

LOS COMIENZOS DE UNA LARGA HISTORIA: PRIMERAS FUENTES DEL MISERERE HISPÁNICO

Sergi Zauner

Institut de Litúrgia ad instar facultatis – AUSP

Como en otros lugares del orbe católico, el Miserere ha gozado en el contexto hispánico de una larga y prolija trayectoria musical. Son muchos los maestros de capilla que en los siglos pasados le dedicaron su arte compositiva y cuya labor, con firma o sin ella, se ha conservado hasta nuestros días en archivos y bibliotecas (López-Calo, 2006, p. 13). En conjunto, su producción refleja la relevancia histórica del salmo 50, que tradicionalmente ha ocupado posiciones privilegiadas tanto en la liturgia como en el ámbito devocional.¹ Dicha trayectoria musical se puede reconstruir a partir del siglo XVI, período del que datan las primeras fuentes que nos han llegado. A ellas está dedicada nuestra contribución. A presentarlas, previa contextualización de la emergencia del género, y a hacer algunas observaciones sobre la historia que parecen contar. Robert Snow se ocupó tangencialmente de los inicios del Miserere polifónico hispánico como parte de un estudio dedicado a los géneros representados en el manuscrito de polifonía *Guatemala 4* (Snow, 1996, pp. 45-49). Su trabajo es magistral, pero breve, y no incluye apenas referencias a las fuentes musicales. Nuestra aportación intentará complementar, y en algún caso matizar, el trabajo del insigne especialista.

Se suele asociar el Miserere al Oficio de Tinieblas de Semana Santa, y esta es sin duda su aparición más emblemática a lo largo del año litúrgico. La celebración recibe su nombre del que fuera uno de los rituales más especiales de la liturgia romana hasta caer en desuso tras el Concilio Vaticano II.² A lo largo de los sucesivos versículos del Benedictus que cerraba las Laudes del Triduo Pascual, las velas del tenebrario —un candelabro específico para la ocasión— se iban apagando una a una. Con la última vela aún prendida, el tenebrario se escondía detrás del altar y se procedía entonces a la repetición de la antífona del cántico. A esta seguía,

¹ A lo largo de este artículo emplearemos la numeración de los salmos de la *Vulgata*.

² Nos referimos a la liturgia oficial, pues el Oficio de Tinieblas sigue plenamente vigente como elemento devocional en determinados contextos geográficos, especialmente en Italia.

en la penumbra, una fórmula litúrgica que incluía el versículo *Christus factus est*, el Padre Nuestro, el propio Miserere y la oración *Respice, quaesumus, Domine* (*Breviarium Romanum*, 1568, p. 350).³ Si desde el punto de vista morfológico esta celebración resulta fascinante incluso a ojos de los menos piadosos, su importancia simbólica aún es más evidente, pues con ella culminaba la conmemoración de la Pasión y muerte de Cristo.

Como protagonista de uno de los momentos más memorables del calendario litúrgico, no es sorprendente que en el siglo xvi se revistiera al Miserere de un embellecimiento musical a la altura. Pero el Oficio de Tinieblas no es el único contexto para el que los breviarios de la época prescribían el salmo 50. También tenía su lugar en la recitación periódica del salterio, donde tanto el breviario tridentino como los breviarios hispánicos de tradición medieval a los que el primero acabó sustituyendo solían situarlo al comienzo de Laudes todos los días de la semana (Snow, 1996, pp. 46-47). Asimismo, el Miserere siempre ha formado parte de la liturgia de difuntos, tanto del oficio como de las exequias, algo que debió implicar una especial familiarización del clérigo para con este salmo, dado que la profusión de fundaciones privadas que durante siglos marcó la vida litúrgica de los centros eclesiásticos conllevó hasta época reciente una extraordinaria presencia de la liturgia de muertos. Tan solo un ejemplo, a corte de muestra: el ceremonial de la catedral de Mallorca de 1511 menciona el Miserere en una treintena de ocasiones, principalmente como parte de un oficio de difuntos abreviado que se podía cantar en distintos momentos del día según la festividad (Seguí i Trobat, 2011). A veces lo prescribe como opcional —*si de mortis hi haurà*— y otras como componente fijo, situándolo también en procesiones dentro y fuera del recinto eclesiástico.

Con todo, los contextos definidos por el breviario no explican sino muy parcialmente el significado del salmo 50 para el imaginario religioso del siglo xvi. Y es que el Miserere se asemeja a otros cantos del repertorio gregoriano que, trascendiendo una posición litúrgica fija, se erigieron en emblemas de determinado tipo de celebración. Igual que el *Te Deum* como expresión de júbilo, o la *Salve* como símbolo de advocación mariana, el Miserere fue siempre el canto penitencial por excelencia.⁴ Se convirtió así en un elemento habitual, casi idiosincrático de cualquier ocasión que revistiera dicho carácter. En este sentido, su presencia

³ En la liturgia hispánica pretridentina, esta unidad presentaba la particularidad de sustituir el *Christus factus* por los *Kyrie Tenebrarum* (Hardie, 1988).

⁴ El Miserere es uno de los siete salmos penitenciales de la liturgia romana, y de ellos es con diferencia el más emblemático.

podía variar según la inclinación teológica del centro, de la comunidad o del período del calendario, aunque era especialmente habitual en celebraciones que de algún modo incorporaran el recuerdo de la muerte de Cristo. Un ejemplo de este uso variado y local, pero representativo por su trasfondo teológico, lo hallamos en la exhibición del Santo Sudario que describiera el cronista Ambrosio de Morales a su paso por Oviedo en 1572, cuando recorrió el norte de la Península Ibérica por encargo de Felipe II. La reliquia se exhibía, siempre al son del Miserere, tres días al año: el Viernes Santo y en las fiestas de la Invención y la Exaltación de la Santa Cruz (Morales, 1765, pp 79-80).

En determinadas festividades y eventos, la presencia del Miserere llegó a estar muy extendida. Frente al caso particular de Oviedo, tenemos por ejemplo el de los Miércoles, Viernes y Domingos de Cuaresma, donde las fuentes suelen presentarlo ligado al sermón. Heredada del Medioevo, la unidad formada por el sermón cuaresmal y el Miserere gozó de gran estima en el mundo hispánico durante toda la Edad Moderna, y se exportó desde fecha muy temprana a las más remotas misiones evangelizadoras (López-Gay, 1970, p. 58; Naylor y Polzer, 1986, p. 226). También era habitual cantar el Miserere en los actos de flagelación o, fuera ya de la Semana Santa y su período de preparación, en los autos de fe de la Inquisición. Los anales del convento dominico de Santa Catalina de Barcelona, hoy desaparecido, pero durante siglos uno de los conventos más importantes de la ciudad, recogen en 1602 una interesante referencia al respecto. El cronista cuenta que, en la vigilia del auto, religiosos de distintas órdenes llevaron una cruz en procesión hasta la plaza donde iba a tener lugar la ejecución. A la ida cantaron el *Vexilla Regis*, regresando a sus respectivos centros «a la sorda», esto es, sin entonar canto alguno. A las seis de la mañana del día siguiente se hizo el traslado de los reos, de nuevo en procesión, en este caso encabezada por una cruz cubierta de un velo negro. Y durante todo el camino se entonó a dos coros el Miserere. Esta procesión, concluye el cronista, «causó gran terror en el pueblo» (*Lumen Domus*, v. 1, fols. 208v-209). Adviértase que la fuente, que con este final aporta ese componente emocional siempre tan huidizo al historiador, asigna a las distintas etapas del evento una dimensión sónica dotada de evidente carga simbólica: el canto del *Vexilla regis* para el traslado de la cruz, el silencio posterior en obvia reminiscencia a la crucifixión de Cristo, y el Miserere para la etapa principal, y también la más sobrecogedora: la última marcha de los penitentes.

Una explicación de la presencia del Miserere en el imaginario religioso quinientista quedaría incompleta sin una alusión a su aparición en ámbitos ajenos al canto y la celebración. Y es que teólogos y literatos de la época le dedicaron por igual tinta e ingenio. En géneros como la homilía o la lírica aparecen entonces

numerosas manifestaciones de una predilección que a lo largo de los siglos haría del Miserere el salmo más traducido, y uno de los textos bíblicos más glosados (Nuñez Rivera, 2001, p. 114). Esta aparición no fue en sí misma una novedad, pero basta relacionarla con el fenómeno de la imprenta y el impulso que experimentó en el siglo xvi el uso literario de la lengua vernácula para imaginar hasta qué punto pudo tener especial impacto desde el punto de vista de la recepción. Autores de sermones dedicados al salmo 50 fueron el valenciano Narcís Vinyoles (Ferrando, 2016), el portugués Jorge de Montemayor (O'Reilly, 2000) o Fray José de Sigüenza (Fernández y Gómez, 2014), por citar tres plumas ibéricas de distinta procedencia. El caso de Montemayor tiene especial interés al recoger, como lo haría el dramaturgo Gil Vicente, la influencia del *Infelix ego* de Savonarola (Vizán, 2014), una meditación sobre el Miserere bien conocida por la Musicología por haber servido de inspiración al motete que Josquin dedicó al salmo (Macey, 1983).⁵ Las apariciones del Miserere en el campo de la lírica están representadas, entre otros, por Guillén de Segovia y Juan de Luzón, pero probablemente el caso más conocido es el de Juan del Encina, cuya paráfrasis aúna una traducción fiel con el uso de recursos propios de la retórica cancioneril (Nuñez Rivera, 2001, pp. 119-120; Toro Pascua, 2017, p. 221). La figura de este sacerdote, poeta y músico personifica el encuentro de tres mundos que en siglo xvi reservaron al salmo 50 un lugar destacado.

En la misma época en que proliferan traducciones, comentarios y paráfrasis del Miserere en lengua vernácula, aparecen en las fuentes musicales los primeros testimonios de una práctica polifónica. La tabla que presentamos como Fig. 1 lista todos los Miserere hasta ahora identificados en manuscritos de polifonía hispánicos del siglo xvi y principios del xvii.⁶ Además de información sobre la propia fuente, recoge la atribución de la pieza, si la hay, así como los versículos que llevan música (el asterisco indica que se trata de un fragmento del versículo correspondiente) y el número de aclamaciones del *Tibi soli peccavi*, primeras palabras del quinto versículo del salmo. De la tabla se infiere enseguida un dato

⁵ La traducción de la obra de Savonarola, publicada en España con gran éxito, representa otra puerta de acceso del salmo al imaginario cultural hispánico de la época. Otro ejemplo del fenómeno es la traducción por Diego Sánchez de Cámara de los *Conceptos Escriturales sobre el Miserere mei* de Cesar Calderari di Vicenza (Madrid, 1589).

⁶ La tabla sólo recoge fuentes vinculadas a la interpretación del Miserere per se, y no aquellos casos en los que un único versículo del salmo aparece integrado en un conjunto musical mayor, como sucede con la antifona procesional *Asperges me*. Ejemplos de esta última se hallan, entre otras fuentes, en el códice 25 de la Catedral de Toledo (E-Tc 25), fols. 1v-5 y 14v-18 (Noone, 2003, pp. 53-54, 58-59).

Fig. 1. *Misereres* polifónicos anteriores a c. 1620 en fuentes hispánicas⁷

Fuente	Siglas RISM	Datación	Procedencia	Folios	Atribución	Versículos	<i>Tibi soli peccavi</i>	Edición
Tarazona 5	E-TZ 5	c. 1517-1550		87v-89	Pedro de Pastrana	1, 5	2	Gómez Muntané 2019
Cancionero Musical de Medinaceli	E-PAbm R.6829	c. 1560	Sur de la Península Ibérica	110	Anónimo	1	–	
				110	Anónimo	1	–	
				123v	Anónimo	1, 5*	3	Zauner 2014 (Ej. 5.26)
				129	Anónimo	1, 5*	3	
				182v-183	Anónimo	1, 5*	1	
				157v-158	Sanforte	1, 5	2 + 3	Zauner, 2014, (Ej. 5.25)
Coimbra 36	P-Cug 36	c. 1570-1580	Monasterio Santa Cruz de Coimbra	71v	Anónimo	1, 5*	3	
				71v	Anónimo	1	–	
Barcelona 682 ⁸	E-Bbc M682	c. 1572-1597	Diócesis de Gerona	104v-106	Anónimo	1 – 5*	–	
Barcelona 7	E-Boc 7	c. 1550-1600 ⁹	San Miguel (Barcelona)	69v	Anónimo	1	–	
Utrecht 3.L.16	NL-Uu 3.L.16	c. 1590-1600	Colegiata de Lerma	41v	Anónimo	1, 5*	3	Kirk, 1993
Barcelona 587 ¹⁰	E-Bbc M587	1590-c. 1600	Cataluña	81v-84	Mateo Flecha ¹¹	Impares	3	Gómez, 1986
Escorial 4 ¹²	E-E 4	s. XVII in.	Monasterio de El Escorial	19v-23	Juan Ginés Pérez	Impares	3	Rubio, 1954, vol. 1
				24v-28	Antonio de Cozar	Impares	2	
				29v-32	Martín de Villanueva	Impares	3	

⁷ El orden de las fuentes incluidas en esta tabla responde a la cronología de copia propuesta en la literatura especializada. Incluimos para cada manuscrito, en nota al pie, la referencia bibliográfica principal sobre datación y procedencia. Aquellos que no la llevan son mencionados a lo largo del artículo, y allí daremos las referencias correspondientes.

⁸ Ros-Fábreas, 2015, pp. 25-33 y Puentes-Blanco, 2018, pp. 147-152.

⁹ Aunque el cuerpo principal de esta fuente es anterior a los dos manuscritos precedentes, el *Miserere* es un añadido posterior. A ello responde la posición del manuscrito en la tabla.

¹⁰ Puentes-Blanco, 2018, pp. 133-137.

¹¹ Aunque Gómez (1986) se inclina por atribuir la pieza a Mateo Flecha el Viejo por razones estilísticas, las características de la pieza sugieren que debe ser atribuido a su sobrino (Zauner, 2014, p. 251).

¹² Noone, 1994, p. 266

Fuente	Siglas RISM	Datación	Procedencia	Folios	Atribución	Versículos	<i>Tibi soli peccavi</i>	Edición
Montserrat 750 ¹³	E-MO 750	s. XVII in.	Monasterio de El Escorial	30v-36	Martín de Villanueva	Impares	3	
Nueva York 278 ¹⁴		s. XVII in.	Monasterio de El Escorial	69v-81	Martín de Villanueva	Impares		
Chicago 5184/1 ¹⁵	US-Cn 5184/1	c. 1600-1650	México	110v-113	Hernando Franco	1, 5*, 9, 13, 17 [Incomp.]	3	Barwick 1970
Jacaltenango 7 ¹⁶	GCA-Jse 7	1603	Jacaltenango (Guatemala)	pp. 58-65	Anónimo	Impares		
México 10 ¹⁷	MEX-Mc 10	1700-1731	Catedral de México	50v-61	Hernando Franco	Impares		Lara, 1996
Guatemala 4 ¹⁸	GCA-Gc 4	1605	Catedral de Guatemala	62v-64 64v-70	Anónimo Pedro Bermúdez	1, 5, 13, 20* Impares	2	Snow, 1996
Coimbra 18	P-Cug 18	c. 1610-1620	Monasterio Santa Cruz de Coimbra	130v-131	Anónimo	2, 4	–	
Sevilla 14	E-Sc 14	1611 ¹⁹	Catedral de Sevilla	32v-44	Alonso Lobo	Impares	2	Cárdenas 1987
Barcelona 11bis ²⁰	E-Boc 11bis	c. 1612-1626	Barcelona (?)	p. 20	Joan Pau Pujol	Impares		
Barcelona 586 ²¹	E-Bbe M586	c. 1616-1624	Barcelona	2-4 + 5	Joan Pau Pujol	Impares	3	

preliminar respecto a la extensión de la tradición. Procedentes de puntos muy dispares de la geografía hispánica, las fuentes conservadas esbozan una imagen fragmentaria, pero sin duda representativa. Entre ellas hallamos manuscritos de los reinos de Castilla, Aragón y Portugal, así como del Nuevo Mundo, procedentes tanto de centros catedralicios como monásticos. Las fuentes nos hablan, así, de la universalidad del Miserere polifónico, consecuencia esperable de la previa existencia de una tradición cantollanista instaurada por doquier.

¹³ Noone, 1994, p. 278.

¹⁴ Noone, 1994, pp. 287.

¹⁵ <<https://hispanicpolyphony.eu/source/23783>> [consulta 16.03.2020]

¹⁶ <<https://hispanicpolyphony.eu/source/23949>> [consulta 16.03.2020]

¹⁷ <<https://hispanicpolyphony.eu/source/13534>> [consulta 16.03.2020]

¹⁸ <<https://hispanicpolyphony.eu/source/18960>> [consulta 16.03.2020]

¹⁹ Este manuscrito es una copia realizada en el siglo XVIII de una fuente de 1611 (Ruiz Jiménez, 2007, p. 53).

²⁰ Puentes-Blanco, 2018, pp. 218-220.

²¹ Puentes-Blanco, 2018, pp. 233-234.

Más allá de lo obvio, el panorama de transmisión no es muy alentador. Conservamos menos de veinte fuentes y todas ellas son tardías: exceptuando una pieza del segundo cuarto del siglo xvi, toda la música conservada es posterior a 1550, y la mayor parte de entorno al 1600. En cambio, a través de otro tipo de documentación sabemos que el Miserere estaba recibiendo tratamiento polifónico mucho antes. Un indicio sobre el particular pudiera ser un pago realizado en 1418 a un escribano de la Catedral de Toledo por «un libro que escribió e fizo e puntó de chanzonetas de Sancta Maria, e de Jhesucristo e misereres» (Gómez Muntané, 2001, p. 304). La fuente deja dudas sobre si dicho libro incluía polifonía, y sobre qué serían exactamente esos *misereres*, pero es indicativa de un tratamiento musical singular del salmo 50. Sólo la futura localización de otros documentos del siglo xv podrá revelar si forma parte de la misma historia que las fuentes recogidas en nuestra tabla. Sea como fuere, lo que es seguro es que en algunos lugares de la Península el Miserere se cantaba en polifonía varias décadas antes de lo que las mismas permiten deducir. Es el caso de la catedral de Granada, cuyo ceremonial fundacional, redactado en los años posteriores al establecimiento del culto cristiano tras la conquista de la ciudad en 1492, prescribe el canto del Miserere «en fabordón» durante la procesión de la Adoración de la Cruz de Viernes Santo (Fiorentino, 2018, p. 265; *Consueta de ceremonias*, 1819, p. 96).²² El corolario de esta discordancia cronológica es que las fuentes conservadas son de utilidad limitada a la hora de delinear hitos geográficos y temporales del desarrollo del Miserere quinientista. Es preciso ser muy cautelosos al decidir sobre qué son representativas, y aceptar que permanecerán mudas ante muchos de los interrogantes que planteemos. Por fortuna, hay varios aspectos sobre los que nos hablan de una forma clara y de forma bastante unánime. Un simple vistazo a la música que transmiten revela el más evidente, y por él vamos a comenzar.

Al mencionar el fabordón, el ceremonial granadino vincula el Miserere a uno de los recursos de realización polifónica más básicos de la época: una técnica mecánica y rudimentaria de improvisación y composición a cuatro voces a partir de un canto dado, que irrumpió en la escena musical europea poco antes del 1500. Su origen ha sido objeto de discusión, aunque hoy impera la idea de que hunde sus raíces en la tradición oral, posiblemente de ámbito popular (Macchiarella, 1994, p. 140; Canguilhem, 2010, pp. 277-280). El tipo de obra y sonoridad resultantes de la aplicación de la técnica diferían en función de las características melódicas

²² Sobre los ejemplares de la consueta granadina conservados y su edición moderna, véase Fiorentino, 2018, pp. 250-251.

de dicho canto (Hudson, 1972; Fiorentino, 2009). En el caso de la salmodia, en especial la de Vísperas, cristalizó en un tratamiento muy particular, consistente en una simple realización homofónica del tono salmódico correspondiente, y cuyo rasgo más distintivo es la repetición de la misma sonoridad a lo largo de toda la cuerda de recitado. En términos modernos: la repetición de un mismo acorde. Aunque los cantores de la época aprenderían fácilmente a improvisar este recurso, la práctica se vio desde fecha temprana respaldada por la escritura: a partir de finales del siglo xv, aparecen en las fuentes de polifonía sacra las fórmulas de fabordón (Bradshaw, 1978). A menudo reunidas en colecciones para todos los tonos, se trata de piezas que musicalizan un único versículo del salmo, y que por lo tanto debían adaptar *ex tempore* a la variable longitud y diferente prosodia del resto de versículos. No son obras musicales en sentido estricto, sino modelos, destinados a respaldar una práctica que permaneció vinculada a la improvisación y los recursos propios de la música de tradición oral (Zauner, 2015, pp. 54-55). Se trata, en suma, de una *res facta* de naturaleza híbrida, una forma de transmisión característica de la oralidad secundaria, análoga a la que Paul Zumthor identificó en el repertorio lírico medieval (Zumthor 1983, pp. 21-43).

Todo parece indicar que de esta práctica vinculada a la oralidad surgió la correspondiente tradición compositiva. En el ámbito hispánico, la hipótesis se ve corroborada por las características de la salmodia de Vísperas de numerosos autores del siglo xvi, entre ellos Rodrigo de Ceballos, Melchor Robledo, Francisco Guerrero y Juan Navarro (Zauner, 2014, cap. 7). Sus obras musicalizan varios versículos del salmo, limitando así el protagonismo de la memoria y la improvisación, pero muestran una deuda evidente con la técnica del fabordón: aunque se alejan del carácter mecánico de la aplicación estricta de la misma y en algunos casos están más o menos salpicadas de pasajes contrapuntísticos, presentan una factura eminentemente homofónica, con la citada repetición de una misma sonoridad en la cuerda del recitado. Es importante destacar que la labor de los compositores no sustituyó a la práctica precedente. Por el contrario, una y otra convivieron durante algún tiempo. En el siglo xvii, así, mientras las obras de autor evolucionan según nuevos intereses estéticos —por ejemplo, incorporan la policoralidad—, las fórmulas de versículo único siguen apareciendo en las fuentes como un recurso fosilizado.

Las piezas recogidas en la Fig. 1 demuestran que, igual que sucede en el caso italiano (Bradshaw, 1978, pp. 20, 45, 68; Macchiarella, 1994, pp. 150-154), el escenario descrito resulta un marco histórico adecuado en el que situar el Miserere hispánico quinientista: el fabordón las impregna totalmente y sin excepción. Como en la salmodia de Vísperas, en este caso contamos también con dos

productos de transmisión claramente diferenciados. Por un lado, obras de autor que musicalizan varios versículos del salmo, y que en mayor o menor medida combinan la factura característica del fabordón con el lenguaje contrapuntístico, sin dejar nunca de mostrar una deuda evidente para con el primero. Por el otro, las fórmulas típicas, que ponen música a un único versículo, a lo sumo un versículo y la aclamación del *Tibi soli peccavi* (Fig. 2). Éstas últimas nos han llegado en tres manuscritos: el Cancionero Musical de Medinaceli (en adelante CMM), probablemente copiado en algún lugar del sur de la Península Ibérica hacia 1560 (Zauner, 2014, pp. 230-231); *Barcelona 7*, recientemente vinculado a la desaparecida parroquia de San Miguel de la capital catalana y cuya copia hay que situar en el tercer cuarto del siglo XVI con añadidos un poco posteriores, entre los que se encontraría la fórmula en cuestión (Puentes-Blanco, 2018, pp. 88-96), y *Utrecht 3.L.16*, libro para uso de ministriles procedente de Lerma, aunque posiblemente copiado en Palencia entre *c.* 1590-1600 (Kirk, 1993, pp. 123-124). Se trata de un conjunto muy reducido y de datación tardía, pero a la luz del escenario general de transmisión del fabordón cabe suponer que no representa sino una muestra aleatoria de un recurso bastante extendido que probablemente se venía empleando tiempo antes.

Mi - se - re - re me - i De - us, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

Mi - se - re - re me - i De - us, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

Mi - se - re - re me - i De - us, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

Mi - se - re - re me - i De - us, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am.

Ti - bi so - li pe - ca - vi, ti - bi so - li pe - ca - vi, ti - bi so - li pe - ca - vi.

Ti - bi so - li pe - ca - vi, ti - bi so - li pe - ca - vi, ti - bi so - li pe - ca - vi.

Ti - bi so - li pe - ca - vi, ti - bi so - li pe - ca - vi, ti - bi so - li pe - ca - vi.

Ti - bi so - li pe - ca - vi, ti - bi so - li pe - ca - vi, ti - bi so - li pe - ca - vi.

Fig. 2. Fórmula de fabordón para el Miserere (E-PAbm R.6829, fol. 123v)

Lamentablemente, y a diferencia de la salmodia de Vísperas, en el caso del Miserere las fuentes no aportan información sobre el eventual proceso histórico que conduciría de la tradición improvisada a la aparición de una práctica compositiva. Aunque es lógico pensar que el uso de fórmulas fue un paso intermedio, el Miserere de autor más temprano conservado es anterior a las mismas. Se trata de la obra de Pastrana recogida en una sección de *Tarazona 5* que se estima copiada en el segundo cuarto del siglo xvi, o pocos años antes (Hardie, 1983, pp. 69-70; Snow, 1996, p. 47). Capellán de Carlos V, y maestro de capilla del Duque de Calabria y del príncipe Felipe, Pedro de Pastrana estuvo activo en las instituciones musicales más importantes de la España de su época (Gómez Muntané, 2019 pp. 15-21). La posibilidad de ver en su obra un hito de la Historia del Miserere polifónico es tentadora, pues además de estar basada en la primera fuente musical conocida, cumpliría con un lugar común historiográfico. Y es que parecería razonable situar los comienzos de dicha Historia en instituciones que gozaban de una importante actividad musical y vincularlos a un compositor de nivel. Pero aquí volvemos a topar con el problema de las fuentes, pues no podemos determinar si la ausencia de composiciones coetáneas o anteriores es de algún modo significativa o bien se debe a la pérdida de otros manuscritos. Lo único que la obra de Pastrana permite concluir es que en el segundo cuarto de siglo xvi el interés compositivo por el Miserere ya había despertado.

Las fuentes demuestran con claridad, en cambio, que a finales del siglo xvi dicho interés estaba consolidado e instaurado por toda la geografía hispánica. A la composición de Pastrana sigue la de Sanforte, autor hasta la fecha no identificado cuya pieza recoge el CMM. Algo más tardíos son los anónimos de *Coimbra 36* y *Barcelona 682*, manuscritos copiados a partir de c.1570 en el Monasterio de Santacruz de Coimbra y la Diócesis de Gerona, respectivamente. Tras ellos tenemos el volumen principal de obras conservadas. Entre ellas, las de Joan Pau Pujol (*Barcelona 585*, *Barcelona 11bis*), Martín de Villanueva (*Escorial 4*, *Montserrat 750*, *Nueva York 278*) y Alonso Lobo (*Sevilla 14*), que sitúan la práctica en lugares tan alejados entre sí como Barcelona, El Escorial, y Sevilla, donde a principios del siglo xvii estuvieron activos dichos compositores, respectivamente (Ros-Fabregas, 2001; Noone, 2001; Marín López, 2008a, pp. 97-98). Los ejemplos conservados en las fuentes americanas, entre ellos las obras de Pedro Bermúdez (*Guatemala 4*) y Hernando Franco (*Chicago 5184/1*, *México 10*), completan la imagen de tradición consolidada. El primero estuvo activo en la Colegiata de Antequera antes de viajar al Nuevo Mundo, y no es posible saber dónde compuso su Miserere. La obra de Franco constituye en cambio el primer ejemplo del género de un compositor formado al otro lado del Atlántico, y una prueba indiscutible de que la práctica compositiva había cruzado el océano. Franco fue maestro de capilla en la

catedral de México entre 1575-1785, y es allí donde hay que situar la composición de su Miserere (Snow, 1996, pp. 47-48).²³

Las fuentes plantean varias cuestiones que futuras pesquisas deberían abordar. La primera concierne a la selección de versículos que se cantaba en polifonía. Que la interpretación alternada con el canto llano fue siempre la norma lo muestran tanto las obras conservadas, que nunca ponen música al salmo íntegro, como el citado ceremonial granadino, al indicar que el Miserere lo cantaban «a versos los cantores de fabordón y el coro». Sin embargo, las fuentes presentan una variedad textual para la que no es posible hallar una explicación definitiva. Frente al caso de Pastrana, que escribió música sólo para los versículos primero y quinto, compositores de la segunda mitad de siglo como Mateo Flecha (*Barcelona* 587), Antonio de Cozar (*Escorial* 4), Martín de Villanueva (*Escorial* 4, *Montserrat* 750, *Nueva York* 278), Juan Ginés Pérez (*Escorial* 4), Alonso Lobo y Pedro Bermúdez lo hicieron para todos los salmos impares.²⁴ ¿Nos hallamos ante el reflejo de una evolución?²⁵ En tal caso, ¿podieran las obras que musicalizan cuatro o cinco versículos representar un paso intermedio? De ser así, quedaría por resolver de qué modo semejante selección textual se combinaba, si fue el caso, con el fabordón improvisado. Al margen de toda eventual evolución, es evidente que siempre existió un especial interés por musicalizar las primeras palabras del versículo 5, *Tibi soli peccavi*, que incluso muchas de las fórmulas de versículo único recogen.²⁶

²³ Gracias a un inventario de 1589 conservado en dicha catedral que lista «Dos cuadernos encuadernados que contienen el salmo de *Miserere mei* que se canta la Semana Santa», en probable referencia a la obra de Franco, sabemos además el período del calendario litúrgico a la que iba destinada (Marín, 2008b, pp. 582 y 589).

²⁴ Hasta donde sabemos, una única fuente del periodo que nos ocupa copia un Miserere que musicalice versículos pares. Se trata de *Coimbra* 18, manuscrito copiado hacia 1610-1620 en el Monasterio de Santa Cruz de Coimbra (Rees, 1995, pp. 195-200), que incluye un anónimo que presenta música para los versículos segundo y cuarto. Al comienzo de la voz superior el copista anotó «a cinco respuesta», por lo que parece que la pieza se concibió como complemento *alternatim* a otra que consistiría en los versículos impares, probablemente a cuatro voces. De ser así, la última pudiera ser alguno de los Miserere incluidos en *Coimbra* 36, procedente del mismo monasterio y copiada hacia 1570-80 (Rees, 1995, pp. 247-253).

²⁵ Al comentar la cuestión de la selección textual, Snow, 1996, p. 47, sugirió que inicialmente se cantarían en polifonía los versículos 1, 5 y 13, todos ellos representativos del mensaje teológico del salmo, así como la segunda mitad del 20, que serviría de colofón, y que sólo más tarde se escribió polifonía para todos los versículos impares. Ignoramos en qué basó semejante afirmación, ya que únicamente el Miserere anónimo de *Guatemala* 4 presenta esta selección de versículos.

²⁶ Quizás este interés es el que motivó la composición de sendos motetes *Tibi soli peccavi* copiados en *Barcelona* 7 (fols. 20v-21) y *Barcelona* 682 (fols. 122v-123). Ante la duda sobre el contexto para el que fueron concebidos, hemos optado por no incluirlos en nuestra tabla.

Es igualmente característico que la aclamación del *Tibi soli peccavi* se repitiera dos o tres veces, un elemento típico y exclusivo de la tradición hispánica. Snow apuntó que esta repetición pudo ser propia de la tradición andaluza y del Nuevo Mundo (Snow, 1996, p. 47), pero lo cierto es que se da también en piezas de compositores que, como Pujol o Flecha, no estuvieron activos en estos contextos. Aunque Snow se mostró acertado en señalar el interés de recuperar eventuales diferencias regionales, las fuentes hasta ahora identificadas no permiten abordar la empresa. Si el número de obras de autor disponibles es extremadamente reducido, las fórmulas de versículo único no dan pistas claras sobre el texto al que se debían aplicar. Considérese, por ejemplo, la mencionada repetición del comienzo del quinto versículo: incluso en el caso de que una fórmula lo presente una única vez, ¿qué impediría que se repitiera en el momento de la interpretación?

Una segunda cuestión atañe a la melodía empleada como *cantus firmus*. El repertorio conservado presenta una importante homogeneidad en lo que a la sonoridad se refiere, fruto del empleo de una sencilla entonación sobre La con algunas inflexiones cadenciales al Sol, siempre situada en la voz superior (Fig. 3).²⁷ Según Snow, esta es justamente la entonación que recogen las fuentes cantollanistas del siglo xvi para el Miserere del Oficio de Tinieblas, que, a diferencia de los otros contextos para los que los breviarios prescribían el salmo, no llevaba la antifona correspondiente (Snow, 1996, p. 47). Acaso el empleo de la misma entonación en distintos usos litúrgicos pudo facilitar la circulación de este repertorio que sugiere la fórmula concordante que recogen *Utrecht 3.L.16* y el CMM.



Fig. 3. *Cantus firmus* típico en los Misereres hispánicos del siglo xvi
(E-PAbm R.6829, fol. 110v, Tiple)

La identificación de la entonación vinculada al Oficio de Tinieblas nos lleva, finalmente, a la pregunta de en qué contextos se cantaban las piezas que nos han llegado. Es de suponer que en el caso de la polifonía regiría la misma regla que observamos para la práctica cantollanista: frente a una presencia típica en determinadas celebraciones de observancia universal, y para las que sería habitual destinar los recursos necesarios, también debieron existir casos particulares. En

²⁷ El Miserere de Pastrana, escrito en Modo 8, se aparta de este elemento común (Snow 1996, p. 47)

el primer grupo caería el propio Oficio de Tinieblas, sobre el que contamos con pruebas documentales al menos de instituciones relevantes. El ceremonial de la Capilla Real redactado a comienzos del reinado de Felipe II, pero basado en uno anterior de la época de Carlos V, prescribe por ejemplo su interpretación a fabordón en los tres días que conforman el Triduo Pascual (Robledo *et al.*, 2000, p. 166). En la catedral de Sevilla, la importancia del Miserere para este contexto específico se pone de manifiesto en que se contara entre el repertorio polifónico que debía ser objeto de constante renovación (Ruiz Jiménez, 2007, p. 268). Sobre la presencia del Miserere polifónico en el período cuaresmal, que sin duda también hay que incluir en el primer grupo, nos informa de un modo curioso un libro de cuentas del convento de la Trinidad de Barcelona: el documento recoge un pago de 1557 destinado a costear la miel y el aceite para los buñuelos con que se obsequió al «predicador y los cantores del Miserere» (Santísima Trinidad, 1554-1561, fol. 154v). En la misma ciudad, y echando mano otra vez del cronista de Santa Catalina, tenemos una noticia de 1594 que sitúa el Miserere polifónico en los autos inquisitoriales. En este caso, el evento se celebró en el propio convento con «gran concurs de gent», y la interpretación del «Miserere a cant de orga» corrió a cargo de la capilla de la catedral (*Lumen Domus*, vol. I, fol. 121).

Contextos particulares pudieron estar motivados por la adoración de una reliquia, la devoción de una hermandad, o la dotación de un alma penitente. Contamos con un ejemplo de principios del siglo xvii que lo ilustra. Se trata de una ceremonia que tenía lugar semanalmente en el Colegio del Corpus Christi de Valencia, el retablo mayor de cuya iglesia estaba presidido por un lienzo móvil dedicado a la Última cena que pintó Francisco Ribalta en 1606. Tras éste se escondía un relicario que contenía un trozo del *Lignum Crucis* y todos los viernes, tras la misa y en penumbra, el lienzo descendía al son del Miserere para dejar al descubierto el venerable objeto (Vega Loeches, 2016, pp. 151-152). Para esta ceremonia compuso probablemente Juan Baptista Comes su Miserere a 16 voces, que nos adentra ya en el mundo del Barroco y queda fuera de nuestra contribución. Lamentablemente, no sabemos en qué medida podemos considerar este ejemplo como representativo de la centuria anterior. La eventual proliferación de contextos particulares para el Miserere polifónico en el siglo xvi resta inexplorada, por lo que, si existió, de momento debe quedar en un plano hipotético. En cualquier caso, lo poco que sabemos justifica la pregunta planteada: ¿en cuáles de los contextos que conocemos sonaron los Miserere de nuestra tabla? Como apuntó Snow, la identificación generalizada de la mencionada entonación parece ser indicativa del destino para el que fueron concebidos. Al mismo tiempo, permite descartar su interpretación en los otros contextos

prescritos por los breviarios, pues dicha entonación no encaja con el modo de las antífonas correspondientes (Snow, 1996, pp. 46-47). Nada impide, en cambio, suponer que se cantasen también en otros contextos en los que, como la Cuaresma o los autos inquisitoriales, el salmo tampoco iría aparejado con una antífona. A nuestro juicio, y aunque la cuestión deberá permanecer abierta, esta parece la opción más razonable.

Como es habitual, los manuscritos de polifonía que nos ocupan apenas ofrecen información sobre los contextos de interpretación, por lo que son de poca ayuda para ahondar en el asunto. Y este no es, como se ha venido repitiendo a lo largo de las páginas precedentes, sino una de las muchas interrogantes sobre los que restarán irremediablemente mudos. Sin embargo, con todas sus limitaciones, las fuentes conservadas están dotadas de valor indiscutible. Si el Miserere de Juan Baptista Comes nos acercaba a la estética musical del siglo xvii, los de José de Nebra e Hilarión Eslava, por citar dos ejemplos conocidos, harían lo propio en los siglos venideros. Todos ellos son representantes de un género destinado a gozar de una próspera existencia. Las fuentes de principios de la Edad moderna son la principal ventana temporal de que disponemos para estudiar sus comienzos. Sirva nuestra aportación, y las observaciones preliminares en ella esgrimidas, para poner de relieve su importancia y reclamar la necesidad de futuros estudios dedicados a ellas que sepan identificar nuevas preguntas sobre las que sí puedan darnos respuesta.

BIBLIOGRAFIA

- Barwick, S., 1970: «A Recently Discovered Miserere of Fernando Franco», *Yearbook for Inter-American Musical Research*, 6, pp. 77-89.
- Borg, P. W., 1985: *The polyphonic music in the Guatemala music manuscripts of the Lilly Library*, Tesis doctoral, Indiana University.
- Bradshaw, M., 1978: *The falsobordone: a study in Renaissance and Baroque Music*, Stuttgart.
- Breviarium romanum*, 1568: *Breviarium romanum ex decreto ss. Concilii Tridentini*, Roma.
- Canguilhem, P., 2010: «Le projet FABRICA: Oralité et écriture dans les pratiques polyphoniques du chant ecclésiastique (xvii-xxe siècles)», *Journal of the Alamire Foundation*, 2, pp. 272-281.
- Cárdenas Serván, I., 1987: *El Polifonista Alonso Lobo y su entorno*, Santiago de Compostela.

- Consueta de ceremonias, 1819: *Consueta de ceremonias y gobierno de la Santa Iglesia Catedral Apostólica y metropolitana de la Ciudad de Granada*, Granada.
- Fernández López, S., Gómez Canseco, L., 2014: *Fray José de Sigüenza, Declaración del Salmo 50, Miserere mei, Deus*, Guadarrama, Madrid.
- Ferrando Francés, A., 2016: «L'Omelia sobre lo psalm del «Miserere mei, Deus», de Narcís Vinyoles», en M. A. Pradilla Cardona (ed.), *Miscel·lània d'homenatge a Joan Martí i Castell*, vol. 1, Tarragona, pp. 69-91.
- Fiorentino, G., 2009: *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación*, Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- , 2018: «Las polifonías improvisadas en la Catedral de Granada a comienzos del siglo XVI», en B. Lolo y A. Presas (eds.), *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, Madrid, pp. 249-266.
- Gómez Muntané, M., 1986: «Un miserere de Flecha. Edición y breve comentario», *Recerca Musicològica*, 6-7, pp. 29-39.
- , 2001: *La música medieval en España*, Kassel.
- , 2019: *Antología polifónica: Pedro de Pastrana (c. 1495-1563)*, Valencia.
- Hamm, Ch. y Kellman H. (eds.), 1979: *Census-catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550*. 4 vols, Beuhausen-Suttgart.
- Hardie, J., 1983: *The Motets of Francisco de Peñalosa and Their Manuscript Sources*, Tesis doctoral, University of Michigan, 2 vols.
- , 1988: «Kyries tenebrarum in Sixteenth-Century Spain», *Nassarre* 4/1-2 (1988), pp. 161-194.
- Hudson, R., 1972: «Folia, fedele and falsobordone», *The Musical Quarterly*, 58, pp. 398-411.
- Kirk, Douglas, 1993: *Churching the Shawms in Renaissance Spain: Lerma*, *Archivo de San Pedro, Ms. Mus. 1*, Tesis doctoral, McGill University, 2 vols.
- , 1997: «The Lerma Codex: An Early Wind Band Manuscript from Renaissance Spain», en D. Lasocki (ed.), *A Time of Questioning: Proceedings of the Early Double-Reed Symposium*, Utrecht, pp. 121-133.
- Knighton, T., 2000: «La música en la casa y capilla del príncipe Felipe», en L. Robledo et al. (eds.), *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*, Madrid, pp. 35-98.
- Lara Cárdenas, J.M. (ed.), 1996: *Hernando Franco (1532-1585). Obras*, vol. 1, México.
- López-Calo, J., 2006: *El Miserere de Vicente Palacios*, Granada.
- López Gay, J., 1970: *La liturgia en la misión de Japón del siglo XVI*, Roma.
- Lumen domus o Annals del convent de Santa Caterina de Barcelona*: Universitat de Barcelona, Biblioteca de Reserva, Ms. 1005-1007.

- Macchiarella, I., 1994: *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca.
- Macey, P., 1983: «Savonarola and the Sixteenth-Century Motet», *Journal of the American Musicological Society*, 36/3, pp. 422-452.
- Marín López, J., 2008a: ««Era justo comenzar por la de Jaén». La recepción del *Liber primus missarum* (1602) de Alonso Lobo en la Catedral de Jaén», *Elucidario*, 5, pp. 97-136.
- , 2008b: «The musical inventory of Mexico Cathedral, 1589: a lost document rediscovered», *Early Music*, 36/4, pp. 575-596.
- Morales, A., 1765: *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II a los reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias, para conocer las reliquias de Santos...*, Madrid.
- Naylor T. y Polzer, Ch. (eds.), 1986: *The Presidio and Militia on the Northern Frontier of New Spain. A Documentary History, Volume 1: 1570-1700*, Tucson.
- Noone, M., 1994: «Manuscript polyphonic choirbooks from El Escorial: Physical description and inventories», *Revista de Musicología* 17/1-2, pp. 237-333.
- , 2001: «Villanueva, Martín de», en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres.
- , 2003: *Códice 25 de la Catedral de Toledo*, Madrid.
- Núñez Rivera, V., 2001: «Glosa y parodia de los Salmos penitenciales en la poesía del Cancionero», *Epos*, XVII, pp. 107-139.
- O'Reilly, T., 2000: *Omelias sobre Miserere mei Deus*, Durham.
- Puentes-Blanco, A., 2018: *Música y devoción (ca. 1550-1626): Estudio de libros de polifonía, contextos y prácticas musicales*, Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2 vols.
- Rees, O., 1995: *Polyphony in Portugal c. 1530 – c. 1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, Nueva York y Londres.
- Robledo, L., 2000: «La música en la casa del Rey», en L. Robledo *et al.* (eds.), *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*, Madrid, pp. 99-194.
- Ros-Fábregas, E., 2001: «Pujol, Joan Pau», en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres.
- , 2015: «Dos manuscrits de polifonía del Renaixement amb connexions gironines: E-Boc 5 i E-Bbc 682», en C. Pardo Salgado, M. Cuenca (eds.), *La música culta a les comarques gironines*, Banyoles, pp. 21-36.
- Rubio, S., 1954: *Antología polifónica sacra*, 2 vols., Madrid.
- Ruiz Jiménez, J., 2007: *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Sevilla.

- Santísima Trinidad, 1554-1561: *Libro de recibo y gasto del convento de la Santísima Trinidad de Barcelona, años 1554-1561*, Archivo de la Corona de Aragón, Monacales, 3202.
- Seguí i Trobat, G., 2011: *La Consueta de sagristia de 1511 de la Seu de Mallorca (Palma, Arxiu Capítular de Mallorca, ms 3.400): estudi de les fonts literàries i edició del text*, Palma de Mallorca.
- Snow, R. J., 1996: *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS4*, Chicago y Londres.
- Toro Pascua, M. I., 2017: «Algunas consideraciones sobre el uso de los salmos en la poesía castellana de los siglos xv y xvi», en V. Dumanoir (ed.), *De lagrymas fasiendo tinta: memorias, identidades y territorios cancioneriles*, Madrid, pp. 219-228.
- José Luis Vega Loeches, J. L., 2016: *Idea e imagen de El Escorial en el siglo xvii: Francisco de los Santos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Vizán, B., 2014: «La influencia de Savonarola en la «devota exposición del psalmo miserere mei deus» de Jorge de Montemayor», en: C. Esteve Mestre (ed.), *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad media y el Renacimiento*, Salamanca, pp. 1019-1034.
- Zauner, S., 2014: *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del Renacimiento (ca. 1480-1626): Fórmulas y fabordón elaborado en el marco del Oficio divino*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- , 2015: «El fabordón hispánico como res facta salmódica», *Revista de Musicología*, 38/1, pp. 47-77.
- Zumthor, P., 1983: *Introduction à la poésie orale*, Paris.