviario	Zaragoza	1527	Jorge Coci	Zaragozano
Pasionario	Zaragoza	1529	Jorge Coci	Zaragozano
Pasionario	Logroño	1531	Miguel de Eguía	Toledano
<i>Manuale chori</i>	Valladolid	1533	Nicolas Thierry	Romano / Franciscano
Pasionario	Palencia	1536	Diego Fernández de Córdoba	Toledano
Pasionario	Zaragoza	1538	Jorge Coci	Zaragozano
Pasionario	Lisboa	1543	Joao Fernandes Feroso	Lusitano
Pasionario	Zaragoza	1552	Bartolomé de Nájera	Zaragozano
<i>Enchiridion sive manuale chori</i>	Salamanca	1557	Ioannem à Canova	Romano / Franciscano
<i>Officium Hebdomadae Sanctae</i>	Sevilla	1560	Juan Gutiérrez	Sevillano - Toledano
Pasionario	Burgo de Osma	1562	Diego Fernández de Córdoba	Toledano
Pasionario	Zaragoza	1563	Bartolomé de Nájera	Zaragozano
Pasionario	Alcalá de Henares	1563	Andrés de Angulo	Romano / Franciscano
<i>Manuale chori secundum</i>	Salamanca	1564	Ioannem à Canova	Romano / Franciscano
<i>Officium Hebdomadae Sanctae</i>	Sigüenza	1564	Sebastián Martínez	[sin música]
Pasionario	Sigüenza	1565	Sebastián Martínez	[sin música]
Pasionario	Toledo	1567	Juan de la Plaza	Toledano
Pasionario	Salamanca	1570	Matías Gast	Romano / Dominicó
<i>Manuale chori secundum</i>	Salamanca	1571	Alejandro de Canova	Romano / Franciscano
Pasionario	Leiria	1575	Antonio de Mariz	Lusitano
Pasionario	Toledo	1576	Juan de la Plaza	Toledano
<i>Officium Hebdomadae Sanctae</i>	Coimbra	1576	João de Barreira	[sin música]
<i>Officium Hebdomadae Sanctae</i>	Salamanca	1582	Matías Gast	Salmantino
<i>Manuale chori secundum</i>	Salamanca	1586	Guillermo Foquel	Romano / Franciscano
<i>Manuale chori secundum</i>	Salamanca	1591	Guillermo Foquel	Romano / Agustino
<i>Officio de la Semana Santa</i>	Madrid	1593	Guillermo Foquel	Romano / Agustino
Pasionario	Lisboa	1595	Simón López	Lusitano
Pasionario	Zaragoza	1612	Juan Pedro Sánchez de Ezpeleta	Zaragozano
<i>Officium Hebdomadae Sanctae</i>	Madrid	1616	Tomás Junti	Toledano

Tabla 2. Pasionarios españoles y portugueses, 1504-1616.

En relación a los pasionarios toledanos impresos desde 1516 hasta 1616 se debe comenzar señalando que estos libros ofrecen una línea de investigación excepcional para comprender de manera exhaustiva cómo se desarrolló la tradición monódica de los cantos litúrgicos de Semana Santa en el Primado de España. De hecho, la colación crítica de estos ejemplares no sólo permite cotejar las pervivencias, transferencias y transformaciones de la tradición toledana pretridentina al contexto posttridentino impuesto desde Roma después del Concilio de Trento, sino que también ofrece la posibilidad de rastrear la raíz medieval hispana de estas melodías. El *Passionarium toletanum* de 1516 destaca sobremanera al ser la primera y una de las más importantes ediciones toledanas del siglo XVI:

“El HERMANO FRANCISCO JIMÉNEZ DE CISNEROS, S.R.E.T.T, cardenal hispano de santa Balbina, arzobispo toledano al decano, al capítulo, a los canónigos, a los beneficiarios, a los curiones (presidentes de la curia), fonascios (profesores de canto), a los mesocoros (directores de coro), a los cantores, sacerdotes, y guardianes de nuestra iglesia y diócesis, a su salud en el Señor, etc. Lo que ya antes nos pedisteis, hermanos ilustrísimos: no habremos de descansar hasta que ordenemos la iglesia nuestra con la muy bella y además necesaria ayuda de los libros: esto en parte ya lo hemos hecho, en parte nos ocuparemos de que en un día no lejano seamos librados de tamaña carga. En efecto, la causa de tanta demora ha estado no tanto en nosotros cuanto en la dificultad de la propia empresa. Pues, ¿cuán ingente consideraréis que es la carga de recopilar tantos miles de cartas de regiones tan lejanas? Y tratar de encontrar investigadores expertos e instrumentos de investigación, y soportar los enfrentamientos dilatados en el tiempo de aquellos hombres y sancionar los ejemplos no enmendados.

No recordamos ahora lo que otros suelen imputar a los primeros autores. Sin embargo me he puesto a disponerlo todo de la mejor manera. No obstante y pese a todo, perseveramos en nuestro trabajo y a todo nos resignamos con tal de no omitir nada hasta que pertenezca al culto de la divina liturgia. Sobre todo de aquella parte en que se trata del vulgo como espectador y árbitro. De tal modo es el Oficio de la Semana Santa en la que según la razón del tiempo y tradición es aún más frecuente la concurrencia del pueblo para escuchar la Pasión de Cristo Dios y hombre según los textos de los cuatro evangelistas.

Esta parte la Iglesia acostumbró a cantarla de manera más armoniosa que las otras partes del evangelio. Del mismo modo también aquellas dos que se cantan sobre su generación temporal, la una en la noche de su nacimiento según Mateo descendiendo de Abraham a José, esposo de María, la otra ascendiendo del mismo José hasta Adán, según Lucas. En virtud de estos dos tiempos de Cristo, esta es la salida del mundo y la vuelta al padre. La Iglesia los celebra con un canto más libre y puesto que muchas son las inflexiones de la voz y su variedad, por ello tanto mayor es la ocasión de equivocarse.

Y así pues nos hemos ocupado después de la entonación en dar a imprimir aquellas cuatro Pasiones del Evangelio con sus correcciones, añadida una modulación del canto, no precisamente aquella del vulgo sino según la costumbre de nuestra Iglesia, que con el consenso único de todos los demás y con otras cosas, sobre todo en esto sobresale fácilmente sobre el resto.

A estos hicimos por añadirles el treno, esto son, las lamentaciones de Jeremías que en las horas matutinas de la misma Semana Santa se cantan y la bendición del cirio pascual: con aquellos dos evangelios del Nacimiento y la Epifanía del Señor. Todo esto, hermanos ilustrísimos, recibidlo con ánimo entusiasta y tenednos siempre en vuestras oraciones junto a Dios que os ayuda, para que las que faltan podamos llevarlas al fin deseado. Salud en Cristo”¹².

Del contenido de este prólogo se debe insistir en la intensa preocupación que Cisneros mostró por realizar una edición crítica del repertorio toledano y de atender, en cierta medida, los usos locales de otras instituciones sufragáneas. Sin embargo, en relación a las supuestas dificultades editoriales reseñadas por el cardenal —acerca de la recopilación y edición crítica de los textos y los cantos que recoge este impreso—

¹² A.G. DE BROCAR, *Passionarium toletanum*, Alcalá de Henares, 1516, f. 1r.

éstas no deben entenderse de una manera estricta. Los textos y melodías impresos en el *Passionarium* de 1516, es decir, las cuatro Pasiones, las nueve lamentaciones, el canto *Exultet* y el *Liber generationis* (el libro completo salvo los responsorios de tinieblas y los *Kyrie tenebrarum*) son una copia de los textos y el canto llano escritos previamente en varios cantorales del archivo musical de la catedral de Toledo: el manuscrito *E-Tc* Reservado 6 (del siglo XIV) y las dos copias renacentistas que se hicieron de este ejemplar medieval en el siglo XV: los códices *E-Tc* Reservado 7 y 8 de la catedral de Toledo¹³. Así pues, se puede concluir afirmando que el *Passionarium toletanum* de 1516 preserva un legado importante de la práctica litúrgica y musical medieval toledana. Una tradición monódica hispana que se rastrea igualmente si su contenido se compara con algunas piezas del breviario *E-Tc* 35.9 de la catedral de Toledo, un cantoral copiado entre finales del siglo XII y principios del siglo XIII para su uso en el oficio coral de la catedral o en algún templo de la ciudad¹⁴. La pervivencia de muchas de estas melodías medievales —especialmente el canto litúrgico de la Pasión y las lamentaciones— se transfirió al Renacimiento español a través del impulso definitivo de la imprenta; favoreciéndose una mayor difusión de este repertorio en otras regiones castellanas. Un contexto litúrgico donde el *Passionarium toletanum* de 1516, junto con sus posteriores reediciones pretridentinas (de 1525, 1531 y 1567) y postridentinas de (1576 y 1616), fueron las fuentes musicales de canto llano que definieron la praxis de Pasiones y lamentaciones monódicas y polifónicas en el reino de Castilla durante el siglo XVI¹⁵. El poder político, cultural y eclesiástico que disfrutó la primacía de la diócesis de Toledo en la Edad Media y Moderna confirma la importancia y relevancia que tuvo su rito y eucología en el resto de las sedes episcopales de la corona de Castilla después de la fijación de su rezado a mediados del siglo XIII. De hecho, el uso litúrgico de los textos y melodías del rito toledano estuvo autorizado en las capillas reales españolas desde el reinado de los Reyes Católicos hasta Felipe II, por lo que los polifonistas vinculados con la corte española utilizaron el canto llano toledano en la composición de sus obras polifónicas¹⁶.

¹³ En relación a la copia del canto litúrgico de las lamentaciones véase J. HARDIE, *Op.cit.*, 2003, pp. xiv-xlvii.

¹⁴ J.P. RUBIO, “La introducción del rito romano en la iglesia de Toledo”, *Toletana*, 10 (2004), pp. 151-177; y *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XII)*, Roma, 2011.

¹⁵ La tradición monódica y polifónica de la Pasión en España describe un contexto litúrgico y musical similar al que también se observa en el estudio de las lamentaciones en el Medievo y el Renacimiento español. Por tanto, estos dos géneros no sólo compartieron un marco litúrgico común dentro de la actividad de la Semana Santa sino que, además, debe ponerse en valor su singularidad histórica dentro del contexto religioso de la música europea medieval y renacentista. Véanse J.V. GONZÁLEZ, *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España*, Barcelona, 1992; M. DEL SOL, “Tradición hispana en las lamentaciones polifónicas del Oficio de Tinieblas: apuntes sobre *tonus lamentationum* hispanos en el siglo XVI”, *Revista de Musicología*, 23 (2010), pp. 247-267; y “La tradición monódica hispana en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento en España”, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (en curso). Todavía no se ha realizado un estudio detallado del repertorio monódico y polifónico de los responsorios de tinieblas en España.

¹⁶ T. KNIGHTON, *Op.cit.*, 2001, p. 113; L. ROBLEDO *et alii.*, *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*, Madrid, 2000; y M. DEL SOL, *Op.cit.*, Tesis doctoral (en curso).

Un marco similar se dio también en la corona de Aragón, pero en el caso de la tradición medieval *cesaraugustana* no se puede reconstruir de un modo tan preciso como el de la iglesia de Toledo. Desafortunadamente no se han localizado concordancias significativas entre pasionarios impresos pretridentinos con fuentes medievales del entorno aragonés¹⁷. Del estudio de los pasionarios pretridentinos publicados en Aragón se concluye que la diócesis de Zaragoza sufragó desde 1504 hasta 1563 la impresión de una serie de siete pasionarios en los que se detecta una tradición pretridentina estable para los textos y el canto llano del repertorio de Semana Santa durante la mayor parte del siglo XVI. Los textos y melodías de estos impresos también se actualizaron al marco litúrgico postridentino a través de la edición del pasionario de 1612. Al igual que en el caso toledano, muchos de los compositores activos en el reino de Aragón durante el siglo XVI y principios del XVII utilizaron los textos y melodías de estos impresos aragoneses para escribir sus versiones polifónicas de las Pasiones y lamentaciones¹⁸.

Del estudio de los libros de canto llano impresos en Castilla y Aragón en el siglo XVI se deriva la siguiente conclusión: las archidiócesis de Toledo y Zaragoza determinaron respectivamente la práctica textual y musical (monódica y polifónica) de las instituciones eclesiásticas españolas en las coronas de Castilla y Aragón¹⁹. Esto es precisamente lo que se observa al estudiar el repertorio de Semana Santa en los más poderosos estamentos de la Edad Media y el Renacimiento, la Iglesia y la Corte. En España, la necesidad de celebrar anualmente los Oficios del Triduo Sacro –en catedrales, monasterios, conventos, parroquias, iglesias, seminarios u otros centros religiosos– impulsó la composición, copia y difusión de un extenso corpus monódico y polifónico de obras litúrgicas para celebrar la Semana Santa. Una parte de la génesis del Estado Moderno que puede igualmente extenderse a la vida musical en la Corte y en las capillas privadas de la nobleza, burguesía o la alta jerarquía eclesiástica española. No obstante, a pesar del riguroso conocimiento y comprensión del patronazgo institucional eclesiástico y cortesano en la Edad Moderna, aún se desconocen aspectos importantes de la cultura musical en la sociedad urbana y rural renacentista.

¹⁷ Para una primera aproximación a la panorámica litúrgica y musical de la tradición aragonesa y toledana véanse R. SNOW, *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service: Guatemala City, Cathedral Archive, Music Ms. 4*, Chicago and London, 1996; I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, “El canto toledano, estrato musical en la polifonía sacra de la catedral de Las Palmas y otras iglesias de España”, *El Museo Canario*, 54 (1999), pp. 305-338; J. HARDIE, *Op.cit.*, 2003; y M. DEL SOL, *Op.cit.*, Tesis doctoral (en curso).

¹⁸ J.V. GONZÁLEZ, *Op.cit.*, 1992; y L.A. GONZÁLEZ, *La música en las catedrales aragonesas en el siglo XVII: la composición de lamentaciones*, Memoria de Licenciatura, Universidad de Zaragoza, 1985-1986.

¹⁹ En relación al establecimiento de la liturgia toledana tradicional en la corona de Castilla se debe señalar que en el catálogo de libros impresos toledanos aquí compilados se encuentran representados todos los géneros litúrgicos y éste es un hecho tan importante como significativo. Está claro que la serie de libros de música impresos por la archidiócesis de Toledo pretendía dar servicio a sus instituciones sufragáneas; sin embargo, con la finalidad de plantear nuevas líneas de investigación se plantea la posibilidad de que los Reyes Católicos y el cardenal Cisneros hubieran ideado conjuntamente el restablecimiento de la liturgia toledana tradicional como la máxima de sus aspiraciones en su política religiosa. Es decir, la creación y fomento de la uniformidad litúrgica en todos los centros eclesiásticos de Castilla bajo un mismo rito, el de la Iglesia de Toledo. Una misma estrategia litúrgica se observa en la corona de Aragón a través de la diócesis de Zaragoza.

El repertorio de Semana Santa se presenta como un objeto de estudio de gran valor e interés musicológico; sin embargo, queda pendiente el desentrañar qué es lo que ocurrió en otros repertorios para completar una panorámica más exhaustiva de la música y la liturgia en la España de los siglos XV y XVI, esto es, de las prácticas medievales que se transfirieron al Renacimiento.