

Tess Knighton
José María Domínguez
(eds.)



EL CARDENAL CISNEROS: MÚSICA, MECENAZGO CULTURAL Y LITURGIA

Bellaterra
2022

Ilustración de la cubierta: Pedro Ángel: grabado de Cisneros, en Eugenio de Robles, *Compendio de la vida y hazañas del Cardenal don fray Francisco Ximenez de Cisneros y del Oficio y Missa muzarabe* (Toledo, 1604).

El cardenal Cisneros: música, mecenazgo cultural y liturgia se publica bajo una licencia *Creative Commons* según la modalidad



© De la edición: Institut d'Estudis Medievals (Universitat Autònoma de Barcelona)
© De los textos: autores de los artículos

Edición:
Universitat Autònoma de Barcelona
Institut d'Estudis Medievals
08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès)
<https://centresderecerca.uab.cat/iem>

Maquetación: Jorge Ardévol

ISBN: 978-84-124136-7-0

ÍNDICE

A modo de presentación	5
<i>Mons. Juan-Miguel Ferrer Grenesche</i>	
Introducción: El proyecto cultural y musical del Cardenal Cisneros	7
<i>Tess Knighton</i>	
Cisneros después de Cisneros: la recepción del rito mozárabe en la Edad Moderna	21
<i>Susan Boynton</i>	
CULTURA MATERIAL Y MECENAZGO EPISCOPAL	
El patrocinio musical del alto clero hispalense en tiempos del cardenal Cisneros (c. 1450 – c. 1520)	51
<i>Juan Ruiz Jiménez</i>	
Cisneros, un apóstol de la cultura escrita	79
<i>Elisa Ruiz García</i>	
TEORÍA, PROYECTO CULTURAL Y MÚSICA	
Pedro Ciruelo y la ciencia musical en la imprenta Complutense	109
<i>Luis Robledo Estaire</i>	
Obispos, imprenta y mecenazgo de la teoría musical en los tiempos del cardenal Cisneros	117
<i>Santiago Galán Gómez</i>	
Léxico musical en los diccionarios de Antonio de Nebrija: el imposible maridaje entre dos (o tres) culturas	141
<i>Pepe Rey</i>	
ESPACIOS, CEREMONIAL Y MÚSICA EN LA CATEDRAL DE TOLEDO	
Musico-Liturgical Sources in Toledo Cathedral's <i>Inventario</i> Cisneros (1503) in Context: An Annotated Transcription	165
<i>Michael Noone</i>	

La reforma del altar mayor de la catedral de Toledo: Mendoza, Cisneros y la reorganización del espacio litúrgico <i>Eduardo Carrero Santamaría</i>	213
--	-----

LITURGIA ROMANA Y MOZÁRABE: INTERPRETACIÓN Y REPERTORIO

La incorporación del santoral hispano-mozárabe en la liturgia romana de Toledo: El <i>modus procedendi</i> en las colectas del oficio divino <i>Juan Pablo Rubio Sadia</i>	249
«Melodía» toledana y «Melodía» cisneriana: a propósito del origen de las melodías de los cantorales mozárabes. <i>Juan Carlos Asensio Palacios</i>	273
<i>Officium</i> y <i>Sacrificium</i> neomozárabes: ejemplos de composición de un repertorio. <i>Miguel Ángel López Fernández</i>	289

BIBLIOGRAFÍA CITADA POSTERIOR A 1800	323
--------------------------------------	-----

LISTA DE TABLAS	361
-----------------	-----

LISTA DE FIGURAS	363
------------------	-----

ÍNDICE ONOMÁSTICO	367
-------------------	-----

A MODO DE PRESENTACIÓN

Con gozo compartimos el fruto del Simposio celebrado en la Catedral de Toledo, titulado *La Música en tiempos del Cardenal Cisneros*, que se desarrolló con ocasión del V centenario del fallecimiento en 1517 del famoso prelado toledano.

Ahora, estos trabajos se ofrecen a toda la comunidad científica y a todos los apasionados de la luz de la historia, gracias al Institut d'Estudis Medievals y a los profesores Tess Knighton y José María Domínguez. Gracias a ellos y a todos los competentes autores de esta rica serie de trabajos, podemos ahora prolongar y profundizar aquellos interesantes diálogos científicos del pasado 2018.

Los trabajos, agrupados en cuatro bloques temáticos, quieren cubrir con su amplio panorama interdisciplinar este apasionante momento de nuestra historia: cultura material y mecenazgo episcopal; teoría, proyecto cultural y música; espacios, ceremonia y música en la Catedral de Toledo y, por último, liturgia romana y mozárabe: interpretación y repertorio.

Para la catedral de Toledo y su cabildo es un honor haber cooperado a facilitar este rico diálogo científico que ofrece interesantes novedades, enfatiza puntos de acuerdo y sugiere múltiples espacios de confrontación y exposición de opiniones sobre cuestiones aún no cerradas. En verdad este trabajo aquí recopilado nos anima a seguir adelante buceando y favoreciendo el estudio de la rica documentación y las abundantes fuentes que nuestra biblioteca y archivos custodian.

Además estos estudios nos alertan sobre el reto que pronto tendremos que afrontar a la hora de celebrar el VIII centenario de la colocación de la Primera Piedra de nuestra catedral gótica (1226-2026).

La Catedral ha sido durante siglos la síntesis del universo religioso y cultural de nuestras naciones europeas, y así lo ha vivido, por mucho tiempo, nuestra catedral de Toledo, la Sede de los Primados de España (*de las Españas y las Indias*, se decía). Los estudios aquí reunidos ayudan a comprender este rico «maridaje» que se realizaba en nuestra catedral: la fe, la liturgia, la piedad popular, la moral, la enseñanza, las artes, las ciencias, la economía, la política... Todo confluía en rico diálogo, en pugnas (no siempre constructivas), en silencios o en proyectos inconclusos, que hablan de las propias limitaciones humanas y de lo «histórico» y gradual de nuestras obras. Pero las catedrales tenían mucho de ese espíritu de *Universitas* que ha hecho de la cultura europea una de las más pujantes.

Hoy vivimos una desazón que intentamos superar desde hace décadas. La sociedad y sus proyectos se han secularizado, la Iglesia intenta en vano situarse en este nuevo escenario. Para algunos las catedrales ya solo pueden ser lugares de refugio, cuarteles de invierno, para minorías a la espera de tiempos mejores. Para otros se han convertido en puro escenario de consumo cultural o de ocio. La verdad es que no nos conformamos con esta situación. Somos conscientes de los riesgos e incomprensiones que puede ocasionar el tratar de romper la barrera entre estos mundos separados, que terminan haciéndose incapaces de comprender la lección del pasado de nuestras catedrales e impiden una lectura hoy en día comprensible de las mismas. Todo esto lleva a que la catedral y la misma Iglesia no pueda cumplir su vocación en el mundo.

Estas páginas y otras muchas iniciativas nacidas de la cooperación entre la Iglesia y la Sociedad civil, entre los creyentes y otros hombres y mujeres de diversos credos, pueden seguramente ayudarnos a recuperar un fecundo sentido de *encuentro*, que vuelva a dar a nuestros grandiosos o modestos templos una renovada *significatividad*, así como capacidad de inspiración y creatividad ya para las ciencias teológicas, ya para las técnicas o artísticas del futuro.

Mons. Juan-Miguel FERRER GRENESCHE
Canónigo responsable del Patrimonio
S.I.C.P. de Toledo.

INTRODUCCIÓN: EL PROYECTO CULTURAL Y MUSICAL DEL CARDENAL CISNEROS

Tess Knighton

ICREA / Universitat Autònoma de Barcelona

El 27 de junio de 1502, Antoine de Lalaing (c. 1480 – 1540), joven cortesano del séquito de Felipe el Hermoso, Duque de Borgoña, que acababa de jurar como heredero al trono castellano, le acompañó a visitar la catedral de Toledo.¹ Elogió la catedral como «una de las más bellas de España», y el arzobispado como «el mejor del país, en cuanto a sus beneficios temporales, pues proporciona al arzobispo 40.000 ducados de renta, y otros 40.000 a los canónigos, que son 80, a quienes se distribuyen según su grado y oficio».² La riqueza de la catedral superaba a la de cualquier otra catedral de la Península Ibérica,³ y en gran parte facilitaron las grandes empresas reformadoras, culturales y litúrgicas que destacaron en la figura del cardenal Francisco Ximénez de Cisneros, arzobispo de la sede primada entre 1495 y 1517.⁴ Entre sus empresas a gran escala más notables —la fundación de la Universidad de Alcalá de Henares (1499), la toma de Orán (1509), y la edición de la Biblia Políglota (1514: Nuevo Testamento)— estaba su interés por el antiguo rito litúrgico de las parroquias mozárabes de Toledo.⁵ En esto seguía, como en otros aspectos de su arzobispado, los pasos de sus predecesores, notablemente

¹ La descripción de la visita se encuentra en el diario de Lalaing: ver Antoine de Lalaing, «Voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501», en *Voyages des Souverains des Pays-Bas*, Louis-Prospér Gachard (ed.). (Bruselas: F. Hayez, 1876), I: 186-188.

² Lalaing, «Voyage de Philippe le Beau», 188: «Celle église est l'une des belles églises d'Espagne, et l'archeveschié est le meilleur, toihcant à proffit temporel, du pays, car il vault à l'archevesque de rente XLm ducats, et aux chanoines, qui sont en nombre LXX, aultres quarante mille ducats, qui se distribuent à chescun, seloncq son degré et son office.»

³ Sobre la riqueza respectiva de las catedrales de Toledo y Sevilla, ver el capítulo de Juan Ruiz Jiménez en este volumen.

⁴ Ver, especialmente, las aportaciones de Susan Boynton, Eduardo Carrero Santamaría y Elisa Ruiz García a este volumen.

⁵ La bibliografía sobre este aspecto de sus intervenciones culturales es extensa: ver los capítulos de Susan Boynton, Juan Carlos Asensio, Juan Pablo Rubio Sadia y Miguel López Fernández en este volumen.

el cardenal Pedro González de Mendoza (1482-1495) quien, en 1484 había promulgado cartas episcopales dando licencia para que los feligreses de las iglesias romanas de la ciudad de Toledo pudieran hacerse parroquianos de las iglesias mozárabes y pagaran sus diezmos allí, con el fin de dar apoyo económico a unas instituciones que estaban a punto de hundirse.⁶ Sin embargo, fue el Cardenal Cisneros quien llevó a cabo la impresión de dos libros litúrgicos con los que pretendía recuperar el viejo rito hispano-mozárabe —*Missale mixtum secundum regulam beati Isidori dictum mozarabe* (1500) y el *Breviarium secundum regulam beati Hysidori* (1502)— y quien hizo construir la Capilla Mozárabe para la celebración de este rito en la catedral de Toledo.

En 1502 —el año en que Felipe el Hermoso hizo su visita catedralicia— la capilla solamente existía en la forma de las trazas y primeras obras del arquitecto Enrique Egas, pero se había empezado a celebrar el rito en la catedral desde el 26 de marzo de aquel mismo año. La descripción atribuida a Lalaing parece ser la primera referencia al rito recuperado escrita por un extranjero. ¿Es posible que el Duque de Borgoña recibiera como regalo un ejemplar del *Missale mixtum*, que ya había salido en enero de 1500, en recuerdo de su visita y asistencia a la misa mozárabe celebrada aquella mañana en junio?⁷ Si fue así, parece que Lalaing no llegó a seguir el rito con su soporte impreso: su descripción es relativamente detallada pero a la vez genérica, indicando una experiencia más bien aural.

El lunes, 27 de junio, Monseñor oyó misa en la catedral de Nuestra Señora, fundada por San Isidoro, antes arzobispo de Toledo. Esta misa, que se canta diariamente a las seis de la madrugada, es muy larga y llena de ceremonias y oraciones fuera de nuestro uso: [*officium*] no hay Kirie eleison, sino el sacerdote, sin volverse, proclama al altar: «Per omnia secula seculorum», y luego «Dominus vobiscum»; los clérigos responden «Et cum spiritu tuo». [*Gloria*] Luego empieza el sacerdote: «Gloria in excelsis Deo!» [*psallendo*] Hecho esto, uno de los cantores canta la epístola; después, el sacerdote canta tres o cuatro oraciones, a modo de prefacio, y, después, más responsos; y el gradual cantado, se canta otra epístola. E inmediatamente después, se canta el evangelio, y luego [*lauda*] la alleluia y un tracto largo; y luego el sacerdote baja la paz, la cual se lleva por la iglesia mientras que los cantores cantan: «Pacem meam do vobis,

⁶ Otro de sus predecesores, Alfonso Carrillo de Acuña (1446-1482), había insistido en que los beneficios de las parroquias mozárabes se dieran exclusivamente a clérigos que conocieran la liturgia.

⁷ Sobre el regalo de ejemplares —algunos del lujo adecuado— del *Missale mixtum* en contextos políticos y diplomáticos, ver la contribución de Susan Boynton a este volumen. No se acabó a imprimir el *Breviarium* hasta octubre de 1502. Se imprimieron ejemplares en pergamino y papel: ver el capítulo de Elisa Ruiz García en este volumen.

pacem relinquo vobis». Después el sacerdote canta varias oraciones, que duran un buen cuarto de hora, y [con] muchos responsos cantados; el sacerdote se lava las manos, y, sin volverse, canta el prefacio en un tono muy extraño, el cual es muy largo. Y, hecha la elevación, el sacerdote inmediatamente canta [*Pater noster*] «Pater noster», y los cantores responden a cada frase. Después, divide la hostia en nueve partes, y canta «Per omnia secula seculorum», y los cantores responden «Amen». Luego el sacerdote dice «Dominus sit semper vobiscum», e inmediatamente empieza [*Credo*]: «Credo in unum Deum», en sustitución del Agnus dei. Después unas oraciones y responsos duran cuarto de hora, y luego se lleva el libro al sitio acostumbrado, y, sin volverse, el sacerdote canta tres o cuatro oraciones. Finalmente el diácono canta, sin volverse: «Gratias Dei omnipotens». Así acaba la misa.⁸

Lalaing destaca que la celebración de la misa era «muy larga y llena de ceremonias y oraciones fuera de nuestro uso», y comenta que faltó el Kyrie y que se cantó el Prefacio en «un tono muy extraño y muy largo». Cita frases cortas en latín que reconoce, e indica otros elementos que le parecían distintos: el celebrante cumplía la mayoría de sus acciones de espaldas a los asistentes, y bajó para llevar el portapaz por la catedral mientras que los cantores cantaban «Pacem meam do vobis, pacem relinquo vobis».⁹ Lalaing no aclara si el cardenal estuvo presente durante la celebración de la Misa, pero parece probable: el domingo 22 de mayo, Cisneros había celebrado la misa en la catedral en la cual Felipe el Hermoso juró

⁸ Lalaing, *Voyage de Philippe le Beau*, 186-187: «Le lundi, xxvii^e de jung [1502], Monseigneur ouyt messe à l'église de Nostre-Dame fondée par sanct Isidore, jadis archevesque de Toulette. Celle messe, qui journellement est chantée à six heures du matin, est moult longue et plaine de cérémonies et d'oroisons oultre nostre usage: [*officium*] ne kirie eleyson, mais le prebtre, sans se torner, dit a l'autel: Per omnia secula seculorum, et puis: Dominus vobiscum; les clerks respondent: Et cum spiritu tuo. [*Gloria*] Lors commence le prebtre: Gloria in excelsis Deo! [*psallendo*] Lequel achevé, ung des chantres chante une epistle; puis chante le prebtre trois ou quatre oroisons, à manière de preface, et, après plusieurs responses, et le gré chanté, on chante une aultre epistle. Et incontinent après chante-on l'évangile, [*lauda*] et puis alleluia, et ung long traict; et lors basse le prebtre la paix, laquelle on porte par l'église durant que les chantres chantent: Pacem meam do vobis, pacem relinquo vobis. Après, chante le prebtre plusieurs oroisons, qui durent bien ung quart d'heure, et beaucoup de responses chantées; le prebtre lave ses mains, et, sans soy retourner, chant la préface de moult estrange ton, laquelle est fort longue. Et, l'élévation faite, le prebtre incontinent chante: [*Pater noster*] Pater noster, et a chacune clause les chantres respondent. Puis partit l'hostie en noef pièces, et lors chante: Per omnia secula seculorum, et les chantres respondent Amen. Puis dit le prebtre Dominus sit semper vobiscum, et incontinent commence: [*Credo*] Credo in unum Deum, en lieu de agnus Dei. Après les oroisons et responses durent ung quart d'heure, et puis on porte au lieu acoustumé le livre, et, sans soy retourner, chante le prebtre trois ou iiii oroisons. Enfin le dyacre chante, sans soy retourner Gratias Dei omnipotentis. Ainsi fine la messe.»

⁹ Esta frase aparece en el *Missale Mixtum* a la inversa: «Pacem meam relinquo vobis; pacem meam do vobis»; ver, por ejemplo, f. 260r para la Misa en la fiesta de Pentecostés.

como heredero de la corona de Castilla («laquèle chanta l'archevesque de Toulette»)¹⁰. Después de la ceremonia, se almorzó en el palacio arzobispal, y el cardenal juró obediencia al heredero; tal vez fue en aquella ocasión que Cisneros invitó al nuevo príncipe de Castilla a asistir a la misa mozárabe en la catedral y le regaló un ejemplar del *Missale mixtum*. La historia, desgraciadamente, no nos cuenta estos detalles.

La portada del *Missale mixtum* lleva la insignia del cardenal, y el libro le fue dedicado por el canónigo Alfonso Ortiz responsable del gran esfuerzo para recuperar algo del rito mozárabe que había casi desaparecido.¹¹ Sin duda, la impresión de éstos y otros libros litúrgicos formó parte intrínseca del gran proyecto de reforma que sustentaba y fomentaba la mayoría de sus empresas culturales. ¿Se le puede considerar, por eso, mecenas de la música? En las últimas décadas, el debate sobre lo que constituía el mecenazgo musical en los siglos xv y xvi ha problematizado —y enriquecido— este concepto:¹² la relación entre príncipe, noble o alto clero y el contexto de la producción y consumo de la música en cierto momento histórico es compleja y exige una aproximación matizada. Johannes Tinctoris, en el Prólogo a su *Proportionale musices* (c. 1476) describe un tipo de patrocinio musical principesco de quienes querían financiar capillas de música para emular al rey David, así que «con enormes gastos fueron asentados cantores para que cantaran adecuadamente alabanzas a Dios Nuestro Señor».¹³ Según Tinctoris, los cantores, colmados de riquezas y honores, respondían con «un muy grande celo» y «como consecuencia de este aumento, las habilidades musicales de nuestra época se han desarrollado tanto que parece un arte nuevo». Este balance entre la inversión en la música y su evolución estilística, constituye un aspecto central del patrocinio musical en época de Cisneros. También debíamos tener en cuenta dos aspectos más: la motivación de los príncipes no era primariamente su interés musical per se, sino el prestigio que se derivaba de una gran capilla

¹⁰ Lalaing, «Voyage de Philippe le Beau», 178: «Unos días antes (12-14 de mayo de 1502), el cardenal y el duque habían asistido a las exequias por Arturo, príncipe de Gales, en el monasterio franciscano de San Juan de los Reyes (177)».

¹¹ Sobre las portadas del *Missale* de 1499, y el misal y breviario de 1500 y 1502, véanse las contribuciones de Susan Boynton y Elisa Ruiz García a este volumen.

¹² Una aportación importante es: Claudio Annibaldi, «Towards a Theory of Musical Patronage in the Renaissance and Baroque: the Perspective from Anthropology and Semiotics», *Recercare* 10 (1998): 173-182.

¹³ «Denique principes christianissimi quorum omnium ... cultum ampliari divinum cupientes more davidico capellas instituerunt, in quibus diversos cantores ... Deo nostro jocunda decoraque esse laudatio, ingentibus expensis asumpserunt»; citado en Tess Knighton, «La viuda de Mateo Flecha: perspectivas sobre el mecenazgo musical en el siglo xvi», *Resonancias*, 33 (2013): 71-87 [76].

musical («[los] señores son dotados de la liberalidad que se destacan los hombres ilustres»); y Tinctoris —como la gran mayoría de historiadores de la música de cinco siglos después— estaba pensando en el contexto de las cortes principescas o aristocráticas. El papel de los «príncipes de la iglesia» —del alto clero— de la época ha atraído generalmente menos interés, si bien sus actividades —como en el caso de Cisneros— eran de gran envergadura.¹⁴

Se puede decir que el patrocinio musical de los arzobispos y obispos españoles en época de los Reyes Católicos asumía distintas modalidades según su contacto con o presencia en la corte y las ambiciones personales e intereses políticos de cada uno. Por ejemplo, el consejero y embajador real, Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524) —obispo sucesivamente de Badajoz, Córdoba, Palencia y Burgos— se benefició de una estrecha relación con la corte real, y como embajador real viajó a Flandes. Con la finalidad de dar realce a su estatus elevado, dotó en la catedral de Palencia una devoción de la Salve, cantada en polifonía los sábados delante de una imagen de Nuestra Señora de la Compasión del artista neerlandés Jan Joest van Clacar (1505) en un espacio performativo del trascoro, conformado por una serie de tapices flamencos.¹⁵ La combinación de devoción a la Piedad y el gusto por la magnificencia de la cultura material del norte de Europa emulaba muy claramente las inclinaciones personales de la reina Isabel y las tendencias espirituales de la corte real en general.¹⁶ Otro ejemplo de la modalidad de patrocinio musical vinculada con la ostentación principesca se encuentra en la figura del predecesor de Cisneros como arzobispo de Toledo: Pedro González de Mendoza. Vástago de una de las dinastías más importantes del reino, y acompañante constante de los Reyes Católicos en la vida peripatética de la corte, el cardenal Mendoza fue considerado «el tercer rey de España».¹⁷ Conforme con el modelo principesco de

¹⁴ Sobre el patrocinio musical del alto clero sevillano, y de otras sedes de la Península, ver las aportaciones de Juan Ruiz Jiménez y Santiago Galán Gómez a este volumen.

¹⁵ Julián Hoyos Alonso, «Juan Rodríguez de Fonseca y el trascoro de la catedral de Palencia: un espacio simbólico», en *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto*, II, Concha Lomba, Juan Carlos Lozano (eds.), y Ernesto Arce y Alberto Castán (coords.). (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014), 223-233; Tess Knighton, «Marian Devotions in Early Sixteenth-Century Spain: The Case of the Bishop of Palencia, Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524)», en *«Uno gentile et subtile ingenio»: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie Blackburn*, Mary Jennifer Bloxam & Gioia Filocamo (eds.). (Turnhout: Brepols – Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 2009), 137-146.

¹⁶ Cynthia Robinson, *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile* (University Park, PEN: The Pennsylvania University Press, 2013).

¹⁷ Alfonso Franco Silva, «La cámara del Cardenal Mendoza. Lujos, riqueza y poder de un príncipe de la iglesia hispana del siglo xv», *Historia. Instituciones. Documentos* 39, (2012): 65-127.

Tinctoris, Mendoza tenía, a la hora de su muerte, una nutrida capilla propia de cantores, algunos de los cuales pasaron a las capillas castellana y aragonesa.¹⁸ Como en el caso del obispo Rodríguez de Fonseca, su legado incluyó la dotación de Misas y aniversarios, sobre todo en el Hospital de Santa Cruz en Toledo. En el aniversario de su muerte, los canónigos y prebendados de la catedral se trasladaban al Hospital, llevando la parafernalia de ornamentos, paños y velas para celebrar allí la liturgia: las vísperas a las tres de la tarde el día 12 de enero, y la misa matinal a las nueve y media de la mañana el día siguiente, 13 de enero.¹⁹ Según el ceremonial de Juan Chaves Arcayos, de principios del siglo xvii, los cantores de la catedral asistían cada año a las vísperas para cantar al facistol la primera lección y el responso *Ne recorderis* en «canto de órgano», y la Misa de Requiem de la mañana siguiente también se cantaba en polifonía, con el responso *Libera me*.²⁰

Si la modalidad principesca de patrocinio musical descrita por Tinctoris correspondía a los «príncipes» de la iglesia, como Rodríguez de Fonseca, el cardenal Mendoza y otros, la contribución del Cardenal Cisneros a la actividad musical permanece en la penumbra, y su actitud hacia la música en el contexto de su celo reformador más ambigua. No hay duda de que promovió la copia e imprenta de libros litúrgicos, no solamente del rito Hispano-Mozárabe, sino también del rito toledano: el *Misal Rico*, manuscrito profusamente iluminado destinado al uso en el altar mayor de la catedral (1503-1518), y los cuatro volúmenes impresos —el salterio e intonario de 1515, el *passionarium* de 1516 y el *officiarum* de 1517, que se completó (como en el caso del *Misal rico*) tras su muerte.²¹ En su apoyo a la producción de libros litúrgicos, Cisneros no fue excepcional: otros ejemplos abundan, como en el caso de Rodríguez de Fonseca y la copia de cantorales iluminados para la catedral de Córdoba,²² y la promoción de libros musico-

¹⁸ Véase el capítulo de Juan Ruiz Jiménez en este volumen; el autor presenta ejemplos destacados del alto clero sevillano. Mendoza también empleaba al menos a cinco trompetas: Franco Silva, «La cámara del Cardenal Mendoza», 126.

¹⁹ François Reynaud, *La polyphonie toledane et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600* (Paris: CNRS Éditions & Turnhout: Brepols, 1996), 38, 282.

²⁰ Juan Chaves Arcayos, Ceremonial, Archivo Capitular de la Catedral de Toledo, ms. 42-29, ff. 176v-177; citado en Reynaud, *La polyphonie toledane*, 282. Doy las gracias a Michael Noone por haberme enviado una reproducción de esta parte del texto

²¹ Véanse las contribuciones de Elisa Ruiz García y Michael Noone a este volumen.

²² María Dolores Teijeira Pablos, «De Badajoz a Burgos: Juan Rodríguez de Fonseca en sus catedrales», *Laboratorio de Arte* 29 (2017): 53-82; Francisco Javier Lara Lara, *El canto llano en la catedral de Córdoba. Los libros corales de la misa* (Granada: Universidad de Granada, 2004).

litúrgicos impresos por Hernando de Aragón, Arzobispo de Zaragoza.²³ Parece que Cisneros estuvo solo tangencialmente involucrado en la proliferación de los tratados musicales y breves *artes de canto llano* impresos durante sus años como arzobispo de Toledo;²⁴ la mayoría fueron patrocinados por obispos en su empeño por implementar la reforma de la celebración de la misa y otros oficios por un clero, en muchos casos, iletrado y musicalmente incompetente. Sin embargo, si el proyecto de Cisneros se centraba en empresas más ambiciosas —realmente visionarias— financiadas en gran parte por la renta de la archidiócesis de Toledo, también se ocupó de la reforma de la misma.

Por ejemplo, las *Constituciones del Arzobispado de Toledo* que fueron impresas en 1498 después de haberse celebrado el sínodo de Talavera de la Reina, incluyeron al final un breve catequismo dirigido a los párrocos encargados con la enseñanza de la doctrina cristiana a sus feligreses.²⁵ *La Tabla de lo que han de enseñar a los niños* no hace referencia directa a la música,²⁶ pero las *Constituciones* indican que el tema fue debatido en el sínodo, por ejemplo, en la sección intitulada «Del tañer de la salve e doctrina de niños»:

... que todos los domingos despues de visperas e completas luego incontiente los curas y sus tenientes fagan tañer a la Salve e se cante deuotamente por sus parrochias: e exorten e amonesten a sus parrochianos que vengan a ella: e tambien sus hijos: especialmente los menores de edad de doze años a la oyr. La qual cantada luego los dichos curas e tenientes ... enseñen publicamente a los niños todo lo suso dicho: dizendolo ellos: e respondiend lo niños segund que esta en las tablas que para ello le embiamos e lo continuen sin dexar ningun domingo...²⁷

²³ Màrius Bernadó, «Las ediciones zaragozanas del *Intonario* de Pedro Ferrer: contexto y nota bibliográfica», en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, DeMusica 11, Iain Fenlon & Tess Knighton (eds.). (Kassel: Edition Reichenberger 2006), 23-94.

²⁴ Véanse las contribuciones de Santiago Galán Gómez y Luis Robledo a este volumen.

²⁵ Ángel Fernández Collado, «Carrillo, Mendoza y Cisneros: tres personalidades al frente de la silla Arzobispal de Toledo», en *Cisneros 1517-2017. Arquetipo de virtudes Espejo de prelados*, catálogo de la exposición (Toledo: Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2017), 35-53 [48].

²⁶ Alfonso de Vicente ha demostrado cómo la música —especialmente las melodías populares— tenía un papel clave con función mnemotécnica en la enseñanza de la doctrina: ver Alfonso de Vicente Delgado, «Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: cánticos para “la gente del vulgo” (1520-1620)», *Studia Aurea* 1 (2007); url: <http://www.studiaeurea.com/articulo.php?id=47>.

²⁷ *Constituciones del Arzobispado de Toledo y la Tabla de lo que han de enseñar a los niños* (Salamanca: Tip. De Nebrija, 22 de diciembre de 1498; a gastos de Francisco Gorrício [?]), f. 5r (consultado en Biblioteca Virtual Miguel Cervantes).

Este estatuto demuestra que los niños menores de doce años aprendían tanto por asistir al canto cotidiano de la *Salve*, como por la enseñanza de la doctrina. Este modelo se extendía por toda España como parte intrínseca del espíritu de reforma fomentado durante el reinado de los Reyes Católicos y las primeras décadas del siglo XVI —es decir, antes del Concilio de Trento.²⁸ El impacto de este tipo de reforma religiosa, promovida por Cisneros, en la vida musical cotidiana, desde las grandes ciudades hasta pueblos pequeños, no solamente en la Península Ibérica sino también en el Nuevo Mundo, está aún por ser analizado en su amplitud.

Otros aspectos de la relación del Cardenal Cisneros y el mundo musical, envueltos en ambigüedad o la oscuridad de la falta de estudio, permanecen a la espera de ser estudiados. Se le reconoce como gran humanista —imagen difundida en su propia iconografía, la fundación de la Universidad de Alcalá de Henares, sus relaciones estrechas con humanistas de la categoría de Antonio de Nebrija y Pedro Sánchez Ciruelo, y la empresa editorial de la Biblia Políglota—²⁹ pero se sabe poco de su conocimiento musical allende el hecho incontrovertible de su papel fundamental en la liturgia. Aun su relación con la vida musical de la catedral de Toledo está todavía por ser investigada con más detalle.³⁰ El inventario de los libros músico-litúrgicos de la catedral, que se empezó a redactar en 1503,³¹ nos proporciona una instantánea del material que se guardaba en el sagrario en aquel momento: la mayoría eran libros para la liturgia, sin y con canto llano, y algunos libros de «canto de órgano», incluida la célebre antología impresa de misas, editada en Roma en 1516 con el título *Liber quindecim missarum*. Esta antología fue difundida por toda la Península Ibérica con el *soubriquet* de «las quince misas de Josquin». No se sabe si este libro polifónico, añadido al inventario por una mano más tardía, llegó a Toledo antes del deceso de Cisneros,³² pero sin duda pudo

²⁸ José García Oro, *Cisneros: un cardenal reformista en el trono de España (1436-1517)* (Madrid: Esfera de los Libros, 2005); José García Oro y Segundo L. Pérez López, «La reforma religiosa durante la gobernación del Cardenal Cisneros (1516-1518)», *Annuaire Sancti Jacobi* 1 (2012): 47-174; Henry Kamen, *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro: Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1998), 46.

²⁹ Véanse las contribuciones de Susan Boynton, Luis Robledo y Juan José Rey a este volumen.

³⁰ José Manuel Martín-Delgado Sánchez, «La música en época del Cardenal Cisneros», en *Cisneros 1517-2017*, 228-237.

³¹ Véase el capítulo de Michael Noone en este volumen para un estudio detallado y analítico de su contenido.

³² Michael Noone, «The Copying and Acquisition of Polyphony at Toledo Cathedral 1418-1542: The Evidence from Inventories and Payment Documents», en *The Anatomy of Iberian Polyphony around 1500*, Esperanza Rodríguez-García & João Pedro d'Alvarenga (eds.) (Kassel: Edition Reichenberger, 2021), 155-189.

haber escuchado algo de este repertorio polifónico internacional durante la visita de Felipe el Hermoso con su capilla borgoñona en 1502, junto con la polifonía local del coro catedralicio.

La intervención directa de Cisneros en la estructura y funcionamiento de la capilla musical toledana aun está por ser analizada minuciosamente.³³ François Reynaud recoge algunos datos sueltos en su estudio monográfico de la polifonía en la catedral de Toledo hasta 1600. En 1498 —el año del sínodo— Cisneros y el cabildo catedralicio pidieron al papa Alejandro VI que confirmara las seis prebendas dedicadas a cantores conseguidas por su predecesor Pedro González de Mendoza en 1489, y que se aumentara el número a ocho; y en un acta capitular de septiembre de 1508 se añadió la estipulación de que cuando se muriera o dimitiera un cantor de los ocho se le debía reemplazar con alguien «que fuere de la calidad del cantor defunto».³⁴ En este aspecto, parece que el arzobispo y el cabildo estaban de acuerdo, pero, en febrero de 1509, a raíz de otro asunto relacionado con la capilla musical, estalló la guerra entre las dos partes. Tradicionalmente en Toledo, como en otras catedrales, los cantores estaban divididos en dos en el espacio físico del coro: en el caso toledano, los del lado del deán, y los del lado del arzobispo.³⁵ En 1502, de los ocho cantores prebendados, cinco servían en el coro del deán (dos tiples, dos bajos, y un contralto), y tres en el coro del arzobispo: el maestro de capilla Pedro Lagarto, otro tenor y el organista. En 1509, Cisneros escribió al cabildo para exigirles que la mitad de los cantores del coro del deán se trasladaran a su lado:

Somos ynformados que los racioneros cantores de la nuestra santa yglesia de Toledo estan todos a la parte del dean e que a esta cabsa ay en la musica en el dicho coro mucha disonancia por estar todos a una parte.³⁶

Esta exigencia por parte del arzobispo causó un clamor entre el cabildo, dividido entre los partidarios del cambio y los contrarios; una «Apelacion al cardenal acerca del mudar de los cantores del coro del dean al del arzobispo y respuesta», fechada en 2 de marzo de 1509 por parte de los canónigos del lado del deán, se quejó de que se hubiera tomado la decisión sin consulta, y propusieron que no se hiciera ningún cambio sin el acuerdo de todo el cabildo. Las negociaciones

³³ José García Oro, *La iglesia de Toledo en tiempo del Cardenal Cisneros (1495-1517)* (Toledo: Estudio Teológico de San Ildefonso, 1992).

³⁴ Reynaud, *La polyphonie tolédane*, 4-6.

³⁵ Reynaud, *La polyphonie tolédane*, 6-7.

³⁶ Reynaud, *La polyphonie tolédane*, 6.

duraron un mes, con demandas y contrademandas por cada parte, hasta que se llegó a una solución intermedia. Entre el vaivén de opiniones, los canónigos del deán comentaron que como los cantores de ambos lados tenían que cantar juntos al facistol en el coro cuando se interpretaba polifonía, no importaba demasiado cómo fueran divididos.³⁷ Por otra parte, afirmaron que si se cediera a la demanda del arzobispo (y sus partidarios en el cabildo), esto daría lugar a cambios más importante en detrimento del deán, mientras que la otra parte de los canónigos insistieron en los propios derechos del arzobispo. Al final la controversia estribó —como en muchos casos— en cuestiones de precedencia más que en prácticas musicales, si bien se recurrían al impacto musical tanto para justificar como para oponerse al cambio.

Cabe suponer que la intervención personal de Cisneros en este asunto musical de la catedral fue mínima: los preparativos para la toma de Orán le habrían ocupado la atención durante aquella primavera. Hasta ahora, no se ha encontrado evidencia de que, como los príncipes de Tintoris, patrocinara su propia capilla musical como lo hacían otros miembros del clero alto. De hecho, el humanista Juan de Vergara, su secretario personal y uno de sus primeros biógrafos, apuntó que el cardenal «nunca quiso tener capilla de cantores».³⁸ Tal afirmación se ajustaba a la mitificación de la vida humilde y austera del cardenal promulgada y ensalzada por aquellos: insistían en que celebraba la misa y otros oficios diarios simplemente en su oratorio, rodeado de los diez franciscanos que había escogido para servirle.³⁹ La magnificencia de la vida cortesana no le era desconocida, ni las implicaciones de tener «una capilla de cantores» como símbolo de estatus social y poder. Como gobernador de Castilla después de la muerte de Felipe el

³⁷ Se aprovechó del espacio dividido del coro catedralicio en, por ejemplo, Navidad, cuando, después del *Officium pastorem*, los cantores se trasladaron al lado del coro del arzobispo para cantar el villancico «Bien vengades pastores»; ver Martín-Delgado Sánchez, «La música en época del Cardenal Cisneros», 231.

³⁸ Joseph Pérez, *Cisneros. El Cardenal de España* (Madrid: Taurus, 2013), 43.

³⁹ Zacarías García Villada, *Cisneros según sus íntimos* (Madrid: Razón y Fe, 1920), 16 y 27; citado en Tess Knighton, «“Rey Fernando, mayorazgo / de toda nuestra esperanza / ¿tus favores a do están?»: Carlos V y la llegada a España de la capilla musical flamenca», en *La casa de Borgoña: la casa del Rey de España*, José Eloy Hortal Muñoz y Félix Labrador Arroyo (dirs.). (Leuven: Leuven University Press, 2014), 205-228 [213]. La misma mitificación anecdótica de austeridad caracterizó el aspecto físico del cardenal: Francesillo de Zuñiga, cronista y bufón de Carlos V, le describió como «una galga vestida de estameña»; y el papa Alejandro VI le amonestó su falta de observación de la magnificencia y le insistió en que «viviera conforme a su estado»; ver Palma Martínez-Burgos García, «El mecenazgo artístico de Cisneros. Gusto y manera “ad modum Yspaniae”», en *Cisneros 1517-2017*, 147-163 [147, 149].

Hermoso en septiembre de 1506, había testimoniado la «locura» de la reina Juana en su negativa ante el enterramiento de su marido y por su empeño en pagar a sus cantores flamencos durante casi dos años para cantar —en polifonía— las Misas de Réquiem y responsos de difuntos.⁴⁰ La política del momento requería —a ojos de Cisneros— la vuelta a Castilla del rey Fernando y la marginalización de su hija en Tordesillas, sin capilla musical símbolo de su poder regio—, y sin la posibilidad de futuras amenazas al trono. Algo parecido ocurrió la segunda vez que Cisneros tomó las riendas como gobernador de Castilla después de la muerte de Fernando de Aragón en enero de 1516: la dispersión de la capilla musical (de más de 40 cantores y organista) de la casa real aragonesa fue inmediata, como también el desmontaje de la casa incipiente de su nieto Fernando, en la cual el compositor Francisco de Peñalosa era su maestro de música.⁴¹ Cisneros preparaba el camino para la sucesión del hijo mayor de Juana, el príncipe Carlos quien llegaría a España con su propia capilla musical flamenca: se trataba de decisiones sumamente políticas, no musicales.

No hay evidencia de que ningún cantor de la capilla real aragonesa pasara al servicio personal del gobernador —por segunda vez— de Castilla, a diferencia de la situación que se dio después de la muerte de la Emperatriz Isabel de Portugal (1503-1539), cuando algunos de sus cantores pasaron al séquito del cardenal Juan Tavera, arzobispo.⁴² Y, por ahora, no hay evidencia de que el cardenal empleara a músicos en su casa, si bien se decía que su compañero leal, el franciscano fray Francisco Ruiz (c. 1476 – 1528), tenía buena voz, y que le placía al cardenal escucharle.⁴³ Qué cantaba no se sabe, pero siempre hay que recordar que Cisneros

⁴⁰ Knighton, «Rey Fernando, mayorazgo», 218-225.

⁴¹ Knighton, «Rey Fernando, mayorazgo», 212-218. Pascual Gayangos y Vicente de la Fuente (eds.), *Cartas del Cardenal don fray Francisco Jiménez de Cisneros dirigidas a don Diego López de Ayala* (Madrid: Real Academia de Historia, 1867), 104-105.

⁴² Jaime Moll Roqueta, «Músicos del Corte del Cardenal Juan Tavera (1523-1545): Luis Venegas de Henestrosa», *Anuario Musical* 6 (1951): 155-178; Higinio Anglés, *La música en la corte de Carlos V*, Monumentos de la Música Española II/1 (2ª ed., Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 1965), 54-55, 93 y 142-143. Tavera había sido capellán mayor de la capilla de Isabel de Portugal, y a su muerte en 1539 al menos cinco de los cantores de su capilla pasaron a la del cardenal; al establecer la casa del príncipe Felipe en 1543, ocho de estos cantores luego pasaron a su capilla.

⁴³ La anécdota se relaciona en Gil González Dávila, *Teatro eclesiástico de la iglesias metropolitanas y catedrales de los reynos de las dos Castillas* (Madrid: Imprenta de Pedro Horna y Villanueva, 1647). Cuando, ya elegido provincial de los franciscanos, Cisneros estuvo en el monasterio franciscano de Alcalá de Henares, el guardián le ofreció como compañero al joven fraile Francisco Ruiz, quien había sido seise en la catedral de Toledo, «de linda voz y cantor y de muy gentil pluma, un sanctito que creo le contentará a vuestra reverencia». Según González Dávila, viajaba constantemente con Cisneros y pedía limosna por los dos cantando «porque tenía muy buena voz».

era un político que se movía en círculos cortesanos: sabía cuándo dejar la dura corteza de pan para montar un banquete magnífico.⁴⁴ El historiador Joseph Pérez ha supuesto que, como gobernador de Castilla por primera vez entre octubre de 1506 y julio de 1507, Cisneros habría tenido una nutrida casa y que habría incluido a cantores entre el resto de personal característico de una casa real.⁴⁵ Ciertamente, sus obligaciones de estado implicaban que se comportara como príncipe eclesiástico en ocasiones ceremoniales y festivas: ya tenía un buen modelo en el cardenal Mendoza, su predecesor en Toledo. Mendoza, con su perfil principesco y mundano, no solamente empleaba a cantores, sino que también encargaba canciones de tema amoroso de algunos de los poetas más destacados de los círculos cortesanos, como Pedro de Cartagena o Diego de San Pedro, para las damas que fueron sus amantes y que le dieron al menos tres hijos.⁴⁶

Según el filólogo británico Roger Boase, cinco de las canciones incluidas en el *Juego trobado* de Jerónimo de Pinar (1496) fueron encargadas por Mendoza. No hay evidencia de que Cisneros encargase poemas amorios para que fueran puestos en música, pero él, recién elegido arzobispo, estuvo en Laredo adonde la reina y los príncipes se habían dirigido para despedirse de la princesa Juana que estaba para zarpar a Flandes en agosto de 1496. Fue allí, según Boase, que se practicó el juego cortesano. Puede ser que la presencia allí del arzobispo ocasionara varias referencias directas e indirectas a él durante el entretenimiento en el cual las damas de la reina eran identificadas mediante versos llenos de alusiones y significados ocultos, escritos en los naipes. Boase ha sugerido que el refrán que se incluyó en el verso destinado a identificar a María de Velasco (c. 1467 – 1549), contenía una referencia al cardenal: «Don Ximeno por su mal vee el ajeno»; Cisneros tenía relaciones estrechas con la familia de los Velasco y era amigo de su marido, Juan Velázquez de Cuéllar.⁴⁷ La selección por parte de Pinar de la canción *Vive leda*

⁴⁴ Pérez, *Cisneros. El Cardenal de España*, 48.

⁴⁵ Pérez, *Cisneros. El Cardenal de España*, 62. Pérez no da referencia concreta y pregunta: «¿Se conformó Cisneros con aquellas honras y aquellas exigencias protocolarias?» Sugiere una respuesta positiva, si bien hubiera sido por motivaciones pragmáticas y protocolo externo.

⁴⁶ Las cinco canciones son: *Do sufren servicios pena, ¡Ved quan fuera de razón!, Nunca pudo la pasión y Para yo poder vivir*, todas probablemente del poeta Pedro de Cartagena, y *Mi vida se desespera* atribuida a Diego de San Pedro y a Garci Sánchez de Badajoz. Roger Boase, *Secrets of Pinar's Game. Court Ladies and Courty Verse in Fifteenth-Century Spain*, 2 vols. (Leiden & Boston: Brill, 2017), I: 149-150, 169, 174, 257, 340-341.

⁴⁷ Boase, *Secrets of Pinar's Game*, I: 199. La madre de María de Velasco, María de Guevara, después de ser dama de la madre de Isabel durante más de 40 años, entró en un convento franciscano con el apoyo de Cisneros. Boase propone que, citando este refrán, Pinar hacía referencia a la molestia que le causó a Cisneros la corrupción moral que vio en la corte y la Iglesia.

si podrás en los mismos versos, con su referencia al mito de Leda y Zeus, confirmaría la asociación con el Cardenal cuyo emblema era el cisne.⁴⁸ Parece que el poeta, Juan Rodríguez del Padrón (c. 1390 – 1450), compuso esta canción antes de despedirse de su mujer para viajar a Jerusalén y entrar en la orden franciscana,⁴⁹ lo cual añadiría otra conexión con el cardenal. Esta red de alusiones, conexiones y simbolismos caracterizaba el aspecto lúdico del círculo más o menos cerrado de la corte;⁵⁰ parece poco verosímil que Cisneros participara en el *Juego trobado*, pero tampoco se puede descartar un conocimiento de los entresijos de la vida de corte.

El patrocinio musical entre el clero alto español era variado y complejo: dependía mucho de las circunstancias y exigencias de cada sede y de las expectativas e intereses religiosos, políticos y sociales de cada uno de sus protagonistas eclesiásticos: fray Hernando de Talavera (1428-1507), como primer arzobispo de Granada, estuvo activamente involucrado en componer nuevas liturgias para ensalzar la conclusión de la Reconquista y en la impresión de nuevos libros litúrgicos para su sede;⁵¹ el cardenal Mendoza, gran príncipe, hizo una contribución importante a la fomentación de la polifonía; y el cardenal Cisneros dio gran importancia a la reforma y recuperación de la liturgia (texto y música). Este volumen intenta dar más realce a esta realidad, al espíritu de la edad en que Cisneros realizó su proyecto mozárabe, con ensayos sobre el contexto litúrgico toledano (Juan Pablo Rubio Sadía, Juan Carlos Asensio, Miguel Ángel López Fernández), la cultura escrita (Elisa Ruiz García, Michael Noone), el humanismo musical (Luis Robledo, Juan José Rey), el patrocinio musical (Juan Ruiz Jiménez, Santiago Galán Gómez), el significado del espacio litúrgico toledano (Eduardo Carrero Santamaría), y el perfil del cardenal a través de su legado cultural (Susan Boynton). Esta colección

⁴⁸ Boase, *Secrets of Pinar's Game*, I: 197. El juego con el nombre de Cisneros se encuentra más tarde en los sonetos incluidos en Eugenio de Robles, *Breve suma y Relación del modo del Rezo y Missa del oficio santo Gótico Mozárabe que en la capilla de Corpus de la santa Yglesia de Toledo se conserva y reza oy...* (Toledo: s. n., 1603). Por ejemplo, en homenaje a Cisneros y su recuperación del canto mozárabe, uno de los sonetos empieza «Pues vos Cisne callays, mi voz levanto...», y hace referencia a «vuestro dulce y milagroso canto». Véase la contribución de Susan Boynton a este volumen.

⁴⁹ Boase, *Secrets of Pinar's Game*, II: 535.

⁵⁰ Keith Whinnom, *La poesía amoratoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham Modern Language Series (Durham: University of Durham, 1981); Tess Knighton, «Performing and Listening to the *cancionero* Repertory in the Fifteenth Century», in *The Anatomy of Polyphony Around 1500*, Esperanza Rodríguez-García & João Pedro d'Alvarenga (eds.). (Kassel: Edition Reichenberger, 2021), 317-341.

⁵¹ Mercedes Castillo Ferreira, «Chant, Liturgy and Reform», en *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, Tess Knighton (ed.). (Leiden: Brill, 2017), 282-322.

de ensayos tuvo sus raíces en el simposio «El Cardenal Cisneros y la música» dirigido por José María Domínguez en Toledo (27-29 de septiembre de 2018), con la colaboración de la S. I. Catedral Primada, la Real Fundación Toledo, la Universidad Castilla-La Mancha, el Conservatorio Profesional de Música «Jacinto Guerrero» y la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Queremos dar las gracias a todas las entidades patrocinadoras y a quienes nos ayudaron y apoyaron, especialmente don Juan Miguel Ferrer (deán de la Catedral de Toledo en el momento del simposio), Juan José Montero y Alfonso de Vicente. Reconocemos asimismo la amabilidad de Isidoro Castañeda y Alfredo Rodríguez que, desde el Archivo de la Catedral Primada nos han facilitado las consultas y trámites de su negociado. También queremos dar las gracias al Institut d'Estudis Medievals de la Universitat Autònoma de Barcelona, al responsable de Publicacions Eduardo Carrero Santamaría por haber aceptado e impulsado este monográfico, así como a Jorge Ardévol que ha preparado el texto con paciencia y amabilidad. Por su colaboración y apoyo económico, queremos reconocer la generosa contribución de la Dean's Office of The Robert J. Morrissey College of Arts and Sciences at Boston College. Agradecemos sobre todo a los autores el haber hecho posible esta aportación al mundo musical y cultural cisneriano. El volumen está dedicado a la memoria de José García Oro y Joseph Pérez, que nos dejaron durante su preparación.

**CISNEROS DESPUÉS DE CISNEROS:
LA RECEPCIÓN DEL RITO MOZÁRABE
EN LA EDAD MODERNA***

Susan Boynton
Columbia University

La continuidad del rito mozárabe durante la Edad Moderna se debió en gran parte a la iniciativa de Francisco Ximénez de Cisneros como arzobispo de Toledo entre 1495 y 1517. Al percatarse de que la práctica del rito era cada vez más rara, y de las dificultades de acceso a sus textos, Cisneros lo perpetuó eficazmente encargando nuevas ediciones y dotando una capilla para celebrarlo en su catedral. Todas las publicaciones y los comentarios publicados durante la Edad Moderna vinculados al rito son monumentos a su iniciativa. Esta recepción conmemorativa abarca desde la época de los Reyes Católicos al estudio del rito mozárabe en el siglo XVIII, llevada a cabo no solo por estudiosos Jesuitas sino también por los bibliófilos franceses del *ancien régime*.

El propósito inicial del misal y breviario mozárabes impresos era hacer legibles los textos y lo hacían de una manera corregida, según indica el canónigo Ortiz en los respectivos prefacios.¹ Pero, además de esto, estas ediciones tuvieron múltiples funciones culturales. Comunicaban y preservaban materialmente un rito que se percibía como un elemento fundamental de la identidad nacional española. El medio impreso suponía dar a estos textos una vida propia y, en última instancia, llevarlos a lectores más allá de España. Las ediciones se convirtieron en curiosidades de gran valor en colecciones privadas de la *République des lettres*. Lo que había comenzado como un hito virtuoso de la filología —la transformación de libros medievales carcomidos en páginas impresas— se convirtió en referencias notables dentro de tratados fundamentales sobre bibliografía descriptiva como el de Guillaume-François de Bure (1732-1782), quien publicó las famosas coleccio-

* Por sus contribuciones a este artículo deseo agradecer a José María Domínguez Rodríguez y Tess Knighton.

¹ Para los textos y su traducción al inglés, véase Susan Boynton, «Restoration or Invention? Archbishop Cisneros and the Mozarabic Rite in Toledo», *Yale Journal of Music & Religion* 1/1 (2015): 5-30, <https://doi.org/10.17132/2377-231X.1009>.

nes de los bibliófilos parisinos. El rito mozárabe antiguo pasó a formar parte de la actual historia del libro; lo que era una práctica pasó a ser objeto de estudio. En el Renacimiento e, igualmente, en la Ilustración las ediciones reflejaban un acercamiento humanista a la liturgia; en ambos periodos, su propósito fundamental era facilitar el acceso a los textos, incluso con mayor eficacia de la que tenían para promover la interpretación del rito. Para esto los libros eran más eficaces que para su empleo en la práctica litúrgica.

Según los primeros testimonios, tras su llegada a Toledo Cisneros vio los libros litúrgicos mozárabes en escritura visigótica y quiso impedir la desaparición del rito. Para ello nombró una comisión bajo la dirección de Alfonso Ortiz para preparar las ediciones del misal mozárabe (1500) y del breviario (1502).² En 1501, el arzobispo dotó una capilla en la catedral de Toledo con trece capellanes para celebrar la misa y el oficio mozárabes. Julio II aprobó el uso del rito en esta capilla en 1508 y confirmó las dotaciones en 1512.³

Gracias a las publicaciones el rito llegó a lugares donde había sido un monumento histórico y no una tradición viva. En consecuencia, la erudición litúrgica moderna dio comienzo con las ediciones de Ortiz, que fueron, al mismo tiempo, un duradero monumento a la persona de Cisneros, al igual que el monumento del cardenal en el centro de la Capilla Mozárabe que describe Alvar Gómez de Castro: «Así es cómo Jiménez, restauró aquella liturgia y la libró de la destrucción. En recuerdo de este restablecimiento puede contemplarse en el centro de la capilla un cenotafio erigido en honor del Restaurador, con el galero escarlata, símbolo del cardenalato, colgando sobre él».⁴

A diferencia de lo que ocurre con otros mecenas del Renacimiento cuyas capillas funerarias tenían un propósito fundamentalmente autoconmemorativo, Cisneros fundó la Capilla Mozárabe para perpetuar el rito mozárabe más

² *Missale mixtum secundum regulam Beati Isidori, dictum Mozarabes* (Toledo: Petrus Hagembach, 1500); *Breviarium secundum regulam Beati Isidori* (Toledo: Petrus Hagembach, 1502).

³ Sobre la restauración del rito y su institución en la Capilla Mozárabe por Cisneros, véase Carmen Julia Gutiérrez, «Los Cantorales mozárabes de Cisneros: Un ejemplo de construcción de la identidad nacional española», *Mélanges de la Casa de Velázquez* 49 (2019): 185-222 <https://doi.org/10.4000/mcv.9834> (con referencias a los estudios anteriores).

⁴ Alvar Gómez de Castro, *De rebus gestis a Francisco Ximeno Cisnerio Archiepiscopo Toletano* (Alcalá de Henares: Andrés de Angulo, 1569), f. 42r: «Sic ergo sacra illa per Ximenium restituta, & ab interitu vindicata sunt: in cuius restitutionis memoriam cenotaphium reparatori in medio sacello honorifice erectum cernitur, impendente desuper coccíneo galero, Cardinalitii honoris insigni.» Traducción de José Oroz Reta, *Alvar Gómez de Castro, De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1984), 126.

que para preservar su propia *memoria*. Además de dotar capellanías, encargó la decoración de la capilla y la nueva sala capitular —la Capilla del Corpus Christi, que estaba preparada para el rito mozárabe, había funcionado como sala capitular hasta entonces.⁵ El programa decorativo de la capilla —sobre el que se volverá más adelante— reforzaba ante quienes entraban en dicho espacio la asociación de Cisneros con el rito. Pero mientras que es cierto que no todo el mundo visitó la capilla, las ediciones de Ortiz condicionaron la percepción del rito mozárabe reformado por toda Europa y lo transmitieron a bibliófilos y estudiosos.



Fig. 1.1. Portadas del misal (1500) y del breviario mozárabes (1502)

Las mismas portadas del misal y del breviario ilustran el vínculo simbólico entre el rito y el arzobispo que probablemente él promovió (Fig. 1.1). Las imágenes centrales de las portadas son idénticas en las dos ediciones; representan el milagro de la Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso de Toledo, un

⁵ Erika Dolphin, «Archbishop Francisco Jiménez de Cisneros and the Decoration of the Chapter Room and Mozarabic Chapel in Toledo Cathedral» (tesis doctoral) (New York University, Institute of Fine Arts, 2008).

motivo que se encuentra en los sellos del arzobispo y del cabildo toledanos desde mediados del siglo XIII, como expresión del culto al santo obispo.⁶ Diversas versiones de este tema aparecen en varias portadas de libros impresos al fin del siglo XV y al principio del siglo XVI.⁷ La portada en el *Missale toletanum* de 1499, el primero de los tres impresos litúrgicos toledanos de Hagembach, es casi idéntica a la de las ediciones mozárabes, pero sin su orla decorada.⁸ Entre las portadas de libros no litúrgicos antecedentes al *Missale mixtum* la más parecida es la de la *Summa de confesión* (Burgos, 1499) impresa por Fadrique Biel de Basilea, pero falta la representación de San Ildefonso de perfil que destaca en la composición de las portadas del *Missale toletanum* de 1499, del *Missale mixtum* de 1500 y del *Breviarium* mozárabe de 1502; falta también el cordón franciscano en el registro inferior.⁹ En efecto, las portadas combinan referencias visuales a dos arzobispos de Toledo en una única imagen compuesta que fue tanto más significativa para su recepción ya que las ediciones fueron realizadas por iniciativa de Cisneros.

Aunque Cisneros no influyó necesariamente en el diseño de las portadas, el arzobispo habría visto su propia imagen en ellas. La representación de la imposición de la casulla a San Ildefonso en el *Missale toletanum* de 1499 y en el misal y breviario mozárabes impresos está muy relacionada con la que pintó Juan de Borgoña (1470-1535) en 1508-1514 para el altar de la capilla del Colegio Mayor de San Ildefonso en Alcalá —que se encuentra actualmente en el Meadows Museum de la Southern Methodist University en Dallas, Texas— (Fig. 1.2).

⁶ Véase Tom Nickson, *Toledo Cathedral: Building Histories in Medieval Castile* (College Park, PA: Penn State University Press, 2015), 144-145.

⁷ Para una breve discusión reciente de la amplia difusión de esta composición en los impresos, véase Johannes Röhl, «The Tomb of Bishop Alonso de Madrigal (“El Tostado”) in the Cathedral of Ávila – The Monumentalization of the “Autorbild”», en *Artistic Circulation Between Early Modern Spain and Italy*, Kelley Helmstutler Di Dio y Tommaso Mozzati (eds.). (New York: Routledge, 2019), 38-55.

⁸ Juan Manuel Sierra López, *El Misal toledano de 1499* (Toledo: Instituto Teológico de San Ildefonso, 2005), 63.

⁹ Si bien la composición básica de la portada se describe a menudo como la marca personal de Hagembach, el simbolismo del cordón franciscano parece concebido para indicar una asociación con Cisneros, mientras que las otras xilografías que presentan la imposición de la casulla no muestran a Ildefonso de perfil.



Fig. 1.2. Juan de Borgoña, *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (1508-1514), del retablo de altar de la Colegio Mayor de San Ildefonso en Alcalá (Meadows Museum, Southern Methodist University en Dallas, Texas, Algur H. Meadows Collection, MM. 69.03 [foto: Michael Bodycomb])

El parecido entre la pintura y los grabados sugiere que se basaron en un mismo modelo. Según Roberto González Ramos, este retablo pintado por Juan de Borgoña puede indicar que el arzobispo deseaba que San Ildefonso fuera reconocible como una imagen del Cardenal fundador de la Universidad, «con sus rasgos faciales claramente distinguibles».¹⁰ La representación de Ildefonso parece pues asemejarse intencionalmente a Cisneros, el cual suele ser presentado de perfil,

¹⁰ Roberto González Ramos, «Cisneros: iconografías de prestigio y santidad», en *F. Ximénez de Cisneros. Reforma, conversión y evangelización*, José María Magaz y Juan Miguel Prim (eds.). (Ediciones San Dámaso, 2018), 97-158 [109-110]. Juan de Borgoña trabajó para Cisneros en Toledo desde 1495, cuando realizó la decoración del claustro y, posteriormente, pintó los techos de la Capilla Mozárabe.

una característica distintiva de su iconografía personal; probablemente Cisneros había adquirido en Roma el gusto por este estilo humanista de autorepresentación.¹¹ Los retratos realizados en distintos soportes durante su vida —y las imágenes posteriores basadas en ellos— le muestran siempre de perfil.¹² El parecido entre la portada y la pintura de Juan de Borgoña es más llamativo si lo contraponemos a otra representación hispanoflamenca de la escena de finales del siglo xv realizada por el Maestro de San Ildefonso —actualmente en el Louvre— donde el santo se parece a Cisneros, pero no está de perfil (Fig. 1.3).



Fig. 1.3. Maestro de San Ildefonso, *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (s. xv) (Musée du Louvre, R.F. 1537), © RMN-Grand Palais / Art Resource, NY (foto: Gérard Blot)

¹¹ Magaz y Prim, *F. Ximénez de Cisneros*, 102-110.

¹² Magaz y Prim, *F. Ximénez de Cisneros*; véase abajo en la Fig. 1.5 la grabada por Pedro Ángel que muestra al arzobispo de perfil en la biografía de Cisneros publicada en 1604 por el capellán mozárabe Eugenio de Robles.

Cisneros está representado en la capilla del Colegio Mayor de la misma manera que en las portadas de las ediciones mozárabes —como sucesor del obispo visigodo. En los siglos XVI-XVII esta imagen referencial contribuyó al desarrollo de la memoria de Cisneros, el «Cisneros después de Cisneros», que se difundió a través de Europa a medida que viajaban los ejemplares de las ediciones de Ortiz. Durante el mismo periodo, los retratos grabados del cardenal experimentaron una transmisión paralela, vinculados al mundo editorial y la cultura impresa.¹³ Los retratos estaban acompañados con frecuencia de textos panegíricos. La construcción del significado cultural de Cisneros en la Edad Moderna se desarrollaba a través un conjunto de textos e imágenes, y las ediciones mozárabes fueron vectores importantes de este proceso.

La versión del rito establecido por Cisneros y ligada durante mucho tiempo a su nombre fue acumulando cada vez mayor prestigio y autenticidad. Tan potente fue el simbolismo del rito mozárabe durante los siglos XVII y XVIII que en 1770, el arzobispo de México —y futuro arzobispo de Toledo—, Francisco Antonio Lorenzana (1722-1804) publicó en Puebla de los Ángeles una edición de la misa mozárabe para la festividad de Santiago.¹⁴ Dado que el rito mozárabe no se observaba en México, la publicación de la edición en Puebla fue una señal que se refería a las tradiciones religiosas españolas. Aunque no había precedentes en llevar el rito mozárabe a una ciudad del imperio español, no era la primera vez que la liturgia mozárabe se vinculaba con las aspiraciones imperiales de España fuera de Europa.

De hecho, desde la segunda década del siglo XVI ya era habitual asociar la fundación de la Capilla Mozárabe con la conquista de Orán en 1509 en la que el mismo Cisneros participó. La toma de Orán fue parte de una nueva cruzada en el norte de África promovida por los Reyes Católicos para la conversión de los musulmanes de ultramar, como extensión de la ideología que impulsó la conquista del reino nazarí de Granada.¹⁵ El programa de decoración de la capilla mozárabe

¹³ Roberto González Ramos, «The Face of the Exemplar Ruler: The Engravings of Cardinal Ximénez de Cisneros in the Early European Modern Age», *Liño: Revista Anual de Historia del Arte* 26 (2020): 21-30.

¹⁴ *Missa Gothica seu Mozarabica, et Officium itidè Gothicum, diligentè ac dilucidè explanata ad usum percelebris Mozarabum Sacelli Toleti à munificentissimo Cardinali Ximènio erecti* (Angelopoli: Typis Seminarii Palafoxiani, 1770).

¹⁵ Beatriz Alonso Acero, *Cisneros y la conquista española del norte de África: Cruzada, política y arte de la guerra* (Madrid: Ministerio de Defensa, 2005); Alonso Acero, *España y el norte de África en los siglos XVI y XVII* (Madrid: Editorial Síntesis, 2017), 58; Andrew Devereux, *The Other Side of Empire: Just War in the Mediterranean and the Rise of Early Modern Spain* (Ithaca & London: Cornell University Press, 2020), 95-126.

encargado por Cisneros incluye el fresco de Juan de Borgoña que representa la conquista, realizado en 1514 (Fig. 1.4).¹⁶



Fig. 1.4. Juan de Borgoña, *Conquista de Orán* (1514)
(Capilla Mozárabe, Catedral Primada de Toledo) © S. I. Catedral Primada de Toledo

El arzobispo aparece acercándose a la ciudad en mulo, precedido por una cohorte de soldados armados desfilando bajo su estandarte, con su escudo de armas, ubicado también en un lugar destacado contra el fondo del cielo azul sobre el centro del fresco. La composición de Juan de Borgoña coloca Orán efectivamente bajo el estandarte de Cisneros, integrando simbólicamente la ciudad vencida dentro del espacio de la catedral construida a su vez sobre una mezquita —y además establece un vínculo entre la conquista reciente en África con la de Toledo en 1085, más distante en el tiempo pero más cercano en el espacio. Es probable que quienes vieran el fresco también percibieran un paralelo implícito con la conquista de Granada por parte de los Reyes Católicos.¹⁷ Sophie Domín-

¹⁶ Dolphin, *Archbishop Francisco Jiménez de Cisneros*, 259-273.

¹⁷ Dolphin, *Archbishop Francisco Jiménez de Cisneros*, 272-273, dice que Cisneros tomó como modelo las victorias de Fernando e Isabel y de Alfonso VI.

guez-Fuentes defiende que el uso que hace Juan de Borgoña de la heráldica y de las insignias cardenalcias presentan a Cisneros, que era Primado de las Españas y legado papal, como el campeón de la Cristiandad.¹⁸

En el momento en que se pintaron los frescos de la conquista de Orán, ya había precedentes en las artes visuales en la Península Ibérica que representaban las victorias cristianas sobre los musulmanes. Erika Dolphin define tales frescos como «el primer ejemplo renacentista de historia profana monumental en España»; el género de batallas, normalmente realizado sobre tapices, se encontraba habitualmente en espacios cortesanos.¹⁹ Entre los precedentes artísticos más relevantes para la Capilla Mozárabe se encuentran las representaciones de la conquista de Granada labradas entre 1489 y 1495 por Rodrigo Alemán en la sillería baja del coro de la catedral de Toledo, es decir, el mismo lugar donde, según el cronista real Fernando del Pulgar, en 1480 los Reyes Católicos habían dado al maestre de la Orden de Santiago estandartes e insignias en apoyo de las batallas «contra los Moros».²⁰ Aunque no hubo conexión alguna entre Orán y el rito mozárabe, enmarcar el rito con la imagen de la conquista alineó la celebración del rito antiguo hispano con la victoria sobre los musulmanes. Tanto la sillería como la capilla eran espacios litúrgicos que desplegaban escenas de conquistas militares recientes sobre los musulmanes, pero con una importante diferencia: los frescos incluyen un retrato de Cisneros y el rito que se celebraba en la capilla era el de los cristianos que habían vivido bajo el dominio musulmán. En definitiva: el argumento del fresco y la función de la capilla creaban un vínculo temático entre el rito mozárabe y la nueva cruzada en el Norte de África —un nexo generado por los actos del propio Cisneros y que fueron centrales para su biografía.

La asociación entre Orán y el rito mozárabe introducido en el programa de decoración de la capilla fue reafirmada un siglo después por el capellán mozárabe Eugenio de Robles, que en su biografía monumental de Cisneros relaciona la conquista de Orán con la fundación de la capilla en el título del capítulo 22: «De la fundacion de la unica y singular Capilla de Corpus Christi, que llaman de los

¹⁸ Sophie Domínguez-Fuentes, «Les fresques de la campagne d'Oran peintes par Juan de Borgoña dans la chapelle Mozarabe de la cathédrale de Tolède», *Cahiers de la Méditerranée* [en línea] 83 (2011), 7; <http://journals.openedition.org/cdlm/6032>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cdlm.6032>.

¹⁹ Dolphin, *Archbishop Francisco Jiménez de Cisneros*, 268.

²⁰ Borja Franco Llopis y Francisco de Asís García García, «Confronting Islam: Images of Warfare and Courtly Displays in Late Medieval and Early Modern Spain», en *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries: Another Image*, The Medieval and Early Modern Iberian World 67, Borja Franco Llopis y Antonio Urquizar-Herrera (eds.). (Leiden: Brill, 2019), 235-265 [239-240]. Agradezco a Ana Méndez Oliver por esta referencia.

Muzarabes de la santa yglesia de Toledo; y conquista de la ciudad de Oran, por nuestro Illustrissimo Cardenal.»²¹ Ni Robles, ni los otros capellanes mozárabes contemporáneos y pasados que allí habían estado celebrando la liturgia durante casi un siglo, podían dejar de percibir el vínculo. De hecho, uno de los capellanes del principio del siglo xvi, Juan Gómez Ferreiros, párroco de la iglesia mozárabe de San Marcos, había acompañado a Cisneros a Orán.²²

Robles, en su narración, describe *in extenso* los aspectos rituales del asedio. Al desembarcar, los miembros de las órdenes religiosas y los presbíteros alzaron un estandarte con un crucifijo en una cara y las armas de Cisneros en la otra, mientras que algunos sacerdotes cantaban el himno *Vexilla regis* con gran devoción. El cardenal entonces predicó un sermón a los caballeros, soldados y capitanes incitándoles a la batalla. Tras ésta, Cisneros entró en la ciudad con los presbíteros y los miembros de las órdenes religiosas cantando el *Te Deum* y consagró las mezquitas: una a Santa María de la Victoria, la otra a Santiago.²³ La descripción de la conquista de Orán subraya los dos roles de Cisneros como clérigo y como conquistador militar. La identidad de Cisneros se invoca con frecuencia en las obras de Robles, tanto en el cuerpo principal del libro como en los paratextos. El primero de los dos sonetos que introducen el *Compendio* de Robles empieza con una paráfrasis del comienzo de la *Eneida* de Virgilio («Arma virumque cano»), para reforzar la alusión a las armas mediante la referencia a la fundación de Roma y su imperio. El autor, Pedro Vaca de Herrera, invita a Robles a cantar con voz resonante las hazañas del cardenal que, como Atlas, soportaba el peso de la iglesia sobre su poderoso brazo y conquistó al infiel en Orán:

Cante las armas, y el varón famoso,
quien apetece incierta Gloria altiva:
con alto acento, y voz sonora escriba
vanos hechos, en orden fabuloso.

Vos, el invicto brazo poderoso,
en quien el peso de su Yglesia estriva,
y al barbaro de Oran vence y derriba
la indomita cerviz, cantad gozoso.²⁴

²¹ Eugenio de Robles, *Compendio de la vida y hazañas del Cardenal don fray Francisco Ximenez de Cisneros y del Oficio y Missa muzarabe* (Toledo: Pedro Rodríguez, 1604), 232.

²² Robles, *Compendio*, 261.

²³ Robles, *Compendio*, 252-255.

²⁴ Robles, *Compendio*, fol. [s.n.].

El canto solicitado de Robles no es sólo figurativo —su texto biográfico que constituye el *Compendio*— sino también el canto del rito mozárabe del cual era capellán.²⁵ El segundo de los sonetos preliminares, sobre el tema del retrato de Cisneros grabado por Pedro Ángel, se refiere a la voz y al canto al igual que el primer soneto (Fig. 1.5). Una referencia al grabado enfrentado («Execute el buril, el bronce duro») sigue con una alusión al escritor en el papel del poeta épico que canta las hazañas de Cisneros: «y docta voz que tus proezas canta». El soneto concluye con una evocación de la «doblada fama» del cardenal, descrito como un «Sabio prelado, capitán valiente / doblado honor, y cada qual immenso». Los sonetos que acompañan los textos de Robles expresan una afirmación de la relación entre las facetas militar y religiosa del Cardenal, específicamente con relación a la conquista de Orán.



Fig. 1.5.
Grabado de Cisneros,
en Eugenio de Robles,
Compendio de la vida...
(Toledo, 1604)

²⁵ Es notable que el poeta, Pedro Vaca de Herrera, regidor de Toledo, era de una familia de conversos toledanos asimilados; véase Linda Martz, *A Network of Converso Families in Early Modern Toledo: Assimilating a Minority* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003), 286-287.

Robles publicó también una *Breve suma* sobre el rito mozárabe (en 1603) precedida por un soneto de Alonso Palomino que enfatiza otros dos roles de Cisneros como hombre de armas y de letras. Al igual que en el *Compendio*, en la *Breve suma* Robles traza la conexión entre la conquista de Orán y la dotación de la Capilla Mozárabe en la catedral de Toledo. El segundo de los sonetos preliminares, del licenciado Alonso Palomino, se refiere a Cisneros como humanista y soldado:

Cesse desde oy la universal contienda
que las armas y letras han tenido,
pues a estar tan conformes han venido
en quien de letras y armas se deprenda.

El letrado, el soldado, que defienda
con letras, o con armas su partido,
veran quan importante al mundo ha sido
que junto letras y armas comprehenda.

Verà que el Arçobispo fray Francisco,
con letras y armas, en la paz y en Guerra,
ha sido de ellas paz, y al mundo exemplo.

Vencio con armas el Oran Morisco,
ganò el cielo por letras, a la tierra
dexò memoria en su sagrado templo.

El origen de esta conexión entre el rito mozárabe y la conversión de los musulmanes se remonta a un siglo antes de Robles. Una década antes del fresco pintado por Juan de Borgoña, los esfuerzos de Cisneros para restaurar la liturgia mozárabe en Toledo se desarrollaron en paralelo con su campaña para convertir a los musulmanes en España. El 16 de enero de 1500, una semana después de la impresión del *Missale mixtum* —fechado el 9 de enero— escribió en una carta a su cabildo que el proceso de conversión en Granada había sido satisfactorio. Cisneros fundó la Capilla Mozárabe en la catedral de Toledo en 1501 y en octubre de aquel año, Isabel la Católica ordenó la quema del Corán y otros libros árabes en Granada. El proyecto de imprimir el rito mozárabe fue culminado en los años cercanos a esta destrucción de los libros árabes. El 12 de febrero de 1502 un real decreto exigió a los musulmanes adultos del reino que se bautizaran o que lo abandonaran en abril de aquel año.²⁶ El 17 de septiembre de 1502, Isabel ordenó que los moriscos no pudieran abandonar el reino en dos años, de tal manera que los recién convertidos no pudieran emigrar

²⁶ Para las fechas de estos acontecimientos bien conocidos, véase Richard Hitchcock, *Muslim Spain Reconsidered: From 711 to 1502* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014), 191.

a países que les permitieran volver al Islam. Justo cinco semanas después, el 25 de octubre de 1502, el breviario mozárabe editado por Ortiz se imprimió en Toledo. Desde luego que no pretendo sugerir conexiones causales entre estos acontecimientos, pero sí se trató de iniciativas complementarias que señalaron el papel que la fe estaba empezando a desempeñar en España. Tanto la conversión forzosa como la restauración del rito mozárabe tuvieron el efecto de separar netamente la identidad cristiana de la musulmana, eliminando definitivamente como consecuencia la memoria del «mezclado» que había dado a los mozárabes su nombre tradicional.

Cisneros quizá compartió la concepción, muy extendida en torno a 1500, de que la historia de los mozárabes que habían vivido entre los árabes les distinguía de otros cristianos, y que su duradera exposición al Islam les convirtió en sospechosos desde el punto de vista de la doctrina. Esta convicción, heredada de la Edad Media, se encuentra reflejada en un tratado que circuló ampliamente en manuscrito e impreso —publicado sobre todo en Roma, pero también en el norte de Europa— durante la década en torno a 1500, las *Diez divisiones de las naciones de toda la cristiandad* (*Divisiones decem nationum totius Christianitatis*), que incluye a los mozárabes separados de las iglesias latinas como la décima nación, después de los armenios, georgianos y sirios, y concluye con una evocación del cisma y la heterodoxia:

«La causa de tanta división entre los cristianos fue que desde tiempos antiguos, los concilios generales de los cristianos fueron limitados e impedidos y, por tanto, cuando la herejía surgió en varios lugares, no hubo manera de imponer remedio».²⁷

Un fragmento en esta misma fuente cita la referencia mucho más breve que había hecho de los mozárabes Jacques de Vitry en su *Historia orientalis* (1216-1224):

«Los cristianos que permanecieron en África e Hispania entre los sarracenos de occidente fueron llamados mozárabes; tienen letras latinas y usan la lengua latina para sus escrituras, y obedecen a la santa iglesia romana con humildad y devoción, como otros latinos».²⁸

²⁷ «Causa tante diuisionis inter christianos fuit quia ab antiquis temporibus christiani fuerunt stricti ed impediti ne celebrarent concilia generalia ideo insurgentibus hereticis in diversis partibus non fuit qui remedium imponent». *Diuisiones decem nationum totius Christianitatis*, panfleto sin paginar [f. 4r].

²⁸ «Illi vero Christiani, qui in Africa et Hispania inter occidentales Saracenos commorantur, Mozarabes nuncupati; latinam habent litteram et latino sermone in scripturis utuntur, et sancte Romane Ecclesie sicut alii Latini cum omni humilitate et deuotione obediunt». Jacques de Vitry, *Histoire orientale / Historia orientalis*, Jean Donnadieu (ed. y trad.), *Sous la règle de Saint Augustin*

Un eco de este texto se encuentra en uno de los primeros tributos literarios publicados sobre la conquista de Orán. Se trata de la obra en verso *Historias de la Divinal Victoria de Orán*, de Martín de Herrera (1510) cuya portada representa el escudo de armas de Cisneros. Los mozárabes son la décima nación, como lo eran en *Divisiones decem* y en la *Historia orientalis*. Sin embargo, Herrera contrasta la verdadera fe de los latinos con la heterodoxia de las otras nueve «naciones» cristianas —incluyendo entre estas a los mozárabes—: «Las naciones de christianos / diez aquí son subescritas: / latinos, griegos, jorgianos, / indianos, surianos / armenios y jacobitas, / nestorianos, monoritas / y mozárabes la postrera / nación, d'esta[s] diez ya sitas / d'ellas fieles, d'ellas fictas, / la nuestra Latina es vera».²⁹ Llevando el sentimiento de sus fuentes un paso más allá, Herrera imagina las comunidades cristianas reunidas en obediencia a Roma para conquistar a los musulmanes con la ayuda del reino español de Nápoles, los Hospitalarios y Orán recién convertida al cristianismo: «Y si fuessen illuminados / para obdecir a Roma, / nós con ellos ayuntados / bien seríamos doblados / contra estos de Mahoma; pero aunque huelguen todas / aquestas naciones nueve / dende Nápoles y Rodas / y Orán haremos bodas / destos canes muy en breve.»³⁰ Esta estrofa refleja tanto el contexto inmediato del poema completo —la conquista de Orán— y la militancia antimusulmana de la orden de San Juan, que estuvo asentada en Rodas hasta 1522.

Las dos obras, *Divisiones decem nationum* y las *Historias de la Divinal Victoria* son contemporáneas de las ediciones mozárabes producidas bajo el mecenazgo de Cisneros. Ambas sugieren algo de incertidumbre en cuanto al lugar de los mozárabes en la cristiandad latina. Su tradición litúrgica, en tanto que latina, era la antigua liturgia visigótica, que presentaba varias diferencias con el rito romano. Más de la mitad de la breve descripción que hace Jacques de Vitry de los mozárabes está dedicada a las diferentes formas de tratar la hostia consagrada entre ellos: «Algunos de ellos dividen la forma eucarística en siete partes, y otros en nueve, mientras que la iglesia romana, y otros sometidos a ella, la dividen solo en tres porciones. Pero dado que una división de este tipo no afecta a la sustancia del

(Turnhout: Brepols, 2008), 324. La cita fue destacada por Christian Cannuyer, «Sur une reprise de l'Historia orientalis de Jacques de Vitry», *Revue de l'Histoire des Religions* 200 (1983): 407-412.

²⁹ *Historias de la Divinal Victoria de Orán* (Logroño: Arnao Guillén de Brocar, 1510), edición facsímil y crítica en «*Historias de la Divinal Victoria de Orán* por Martín de Herrera, Pedro Cátedra (ed.), 2 vols, Monumentos tipográficos riojanos 3 (San Millán de la Cogolla: CiLengua, 2009).

³⁰ «*Historias de la Divinal Victoria de Orán*», Cátedra (ed.), 2: 49.

sacramento, ésta no altera ni impide su efecto». ³¹ La fracción en nueve partes de la hostia durante la misa mozárabe, con cada una de las porciones nombrada de acuerdo con los misterios de la vida de Cristo (Encarnación, Natividad, Circuncisión, Epifanía, Pasión, Muerte, Resurrección, Gloria y Reinado) se encuentra ilustrada con un diagrama en el *Missale mixtum*. ³² Aunque la celebración del rito mozárabe en la catedral de Toledo fue aprobada por el papa Julio II della Rovere, la *Divisiones decem nationum* (publicada en numerosas ediciones durante la década en torno a la fundación de la Capilla Mozárabe, y conocida en España) ilustra la idea persistente de que los mozárabes, a pesar de su obediencia a la iglesia de Roma, tenían diferencias fundamentales con otros cristianos latinos.

Las ediciones mozárabes fueron construidas cuidadosamente como expresión de esta diferencia mozarábica, a pesar de sus múltiples adaptaciones al rito romano. Cisneros encargó de hecho a Ortiz publicar una versión corregida y mejorada de la liturgia de los mozárabes toledanos usando la moderna tipografía que había sido desarrollada por los impresores alemanes y que se usó también para obras vernáculas en castellano. Las ediciones de Ortiz en efecto crearon un público más amplio de lectores para el corpus central de textos que definía la comunidad mozárabe. Al mismo tiempo, Cisneros persiguió la unificación de la España cristiana a través de la conversión de los musulmanes que habían quedado en las tierras conquistadas y solicitó la eliminación de cualquier distinción entre cristianos viejos y nuevos en Granada. Estas diferencias nunca habían sido tan fuertes como se hicieron bajo las políticas promulgadas por Cisneros.

La imposición de la conversión obligó a los moriscos a abandonar prácticas tradicionales en cuanto al idioma, la comida, el vestido o los baños que, para las autoridades eclesiásticas, eran consideradas como una forma de diferenciar a los cristianos nuevos de los viejos. ³³ A los moriscos de Granada se les exigía ahora vestir y comer como castellanos, pero aquellos hábitos culturales que se consideraron genuinamente moriscos habían sido compartidos por los musulmanes y los cristianos. El primer obispo de la Granada cristiana, fray Hernando de Tala-

³¹ «Sanctam autem eucharistie formam quidam eorum in septem partes dividunt, alii vero in novem, cum tamen Romana Ecclesia et alii eidem subiecti ipsam eucharistiam in tres tantum proportionem partiantur. Huiusmodi autem partitio cum non sit de substantia sacramenti, non variat vel impedit virtutem sacramenti.» Jacques de Vitry, *Histoire orientale*, Donnedieu (ed.), 324.

³² *Missale mixtum* (Toledo: Hagembach, 1500), f. 230v.

³³ Brian Catlos, *Muslims of Medieval Latin Christendom, c. 1050 – 1614* (Cambridge y New York: Cambridge University Press, 2014), 281-86; Olivia Remie Constable, *To Live Like a Moor: Christian Perceptions of Muslim Identity in Medieval and Early Modern Spain*, Robin Vose (ed.). (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2018).

vera, promovió una asimilación y adoctrinamiento más pacífico de los moriscos usando la lengua árabe para la liturgia y la música cristianas.³⁴ Cisneros, sin embargo, no toleró las mezclas o las combinaciones. Su defensa del rito mozárabe afirmaba su prioridad histórica y su pureza, y pretendía disipar cualquier resto de asociación de los mozárabes con sus hábitos arabizantes del pasado. Finalmente, las ediciones encargadas por Cisneros atenuarían la conexión fundamental entre el conocimiento de la liturgia hispana antigua y la población coetánea de mozárabes. En el momento en que los lectores lejanos de Toledo pudieron conocer el rito mozárabe a través de las ediciones, estas se convirtieron en un artefacto cultural desligado de su comunidad y de los capellanes que lo interpretaban.

En la España de los siglos XVI y XVII, sin embargo, el interés renovado hacia la historia de la comunidad mozárabe puede ser un indicio de la ansiedad creciente sobre la identidad histórica de los mozárabes como cristianos arabizantes. En la misma época, los debates sobre la identidad morisca sugerían sospecha de todos aquellos —incluyendo los moriscos— que habían tenido algún vínculo con la lengua árabe. Los sentimientos expresados por Robles pueden ser considerados en el contexto más amplio de los textos polémicos escritos tanto antes como después de la expulsión de los moriscos en 1609. La historia de Ricote en la segunda parte de *Don Quijote* es un indicio famoso de la profunda ambivalencia en torno a la identidad morisca dentro de la sociedad española.³⁵ Acontecimientos tales como el descubrimiento de los libros plúmbeos en Granada influenciaron la manera de percibir el conocimiento del árabe —y, de esa manera, el estatus de los moriscos.³⁶ A finales del siglo XVI, la asociación histórica de los mozárabes de Toledo con el árabe ya hacía mucho que era puramente simbólica; la mayor parte de los cristianos en Toledo tenía escasos conocimientos de árabe ya a mediados del siglo XIII.³⁷

A lo largo del siglo XVI, los requerimientos de limpieza de sangre y la creciente sospecha sobre los cristianos nuevos —tanto los moriscos como los judeoconversos— hicieron que se prestara una mayor atención a los linajes de cristianos viejos

³⁴ Mercedes García-Arenal, «The Religious Identity of the Arabic Language and the Affair of the Lead Books of the Sacromonte of Granada», *Arabica* 56 (2009): 495-528.

³⁵ Richard Hitchcock, «Cervantes, Ricote and the Expulsion of the Moriscos», *Bulletin of Spanish Studies* 81 (2004): 175-185.

³⁶ Seth Kimmel, «*Tener al lobo por las orejas*». *Polémicas sobre coerción y conversión hasta la expulsión de los moriscos* (Madrid: Marcial Pons, 2020).

³⁷ Aaron Moreno, «Arabicizing, Privileges, and Liturgy in Medieval Castilian Toledo: The Problems and Mutations of Mozarab Identification (1085-1436)» (tesis doctoral). (University of California-Los Angeles, 2012), 134-135.

también.³⁸ En el contexto de una preocupación creciente en torno a la identidad religiosa, se pensaba que los mozárabes de Toledo estaban contaminados por su asociación con las costumbres árabes de las que procedía el nombre de la comunidad.³⁹ El significado de la palabra «mozárabe», aunque deriva de un híbrido arábigo-latino, se fue haciendo cada vez más variable. La identidad de los moriscos y mozárabes estuvo en juego en alguno de los debates sobre los plomos de Granada y las falsas crónicas; estos discursos reflejan la preocupación del momento acerca de la identidad religiosa y el linaje.

En 1594, el jesuita toledano Román de la Higuera anunció su descubrimiento de relatos inéditos hasta entonces de la historia medieval de los mozárabes toledanos, incluyendo textos pseudohistóricos hoy conocidos como falsos cronicones. Higuera mismo se decía descendiente de mozárabes de Toledo, pero algunos miembros de su familia pudieron haber sido conversos. La historiadora Katrina Olds escribe: «la compleja visión de Higuera sobre la identidad religiosa y cultural era parte de una ambivalencia más amplia entre los toledanos de la Edad Moderna acerca de la larga coexistencia de los cristianos de la ciudad con gobernadores y vecinos predominantemente musulmanes y de lengua árabe. Dado que los mozárabes parecían ya no existir como una población diferenciada, sino más bien como una construcción genealógica, evocada retroactivamente como antepasados ilustres, su identidad era un argumento para una discusión imposible de concluir: ¿eran híbridos impíos, cristianos de lengua árabe que habían sido mancillados por su prolongado contacto religioso y social con sus vecinos y gobernantes islámicos?»⁴⁰ Un año antes del descubrimiento de los cronicones anunciado por Román de la Higuera, el capellán mozárabe Francisco de Pisa publicó su tratado sobre el antiguo rito, el primero de muchas obras de erudición sobre este tema.⁴¹

³⁸ Richard Hitchcock, «Conflicting Views Towards the Mozarabs after 1492», en *New Frontiers in Hispanic and Luso-Brazilian Scholarship: Como se fue el maestro, for Derek W. Lomax in Memoriam*, Trevor J. Dadson, R. J. Oakley y P. A. Odber de Baubeta (eds.) (Lampeter: Edwin Mellen Press, 1994), 105-116; Hitchcock, «Mozarabs and Moriscos: Two Marginalized Communities in Sixteenth-Century Toledo», en *Historicist Essays on Hispano-Medieval Narrative In Memory of Roger M. Walker*, Barry Taylor y Geoffrey West (eds.) (London: Maney Publishing for the MHRA, 2005), 171-184.

³⁹ Richard Hitchcock, *Mozarabs in Medieval and Early Modern Spain: Identities and Influences* (Aldershot: Ashgate, 2008), 109-127.

⁴⁰ Katrina Olds, *Forging the Past: Invented Histories in Counter-Reformation Spain* (New Haven & London: Yale University Press, 2015), 56.

⁴¹ Francisco de Pisa, *Tabla en declaración del Oficio divino Gótico o muzárabe, de su antigüedad y autoridad y del orden deste rezado en general* (Toledo: Pedro Rodríguez, 1593).

En Toledo, tanto el mismo rito mozárabe como la imagen visual de su escenario físico fueron emblemas del triunfo cristiano. Mientras que la identidad de los mismos mozárabes era puesta en duda, el prestigio del rito en la catedral de Toledo estaba asegurado. A mediados del siglo XVIII, la ideología neogoda de los Borbones españoles y su cultivo de la doctrina del regalismo se convirtieron en el principal catalizador del interés de los españoles en el rito mozárabe.⁴² Fuera de Toledo y de Madrid, y más allá de las fronteras de España, las ediciones de Ortiz funcionaron como sustitutos del rito vivo; permitieron que los textos estuvieran disponibles aun sin existir una comunidad, y sirvieron como punto de partida para el estudio filológico e histórico, incluyendo la investigación erudita de Jean Mabillon y Giovanni Bona en el siglo XVII, y las nuevas ediciones publicadas en el XVIII por el jesuita escocés Alexander Lesley y por el cardenal Lorenzana. A través de la imprenta, las ediciones fueron —paradójicamente y en cierto modo convenientemente— liberadas de la presencia de los propios mozárabes.

En su circulación internacional, las ediciones eran raras, sus textos arcanos. Los extranjeros empezaron a adquirirlas ya desde el siglo XVI y su origen es intrigante. Tres ejemplares con inscripciones del siglo XVI destacan particularmente. Una copia del misal, hoy localizado en la Bibliothèque Nationale de France, lleva una inscripción que indica que fue comprada en enero de 1531 por un caballero del sur de Francia, Honoré de Pontevès (Honorat Ponteués), señor de Flassans (region de Var). En 1532, Honoré de Pontevès fue presentado o recibido en Malta como Caballero del Orden de San Juan del Hospital.⁴³ La cercanía cronológica de estos dos acontecimientos despierta una serie de interrogantes. ¿Pudo Pontevès haber comprado el misal en algún centro español de comercio de libros durante su viaje a Malta? Quizá pudo haber percibido un vínculo entre la liturgia hispánica antigua y los Hospitalarios, a quienes Carlos V había concedido su nueva sede en Malta en 1530. Aunque la anotación de Honoré de Pontevès se remonta a apenas una generación posterior a la publicación de las ediciones, es difícil suponer cómo y dónde llegó a adquirir el libro. Otra anotación también datable en la década de 1530 confirma que la propiedad de las ediciones cambiaba en su ciudad de origen. En el ejemplar del breviario que actualmente está en la British Library, la nota afirma que «El bachiller Joan fernandez de valboa administrador del [o]spital de santiago de los caballeros de toledo dio este libro a este convento

⁴² Sobre este tema véase Susan Boynton, *Silent Music: Medieval Song and the Construction of History in Eighteenth-Century Spain* (New York: Oxford University Press, 2011).

⁴³ *Généalogie historique de la maison de Sabran-Pontevès*. Extrait de l'armorial général de France, registre supplémentaire (Paris: Firmin-Didot, 1897), 37, 100.

en su vida 13 de octubre 1535 años». ⁴⁴ La especificación de que Joan hizo el regalo antes de su muerte se relaciona con el requisito para los caballeros de Santiago de donar sus libros a la orden. ⁴⁵ El mismo Joan de Valboa o Balboa legó también su ejemplar del misal al Hospital de Santiago. ⁴⁶

Careciendo de un contexto más preciso para la actividad de colección libraria de Honoré de Pontevès y de Joan Fernández de Valboa, tienen que quedar como hipótesis por el momento las posibles explicaciones, como por ejemplo las relaciones señaladas entre las órdenes militares y el rito mozárabe. Afortunadamente, algunos otros ejemplares con notas de propiedad antiguas se pueden relacionar más directamente con lo que se sabe sobre las vidas de sus propietarios y sus colecciones. Uno de los ejemplares del breviario mozárabe que llegó a formar parte de la Real Biblioteca de Francia lleva una inscripción de 1567 del príncipe austriaco Adam von Dietrichstein (1527-90). ⁴⁷ En 1563 Dietrichstein había sido nombrado embajador de los Habsburgo en Madrid, donde se encargó de la educación de los hijos del emperador Maximiliano II mientras vivían en la corte de Felipe II. ⁴⁸ La anotación consiste en la fecha y el apellido acompañados por el lema «Auxilium meum a Domino» («El auxilio me viene del Señor»), del Salmo 120: 2. Esta frase se ha empleado en escudos heráldicos durante siglos; no es excepcional en sí misma, pero es habitual encontrarla en todas las anotaciones de los libros que se sabe pertenecieron a Dietrichstein, incluyendo el martirologio de Gerona, un manuscrito litúrgico bohemio que le fue entregado en 1582. ⁴⁹ En 1581 escribió su nombre y el lema en un ejemplar de los índices de los anales de la Corona de Aragón publicado solo tres años antes en Zaragoza por el cronista

⁴⁴ Londres, British Library, General Reference Collection C. 17.c.3, f. 432r. Agradezco a Tess Knighton su ayuda en la lectura de esta anotación.

⁴⁵ Erika Supria Honisch, Ferran Escrivà-Llorca y Tess Knighton, «On the Trail of a Knight of Santiago: Collecting Music and Mapping Knowledge in Renaissance Europe», *Music & Letters* 101/3 (2020): 397-453 [432]. Agradezco a Tess Knighton que haya compartido este artículo conmigo.

⁴⁶ La Vid, Monasterio de Santa María de La Vid, 135/Inc/13.

⁴⁷ Paris, Bibliothèque Nationale de France, Réserve, B-267, frontispiece: «15 M 67 Auxilium meum a Domino Dietrichstain». Estoy agradecida a Marc Smith por identificar el apellido en la inscripción.

⁴⁸ Friedrich Edelmayer, «Honor y dinero. Adam de Dietrichstein al servicio de la Casa de Austria», *Studia Historica. Historia Moderna* 10/11 (1992-1993): 89-116.

⁴⁹ Museu Diocesà de Girona, MS 273 (c. 1400); Otto Pächt, «A Bohemian Martyrology», *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 73 (1938): 192-204 [192]. La colección de Adam von Dietrichstein se dispersó tras el saqueo de su castillo por las tropas suizas en 1645: ver Honisch, Escrivà-Llorca, & Knighton, 403, n. 27.

oficial Jerónimo Zurita y Castro (1512-1580).⁵⁰ El breviario mozárabe de Dietrichstein pertenecía a la Real Biblioteca de Francia a finales del siglo xvii y aparece todavía en el catálogo de 1739.⁵¹

Podría ser relevante el hecho de que Adam von Dietrichstein entrara en la Orden de Calatrava en 1567, el mismo año en que anotó el breviario mozárabe; un volumen tan excepcional —quizá un regalo diplomático para celebrar su ascenso al máximo nivel de prestigio en España—, que puede tener un significado especial en el contexto de la ideología militante de las órdenes o, en un nivel más general, reflejaba el estrecho vínculo entre la Orden y la corona de España.⁵²

Aunque no se sabe lo que el breviario significaba personalmente para Dietrichstein, podemos relacionarlo con su firme catolicismo —que él profesó mientras que algunos de sus hermanos se convirtieron al protestantismo— y con su consiguiente defensa de la Contrarreforma en Moravia, donde adquirió el estado de Nikolsburg —actualmente Mikulov— en 1575, introduciendo así a la orden jesuita en la región. Como señala Dries Raeymaekers, el hecho de profesar un férreo catolicismo era uno de los requisitos para hacer carrera al servicio de los Habsburgo, a los que Dietrichstein había servido desde 1548 en la corte del Archiduque —posteriormente emperador— Maximiliano II. El casamiento de Dietrichstein en 1553 con Margarita Folch de Cardona (c. 1535 – 1561), le puso en relación con los más altos escalones de la aristocracia española; Margarita era de hecho una persona muy próxima a la infanta María que se convirtió en emperatriz.⁵³ La posesión del breviario por parte de Dietrichstein encaja por tanto en el contexto de su carrera diplomática.

⁵⁰ Jerónimo Zurita y Castro, *Indices Rerum Ab Aragoniae Regibus Gestarum Ab Initis Regni Ad Annum MCDX* (Zaragoza: Domingo de Portonariis, 1578). Sobre la inscripción en su ejemplar (ahora Copenhagen, Det Kongelige Biblioteket, konv. 3-4).

Véase <https://krigsbyte.lib.cas.cz/Record/329800000490434/Details>.

⁵¹ Jean-Baptiste Jourdan, Anicet Melot, Pierre Jean Boudot y Claude Sallier, *Catalogue des livres imprimez de la Bibliotheque du roy*, I. *Théologie* (Paris: Imprimerie Royale, 1739), 247 (signatura B709).

⁵² Honisch, Escrivà-Llorca, & Knighton, 398, n. 6; Ana Mur i Raurell, «Austriacos en las órdenes militares españolas en el siglo xvi», *Spanien und Österreich in der Renaissance: Akten des fünften Spanisch-Österreichischen Symposions, 21-25. September 1987 in Wien*, Wolfram Krömer, ed. (Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1989), 81-95.

⁵³ Ver Dries Raeymaekers, «In the Service of the Dynasty: Building a Career in the Habsburg Household, 1550-1650», en *Monarchy Transformed: Princes and their Elites in Early Modern Europe*, Robert von Friedeburg y John Morrill (eds.). (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 244-266 [263-264].

Muchos ejemplares de las ediciones salieron de España durante el siglo xvii. En 1652, un *Missale mixtum* fue donado por el teólogo protestante inconformista Simeon Ashe al Emmanuel College de Cambridge —donde había entrado como estudiante en 1613.⁵⁴ El ejemplar de Ashe es el único que conozco que ha sido profusamente anotado, en particular en aquellos pasajes referentes a la presencia real del cuerpo y la sangre en la eucaristía y otras cuestiones de la doctrina católica. Otro propietario del norte de Europa durante el siglo xvii fue el político de Leipzig Gottfried Christian Goetze, que anotó con una inscripción su copia en Bayona en 1698. Luego la donó a la Ratsbibliothek de Leipzig —la Biblioteca del Senado—, donde la consultó el teólogo Johann Vogt (1695-1764), autor del famoso *Catalogus historico-criticus librorum rariorum*, obra importante para la historia del libro y de la bibliofilia.⁵⁵

Ya antes del final del siglo xvii en las colecciones importantes de Francia (Le Tellier, Colbert e hijo, la Biblioteca Real) había ejemplares de las ediciones de Ortiz. La fascinación que estas ediciones ejercieron sobre los bibliófilos franceses se debe fundamentalmente a su rareza. Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), ministro de finanzas de Luis XIV, poseyó un ejemplar del breviario y del misal, que habrían destacado incluso en su amplia colección de libros.⁵⁶ Las ediciones de Ortiz adquirieron un estatus nuevo y especial mientras circulaban entre los bibliófilos de la Ilustración francesa: se convirtieron en objetos de deseo que permitían a los coleccionistas compartir el prestigio del rito mozárabe a través de la posesión de los volúmenes y el estudio. Louis-Jean Gaignat y Paul Girardot de Prefond tenían varios ejemplares de las ediciones de Ortiz, junto con la *Breve suma* de Robles y su *Compendio*. En las bibliotecas de estos coleccionistas, las ediciones de Ortiz representaban la liturgia ibérica junto con los primeros libros de ritos diocesanos que fueron impresos en la época de los incunables.

En el influyente primer volumen de la *Bibliographie Instructive*, publicado en 1763, el coleccionista y catalogador Guillaume-François de Bure —o Debuire— describe el breviario mozárabe y el misal con detalle. En primer lugar, de

⁵⁴ Cambridge, Emmanuel College Library, MS 5.2.12.

⁵⁵ *Johannis Vogt Catalogus historico-criticus librorum rariorum: iam curis tertiis recognitus et copiosa accessione ex symbolis et collatione bibliophilorum per Germaniam doctissimorum adauctus* (Hamburg: Christian Herold, 1747).

⁵⁶ Los ejemplares de Colbert están actualmente en la John Rylands University Library de Manchester. El misal (JRULM 263) se encuentra descrito en Nigel Griffin, «Spanish Incunabula in the John Rylands University Library of Manchester», *Bulletin of the John Rylands Library* 70 (1988): 3-142, en 127-134; sobre el misal y el breviario véase *Bibliotheca Spenceriana* pars prima, 135-149.

Bure cuenta la historia del rito y de los mozárabes, después la de la restauración del rito por obra de Cisneros:

Ce Missel & ce Breviaire ont été nommés Gothiques, parce qu'ils étoient à l'usage des Goths, & depuis le huitième siècle, ils ont été appelés plus communément *Mozarabes*, du nom qu'eurent les Chrétiens, qui prirent le parti de vivre durement sous la domination des Maures, achetant par un tribut annuel, la permission de vivre selon leurs loix et leurs coutumes; ce qui les fit appeler *Mozarabes* ou *Mixtarabes*. Les divisions qui arrivèrent au sujet de ce Rit, & les assauts qu'il eut à soutenir contre plusieurs puissances, qui, ligüées contre lui, en poursuivoient l'abolition; ne servirent qu'à lui donner plus de renom, & à donner naissance à quantité de fables & de contes, qui furent débitées à son sujet, mais qui ne trouveront point place ici, n'ayant pas été également bien reçues. Ce Rit, après avoir eu pendant un long temps assez de crédit pour se soutenir contre ses ennemis, fut cependant à la fin obligé de céder à la force; de manière qu'il ne substoit presque plus, & qu'il étoit presque entièrement éteint vers la fin du quinziesme siècle, lorsque le Cardinal *Ximénès*, qui gouvernoit pour lors l'Espagne, craignant qu'il ne s'abolit de maniere que l'on en perdît même jusqu'au souvenir, fit imprimer le *Missel* en 1500, & le *Bréviaire* en 1502, & ayant entrepris de relever cet Office, il fit bâtir & élever une Chapelle joignant la Cathédrale de Toledé, qu'il fonda de Chanoines, & d'autant de Clers qu'il fallut, pour y célébrer tous les jours cet Office.⁵⁷

La *Bibliographie instructive* enumera los ejemplares que conocía en París en 1763, de los cuales algunos siguen en las bibliotecas de origen, mientras otros tienen una procedencia común, como los de las colecciones del marqués de Argençon y del marqués de Paulmy que hoy se encuentran en la Bibliothèque de l'Arsenal. Dirigiéndose a un público de bibliófilos franceses, cita los volúmenes correspondientes en la Real Biblioteca por el catálogo de 1739. Su descripción detallada estaba basada en los ejemplares de la biblioteca de Louis-Jean Gaignat, dos de los cuales están actualmente en la Pierpont Morgan Library de Nueva York.⁵⁸

A través de los usos del coleccionismo erudito, la identificación del rito mozárabe con la persona de Cisneros fue perpetuada en colecciones francesas del siglo XVIII. La transformación de la antigua liturgia en un bien intelectual en la república de las letras fue resultado del mecenazgo de Cisneros, apoyado por comentarios eruditos añadidos por los propietarios, bibliotecarios y secretarios del *Ancien régime*. Encuadernado con el ejemplar del breviario que posee el Ar-

⁵⁷ Guillaume-François De Bure, *Bibliographie instructive ou Traité de la connoissance des livres rares et singuliers...* 1, Théologie (Paris: Chez Guillaume-François De Bure le Jeune, 1763), 181-182.

⁵⁸ El 10 E (breviario) y ChL1754 (misal).

senal se encuentra un raro librito de seis páginas publicado en 1786 y titulado «Particularidades literarias sobre la Liturgia Mozárabe sacadas de las cartas manuscritas del Padre Burriel, Jesuita español». ⁵⁹ En este tratadillo el monje francés Barthélémy Mercier de Saint-Léger (1734-1799), enumera lo que averiguó sobre la comparación realizada por Andrés Marcos Burriel entre las ediciones de Ortiz y los manuscritos medievales. ⁶⁰ Saint-Léger era abad de Saint-Léger desde 1767 y había sido bibliotecario de la abadía de Sainte-Geneviève de París cuya biblioteca poseía un ejemplar del *Missale mixtum* de Ortiz, parte del enorme legado bibliográfico de 50.000 volúmenes impresos del arzobispo de Reims, Charles-Maurice Le Tellier (1642-1710). ⁶¹

Los propietarios de las ediciones de Ortiz en el siglo XVIII ilustran la geografía de la erudición de la Ilustración y de la République des Lettres. El *Catalogus historico-criticus librorum rariorum* de Vogt menciona los ejemplares de las ediciones que se encontraban en el Colegio de San Ildefonso de Alcalá —fundada por Cisneros y donde está su tumba— así como en varias bibliotecas privadas de Alemania. ⁶² El jesuita Alexander Lesley menciona dos copias del misal que consultó en Roma mientras estaba preparando su nueva edición del *Missale mixtum*. ⁶³ La copia del *Missale mixtum* en la Biblioteca Fabroniana de Pistoia estuvo en posesión del fundador el cardenal Carlo Agostino Fabroni antes de su muerte en 1727. ⁶⁴

La procedencia de los ejemplares del breviario y del misal que están actualmente en la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York demuestra cómo las ediciones mozárabes llegaron a los bibliófilos franceses. Una inscripción atribuye la donación a Juan de Goyeneche, importante figura de la corte de Felipe V, y nombrado aquí como tesorero de la reina. ⁶⁵ Estos ejemplares fueron donados al jesuita Pierre Robinet, el rector del colegio jesuita de Estrasburgo que pasó diez

⁵⁹ «Particularités littéraires sur la liturgie mosarabe tirées des lettres manuscrites du P. Burriel ... par M. l'abbé de S. L. ***» (26 de septembre 1786).

⁶⁰ Sobre Burriel, véase Boynton, *Silent Music*.

⁶¹ Este ejemplar del misal tiene hoy por signatura París, Bibliothèque Sainte-Geneviève, OEXV 166 Res.

⁶² Vogt, *Catalogus*, 402-403.

⁶³ *Missale Mixtum secundum regulam Beati Isidori dictum Mozarabes*, Alexander Lesley (ed.). (Roma: Venanzio Monaldini, 1750), IV. Consultó un ejemplar en la biblioteca familiar de los Corsini (y permanece en la actual Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana con la signatura 46.F.7) y una otra que poseyó previamente Silvio Valenti Gonzaga (1690-1756), hoy en la Biblioteca Apostolica Vaticana, Memb. II.21.

⁶⁴ Pistoia, Biblioteca Fabroniana, E2 193.

⁶⁵ Bernard Quaritch, *Monuments of Typography and Xylography: Books of the First Half of the First Century of the Art of Printing* (London: B. Quaritch, 1897), 257-258; Archer Huntington, fundador

años en España como confesor a Felipe V.⁶⁶ Cuando regresó, las ediciones pasaron a la biblioteca del colegio de Estrasburgo, después en poder de Girardot de Préfonds, comerciante de madera que tenía una colección de libros importante a mediados del siglo XVIII.⁶⁷

Cuando Lorenzana, como Arzobispo de México, publicó su primera edición del rito mozárabe en 1770, el rito había recorrido literalmente un largo camino desde su aparición inicial impresa. Cisneros lo había puesto a disposición de un público más amplio de historiadores, posibilitando el amplio abanico de interpretaciones que se irían acumulando gradualmente en los siglos XVII y XVIII entre los eruditos y bibliófilos. Al fundar la Capilla Mozárabe y dotarla para la celebración perpetua del rito, Cisneros confirió al rito su capital simbólico. Lorenzana llevó esto un paso más allá al promover e incluso perpetuar el estatus legendario del rito mozárabe en sus ediciones. El prefacio a la edición de la *Missa Gothica* narra la historia del duelo y del juicio mediante el fuego en Toledo a finales del siglo XI, una leyenda que se había perpetuado hasta la Edad Moderna. Según esa leyenda, mientras que el libro en rito romano lanzado al fuego saltó fuera de él, el libro mozárabe permaneció en el fuego sin quemarse. El juicio de la hoguera se convirtió en un símbolo de la lucha entre las tradiciones nuevas y antiguas en Castilla, y el volumen incluye dos grabados que representan estos acontecimientos. Después de su regreso a España como arzobispo de Toledo en 1772, Lorenzana publicó dos ediciones más del rito neo-mozárabe, ambas fundamentadas en las ediciones de Ortiz.⁶⁸

Resta preguntarse por qué Lorenzana publicó la edición de la *Missa Gothica* en Puebla. El impreso pudo haber sido sencillamente parte de un programa más amplio de publicaciones al que se dedicó mientras estaba en México.⁶⁹ Presentar la edición de una misa de Santiago confirmaba el papel de las tradiciones religiosas

de la Hispanica Society, compró las ediciones de Quaritch, que se vendieron junto con la *Breve Suma* de Robles.

⁶⁶ Sobre la vida de Pierre Robinet, véase Augustin de Backer, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus* (Bruselas: O. Schepens; París: A. Picard, 1890-1932), 6: 1923.

⁶⁷ Girardot de Préfond vendió su primera colección en 1757 para adquirir libros más raros —incluyendo las ediciones mozárabes— en su segunda colección. La información más detallada sobre este bibliófilo poco conocido está en la base de datos «Esprit des Livres»:

<http://elec.enc.sorbonne.fr/cataloguevente/notice23.php>.

⁶⁸ *Breviarium gothicum ... Ad usum sacelli Mozarabum* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1775); *Missale Gothicum secundum regulam Beati Isidori hispalensis episcopi jussu cardinalis Francisci Ximenii de Cisneros in usum Mozarabum prius editum* (Roma: A. Fulgonium, 1804).

⁶⁹ Javier Malagón-Barceló, «La obra escrita de Lorenzana como arzobispo de México, 1766-1772», *Historia Mexicana* 23 (1974): 437-465.

españolas en el mundo Ibérico más allá de la Península, incluyendo el patrocinio de Santiago y su imagen temprana como misionero.⁷⁰ Pero, más aún: según unos textos sin duda conocido por Lorenzana —que había sido canónigo de Toledo antes y después de su estancia en México—, el mismo Cisneros fue representado como un nuevo Santiago, en un pasaje que aparece tanto en el *Compendio de Robles* (1604) como en la *Historia Episcopal y Real de España* de Baltasar Porreño (1599-1604): «Los naturales y soldados de Oran, llaman a boca llena a nuestro Cardenal, el santo Conquistador, afirmando por cosa muy cierta auerse aparecido muchas vezes, como otro Apostol Santiago en España, en la puerta y muralla de su ciudad, vestido de pontifical, con su pastoral baculo, y un estoque desnudo, defendiendola valerosamente de los assaltos de los paganos que pretendian tornarla a su poder».⁷¹ Esta descripción de las apariciones milagrosas del Cardenal después de la conquista de Orán recuerda su imagen en el fresco de la Capilla Mozárabe, pero el texto punta más si cabe a las imágenes contemporáneas de Santiago representado como el Matamoros, con un estoque desenvainado levantado. La semejanza implicada entre las dos figuras simbólicas subraya el aspecto militar de Cisneros como partícipe en una nueva cruzada en la que la conquista condujo a la dominación imperial. La edición en Puebla de la *Missa Gothica* de Lorenzana puede reflejar el papel del rito mozárabe de la Edad Moderna en la concepción de España como una potencia trasatlántica, difundiendo en tipos de molde la visión de la conquista que Cisneros había perseguido con la toma de Orán.

Lorenzana renovó el significado de las ediciones encargadas por Cisneros y la asociación del rito mozárabe con la nación española y sus conquistas. La reforma de Cisneros había estado relacionada con la cristianización del reino, una meta que persiguió tras la conquista del reino nazarí de Granada. Como arzobispo de Toledo en una península que ya estaba completamente bajo dominio cristiano, pudo haberse sentido como el sucesor de Ildefonso. Es más, ambos hombres estuvieron fuertemente identificados con los textos litúrgicos que produjeron: Ildefonso como autor de *De virginitate* de la Virgen María que fue utilizado como lectura litúrgica, y Cisneros con la publicación del misal y breviario mozárabes. La portada de las ediciones de Ortiz muestran esta convergencia: la Virgen María

⁷⁰ Katherine Van Liere, «The Moorslayer and the Missionary: James the Apostle in Spanish Historiography from Isidore of Seville to Ambrosio de Morales», *Viator* 37 (2006): 519-543.

⁷¹ Robles, *Compendio*, 267; Baltasar Porreño, *Vida y hechos del Cardenal Fray Francisco Jiménez de Cisneros Arzobispo de Toledo*, Ángel Fernández Collado, Alfredo Rodríguez Gonzalez, & Isidoro Castañeda Tordera (eds.), *Primaetialis Ecclesiae Toletanae Memoria* 40 (Toledo: Cabildo Primado, Catedral de Toledo, 2017), 244.

recompensa a Ildefonso por su tratado sobre ella, y las ediciones del rito mozárabe llevan la imagen de la Virgen e Ildefonso.

La conclusión de la *Breve suma* de Robles en 1603 ilustra la recepción del legado de Cisneros en el periodo entre la publicación inicial de sus ediciones y su renovación y reedición en el siglo XVIII. La dedicatoria del soneto de Juan Martínez, que se dirige a Cisneros, resalta una cantidad de temas que muestran la íntima unión entre el arzobispo y la supervivencia del rito mozárabe:

Pues vos Cisne callays, mi voz levanto,
aunque oyreys en el cielo las del coro,
del rezo, a quien Muza Arabe Moro
su nombre dio, con ser oficio santo.

Por vuestro dulce y milagroso canto
Toledo estima y goza este tesoro
que en las arterias de la tierra, el oro
ni se estimara, ni valiera tanto.

Vos soys el Sol que aqueste oro descubre,
y el Laurel, que del rayo del olvido
preservò estas reliquias y despojos.

Y por que la ignorancia los encubre,
un hijo vuestro que este ha producido,
como Aguila lo saca a vuestros ojos.

Un texto tan denso como éste, que sigue inmediatamente al tratado de Robles, juega con el nombre de Cisneros (Cisne) y se refiere a una de las etimologías que se proponía para la designación «mozárabe», según la cual las comunidades mozárabes tomaron el nombre de «Muza Arabe», general musulmán, según menciona Robles al inicio de su tratado.⁷² Muza o Musa se identifica con Mūsa ibn Nusayr (c. 640 – 715/6), gobernador de los Omeyas en el Norte de África quien dirigió la conquista musulmana de los reinos visigodos. Este poema, al igual de la *Descripción de la Imperial ciudad de Toledo* de Francisco de Pisa —que favorece también la etimología de Muza Arabe del nombre mozárabe—, fue publicado justo unos años antes de la expulsión de los Moriscos en 1609.⁷³ Resulta irónico en ese contexto atribuir el nombre del rito mozárabe a un moro; quizás una estrategia para distinguir los mozárabes de los árabes musulmanes, esta etimo-

⁷² Robles, *Breve suma*, 4.

⁷³ Francisco de Pisa, *Descripción de la Imperial ciudad de Toledo, y historia de sus antigüedades y grandeza, y cosas memorables que en ella han acontecido, de los Reyes que la han señoreado [...] primera parte* (Toledo: Pedro Rodríguez, 1605), 125-126 (lib. 2, cap. 36).

logía fue un tema discutido por varios eruditos de los siglos XVI y XVII. La otra etimología, más popular, era la latina, *mixti arabes*, según la cual los mozárabes estaban «mezclados con los árabes». Esta etimología se encuentra en la *Historia de rebus Hispanie siue Historia Gothica* de Rodrigo Jiménez de Rada (arzobispo de Toledo, 1209-1247): «Estos se llaman Mixti Arabes, porque vivían mezclados con Árabes, y hoy día persisten el nombre y el pueblo» («Et isti dicti sunt Mixti Arabes, eo quod mixti Arabibus conuiuebant, quorum hodie apud nos nomen perseuerat et genus»).⁷⁴ El verdadero origen del nombre «mozárabe», que es un derivado del árabe *must'arib* («arabizado»), no se evoca en los siglos de la primera Edad Moderna.⁷⁵ Sin embargo, los textos historiográficos muestran cuánto la identidad histórica de los mozárabes —y por lo tanto, del rito mozárabe— estaba vinculada con su pasado arabizado y siempre definida por la guerra entre cristianos y musulmanes. Como hemos tenido ocasión de demostrar aquí, en el periodo de Cisneros la idea del rito mozárabe, como los mismos mozárabes, estaba intrínsecamente unida a la ideología de guerra continua contra los moros. La visión militante del rito, que es el legado de Cisneros, se aprecia en el primer soneto que precede a la *Breve suma* de Robles. Este texto está dirigido por José de Valdivielso (1565-1638), capellán de la Capilla Mozárabe y cura de la iglesia de San Torcuato de Toledo,⁷⁶ al cabildo catedralicio:

Ensangriente la muerte carcomida
la cruel segur, con la mortal victoria,
quite la guerra en su tyrana gloria
al honor santo la segunda vida.
Huelle el tiempo veloz, fiero, homicida,
los hechos dignos de inmortal memoria,
el fuego robe de la humana historia
la justa paga a la virtud debida.
Que contra lo que pueden tiempo y muerte,
el fuego abrasador, y Marte ayrado,
guarda Dios el oficio santo Godo.

⁷⁴ Juan Fernández Valverde (ed.), *Roderici Ximenii de Rada Historia de rebus Hispanie siue Historia Gothica*, Corpus Christianorum Continuatio Medieualis 72 (Turnhout: Brepols, 1987), Libro III, cap. 22.

⁷⁵ Para una visión de conjunto sobre la historia del término véase Yasmine Beale-Rivaya, «The History and Evolution of the Term “Mozarab”», *Imago Temporis. Medium Aevum* 4 (2010): 51-71.

⁷⁶ Entre sus tareas eclesiásticas, Valdivielso era capellán mozárabe de la catedral y cura mozárabe de San Torcuato (Toledo), aunque él mismo no era mozárabe; véase Abraham Madroñal Durán, <http://dbe.rah.es/biografias/4756/jose-de-valdivielso>.

Siendo instrumentos de su brazo fuerte
un pastor de sus Cisnes celebrado,
y vos, Senado, a quien lo humilla todo.

Concluye afirmando que con la ayuda de Cisneros («un pastor de sus Cisnes celebrado») y del cabildo, Dios había protegido el rito Visigodo de los estragos de la muerte, el fuego y la guerra. Esta puede ser una referencia al juicio mediante el fuego de los ritos mozárabe y romano, leyendas medievales repetidas a través los siglos que iban a ser ilustrados vivamente por el grabador mejicano José de Nava en la *Missa Gothica* de Lorenzana.⁷⁷ Cisneros había rescatado el rito de un desastre diferente, los efectos del tiempo y del abandono, y lo perpetuó de una manera alterada. De la versión «reformada» del rito creada bajo el patrocinio de Cisneros, junto con el contexto ideológico de la cruzada y la tradición historiográfica de los siglos xv-xvi, resultó la interpretación de los mozárabes como representantes de la España Cristiana que predominó en la Ilustración europea.

⁷⁷ Juan Isaac Calvo Portela, «El grabador poblano José de Nava. Estudio de algunas de sus estampas religiosas», *Bibliographica* 2 (2019): 14-40, esp. 24-29.

CULTURA MATERIAL
Y MECENAZGO EPISCOPAL



EL PATROCINIO MUSICAL DEL ALTO CLERO HISPALENSE EN TIEMPOS DEL CARDENAL CISNEROS (c. 1450 – c. 1520)

Juan Ruiz Jiménez
Real Academia de Bellas Artes de Granada

La rivalidad entre las archidiócesis de Toledo y Sevilla fue una constante que transcurrió en paralelo a sus intercambios e interconexiones relacionadas con prácticas litúrgicas, préstamos de melodías y circulación de músicos entre ambas demarcaciones eclesiásticas. El principal punto de confrontación estuvo centrado en el estatus de «primada» que detentaba Toledo pero que Sevilla siempre reclamó, como también lo había hecho Braga, sustentando ese derecho en su antigua primacía, anterior a la de Toledo, en tiempos de san Leandro y san Isidoro. Este asunto fue objeto de polémica hasta bien entrado el siglo XVIII, reactivada por unos decretos de Felipe V en los que se hacían valer una serie de privilegios a la sede toledana en virtud de esa posición que desde la Edad Media había tenido una dimensión altamente simbólica.¹

Al simbolismo y privilegios derivados de la categoría de primada se sumaba la vertiente económica, ya que Toledo y Sevilla eran las dos sedes episcopales hispanas que gozaban de las rentas más substanciosas. La toledana, con una demarcación territorial mucho mayor que la de Sevilla, a mediados del siglo XVI, gozaba

¹ Sobre la situación de este debate en el siglo XIII, véase Marcos Fernández Gómez, «La defensa de la primacía de la iglesia de Sevilla en el siglo XIII», *Archivo Hispalense* 73/274 (1990): 35-54. En la sección VII (Justicia) del Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS) encontramos las principales fuentes de la postura de la iglesia de Sevilla y su crítica a la respuesta por parte de la de Toledo, representada por Nicasio Sevillano (seudónimo de Juan de Campoverde), *Defensa christiana, política y verdadera de la primacía de las Españas que goza la santa iglesia de Toledo contra un manifiesto que con título de memorial dado al rey ha publicado la santa iglesia de Sevilla* (Madrid: Imprenta Real, 1726); Francisco Losada y Ledesma, *Prueba instrumental de cómo esta Santa Iglesia de Sevilla es Metropolitana y Patriarcal y la 1ª sede de España* [1710]; José Cañas, *Memorial, que con la mayor veneración, y confianza pone a las reales plantas de ... D. Felipe V ... la Santa Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla* [Sevilla: 1722]; *Examen crítico que se ha formado de la obra «Defensa cristiana, política y verdadera de la primacía de las Españas que goza la iglesia de Toledo» su autor el Dr. Nicasio Sevilla, contra el memorial que al rey nuestro señor presentó la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla* [Sevilla: 1723].

de unos frutos estimados en 80.000 ducados frente a los 30.000 de la hispalense,² lo cual la convirtió en «objeto de deseo» y último escalafón en el *cursus honorum* para los integrantes del alto clero hispano. A lo largo del periodo que nos ocupa, varios son los arzobispos y dignidades de Sevilla que promocionarán a la mitra de Toledo:³ el cardenal Pedro González de Mendoza, arzobispo de Sevilla entre 1473-1482, prelado de Toledo desde 1482 hasta su fallecimiento en 1495; Diego de Deza, arzobispo de Sevilla entre 1504 y 1523 quien falleció en el viaje para la toma posesión de la sede episcopal toledana cuando ya contaba con las bulas que lo confirmaban en el cargo, las cuales habían sido expedidas por el papa Adriano VI; y Juan Pardo de Tavera, sobrino de Diego de Deza: en Sevilla fue primero canónigo (1505) y luego, además, chantre desde 1506 a 1513 y años después, en 1534, sería nombrado arzobispo de Toledo.⁴

En el alto clero hispalense de la centuria que media entre *c.* 1450 – *c.* 1550, encontramos notables personajes con una sólida formación humanista los cuales fueron destacados mecenas del primer Renacimiento, cuyo patrocinio se proyecta tanto en el recinto catedralicio como en el resto del entramado urbano de Sevilla.⁵ No podemos olvidar que la construcción de la catedral gótica y su embellecimiento renacentista tendrán lugar durante este periodo,⁶ por lo que, en algunos casos, existe una directa conexión entre patrocinio espacial y litúrgico-musical, los cuales se producen simultáneamente, como ocurre, por ejemplo, en el caso de las capillas de San Francisco, de San Hermenegildo y de la Consolación y los doce apóstoles.

² Javier Suárez Pajares, «Dinero y honor: Aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero», en *Política y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths y Javier Suárez Pajares (eds.). (Madrid: ICCMU, 2004), 149-198 [193].

³ José Sánchez Herrero, «Sevilla del Renacimiento», en *Historia de la Iglesia de Sevilla* (Sevilla: Editorial Castillejo, 1992), 301-406 [308-310, 314-319].

⁴ Siendo arzobispo de Santiago de Compostela, en 1526, Tavera dotó la capilla de San Pedro en la catedral de Sevilla para entierro suyo y de sus deudos. Instituyó tres capellanías y salario para un sacristán que cuidase de ella. En esta capilla se enterraron su hermano mayor Diego Pardo de Deza y su mujer María de Saavedra (ACS, sección II, sig. 9138, ff. 168r-169v, dotación núm. 79); ver Salvador Hernández González, «Catedral y patronazgo civil: el caso de la familia Tavera y la capilla de San Pedro de la catedral de Sevilla», en *El Comportamiento de las Catedrales Españolas: del Barroco a los Historicismos* (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 449-459.

⁵ José Antonio Ollero Pina, «Clérigos, universitarios y herejes. La Universidad de Sevilla y la formación eclesiástica del cabildo eclesiástico», en *Universidades hispánicas. Modelos territoriales en la Edad Moderna (I). Miscelánea Alfonso IX, 2006*, Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez (eds.). (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007), 107-196.

⁶ Alfonso Jiménez Martín, «Las fechas de las formas», en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006), 5-114.

En este ensayo efectuaré una aproximación al estudio del patrocinio musical de esta élite eclesiástica sevillana en época del Cardenal Cisneros, y para ello me apoyaré en algunos ejemplos que nos permitan vislumbrar la riqueza y diversidad de las facetas que conforman este poliédrico mecenazgo. Pese a las dificultades que presenta su sistematización, he intentado agruparlos en tres categorías que, como podremos apreciar, no funcionan como compartimentos estancos, en especial las dos últimas en las que, con frecuencia, sus elementos se complementan y dimanar de una única carta fundacional.

EFFECTIVOS MUSICALES PROPIOS

Las figuras del alto clero con músicos asalariados a su servicio son, ante todo, nobles o pertenecen a la oligarquía local, por lo que, al igual que sus pares laicos, tienen una serie de necesidades de representación, edificantes y recreativas, aunque estas presenten matices estéticos y funcionales particulares.

La contratación de instrumentistas heráldicos por parte de los arzobispos hispalenses parece ser una constante, al menos desde el siglo XIV, aunque no siempre resulte sencillo documentarlos. En el padrón de Sevilla de 1384, encontramos avecindado, en la collación de San Salvador, «al trompeta del arzobispo» Pedro Gómez Barroso;⁷ a este mismo arzobispo servía, en 1385, el trompeta Alfonso Martín.⁸ Como ocurre con otros músicos, instrumentistas y cantores al servicio de las capillas reales, éstos tienen un lugar de residencia habitual en el que viven cuando no son requeridos para los servicios de sus itinerantes patronos.

El caso más destacado es el del arzobispo Pedro González de Mendoza. En 1472, durante su entrada en Valencia para entrevistarse con el legado pontificio, iba precedido de dos atabaleros negros, un grupo de ministriles y, dada la naturaleza del evento, probablemente de sus trompetas.⁹ Este hecho puede verificarse documentalmente en diversas ocasiones. El 18 de abril de 1490, en Sevilla, el ya cardenal Pedro González de Mendoza entregaba a la infanta Isabel a Fernán de

⁷ Manuel Álvarez García, Manuel Ariza Viguera y María Josefa Mendoza Abreu (eds.), *Un padrón de Sevilla del siglo XIV* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2001), 73.

⁸ Francisco Collantes de Terán, *Archivo Municipal de Sevilla. Inventario de los papeles del mayordomazgo del siglo XIV* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1968), 23.

⁹ Roberta Freund Schwartz, «“En busca de liberalidad”: Music and Musicians in the Courts of the Spanish Nobility, 1470-1640» (tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2001), 357-360; Álvaro Fernández de Córdoba Miralles, *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)* (Madrid: Dykinson, 2002), 316.

Silveyra que la recibía por poderes del príncipe Afonso de Portugal. Con motivo de este acontecimiento, los festejos en la ciudad se prolongaron durante quince días, en los cuales se celebraron las habituales justas. El arzobispo de Toledo hizo numerosos regalos a su primogénito Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, I marqués del Cenete, relacionados directamente con su vestuario y el de sus pajes, el engalanamiento de sus caballos para justar, el adorno de su tribuna y los pendones de sus trompetas: «Que diste... para doze pendones para las trompetas que salieron con don Rodrigo doze varas del dicho tafetán colorado y blanco».¹⁰ Este libramiento nos permite elevar a doce el número de trompetas que, en ese momento, 1490, servían, temporalmente o de forma estable, al arzobispo y a su hijo. Algunos de estos trompetas le acompañaron en la campaña de la conquista de Granada, en la que ambos estuvieron presentes, de los cuales conocemos el nombre de tres: Francisco de Arévalo, Sancho de Treviño y Gonzalo de Bustamante.¹¹

Los testimonios de capillas musicales privadas constituidas por cantores y capellanes al servicio de miembros del alto clero hispalense se remontan a la década de 1460. En 1464, la capilla musical del arzobispo de Sevilla Alfonso de Fonseca, el Viejo, participaba junto a las capillas musicales de la catedral y de Juan Alonso Pérez de Guzmán, I duque de Medina Sidonia, en la procesión del Corpus Christi.¹² A la capilla del arzobispo pertenecía el compositor Henricus Tik, naturalizado como Enrique Tich, el cual fue promovido primero a una ración y luego a una canonjía de la catedral de Sevilla, sin duda como gratificación a los servicios prestados al arzobispo, de manera similar a lo acaecido con otros cantores de las capillas de Isabel y Fernando.¹³ Otro caso en el que Fonseca pudo interceder para la consecución de una prebenda fue el de Pedro Sánchez de Santo

¹⁰ Tres años antes, entre los libramientos ordenados por el cardenal y efectuados por su camarero Bartolomé de Medina, en Córdoba, el 12 de mayo de 1487, encontramos: «Que distes más este dicho día nueve varas e dos tercias de damasco blanco que mandamos comprar de Salazar de Cuenca para faser dellas pendones para nuestras trompetas». Alfonso Franco Silva, «La cámara del Cardenal Mendoza. Lujo, riqueza y poder de un príncipe de la iglesia hispana del siglo xv», *Historia. Instituciones. Documentos* 39 (2012): 65-127 [108, 114].

¹¹ Emilio García Rodríguez, «Las joyas del Cardenal Mendoza y el tesoro de la catedral de Toledo», *Toletum* 58 (1ª época, 1940 a 1942): 15-48 [25].

¹² Juan Ruiz Jiménez, «The Sounds of the Hollow Mountain: Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance», *Early Music History* 29 (2010): 189-239 [239].

¹³ Juan Ruiz Jiménez, «El compositor Henricus Tik (= Enrique Tich) en la catedral de Sevilla», *Paisajes Sonoros Históricos*, 2018. ISSN: 2603-686X.

<http://historicalsoundscaepes.com/evento/775/sevilla/es>.

Domingo, medio racionero y *magister puerorum* de la catedral de Sevilla, al cual encontramos como familiar del arzobispo al menos desde 1473.¹⁴

Como en el resto de los casos, muy poco es lo que sabemos de la capilla musical del cardenal Pedro González de Mendoza. Debía contar con ella cuando alcanzó la mitra hispalense y es muy probable que el cantor y sochantre de la catedral de Sevilla, Juan de las Heras, entrara a su servicio coincidiendo con la promoción de González de Mendoza a la sede toledana, ya que es en esa fecha cuando desaparece de las nóminas de la catedral de Sevilla.¹⁵ Heras fue uno de los cuatro cantores que la reina Isabel reclutó el 15 de enero de 1495, procedentes de la capilla musical del arzobispo, el cual había fallecido unos días antes.¹⁶ Al servicio de Pedro González de Mendoza y de su sobrino Diego Hurtado de Mendoza, hasta su fallecimiento en 1502, estuvo también el compositor y teórico Juan de Espinosa, autor, entre otros, del *Tractado de principios de música práctica e theórica sin dexar ninguna cosa atrás* (Toledo: Arnao Guillén de Brocar, 1520), en el que da cuenta de este hecho: «todo lo que soy lo debo a la ilustre familia Mendoza».¹⁷

También tenemos noticias de varios cantores al servicio del arzobispo Diego de Deza, los cuales, ocasionalmente, participaban en la solemnización de algunas ceremonias en la catedral de Sevilla. Entre ellos podemos destacar a Francisco de Ajofrín, que había sido cantor de la catedral de Toledo (entre al menos 1494 y 1499), a Villalobos, capellán y organista del arzobispo y a Pedro Martínez Estabillo, capellán, cantor y copista, el cual escribió un voluminoso libro con obras

¹⁴ ACS, sección IX, leg. 117, pieza 22-2; Diego Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares... ciudad de Sevilla* (Madrid: Imprenta Real, 1796), 59; Ruiz Jiménez, «The Sounds of the Hollow Mountain»: 213, 215, 222.

¹⁵ Ruiz Jiménez, «The Sounds of the Hollow Mountain»: 237.

¹⁶ Estos cantores eran: Juan de Céspedes, Juan de las Heras, Juan Román y Pedro de Puebla. Otro de los cantores del arzobispo de Toledo, Juan Ruiz de Madrid, se incorporó a la capilla aragonesa el 22 de enero de 1493. Tess Knighton, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001), 105.

¹⁷ Este libro fue publicado cuando ya era racionero de la catedral de Toledo, lleva las armas de los Mendoza en la portada y está dedicado a otro de los integrantes de esta extensa familia, Martín de Mendoza, arcediano de Talavera y Guadalajara. Juan de Espinosa, *Tractado de principios de música práctica y teórica sin dexar ninguna cosa atrás* (Madrid: Joyas bibliográfica, 1978); Jesús Martín Galán, «Espinosa, Juan», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.). (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), 4: 781-782. La última pieza en canto llano, *Omnium in te, del Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane* (Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 1515), uno de los libros de la empresa editorial del Cardenal Cisneros, está adscrita a «Joanne Despinosa». Agradezco a Juan Carlos Asensio la noticia sobre esta composición. A propósito de Brocar y su impresión de libros dedicados a Cisneros ya en 1510 estando aún en Logroño, véase el capítulo de Susan Boynton en este volumen.

de Francisco de Peñalosa para la Librería de música de la catedral de Sevilla en 1510-1511.¹⁸

Las referencias a cantores del deán Juan Rodríguez de Fonseca en la catedral hispalense, cuando éste era ya Obispo de Badajoz pero mantenía su residencia en Sevilla,¹⁹ o la suposición de que Juan Pardo Tavera contara con una capilla musical durante sus años como chantre en esta ciudad completan la sucinta relación de los músicos al servicio de altos dignatarios eclesiásticos de la diócesis sevillana.²⁰ La circulación y contacto que hemos podido constatar entre los músicos de estas capillas privadas y catedralicias favorecería el intercambio de repertorio y prácticas musicales, lo cual probablemente pueda extenderse también a sus músicos de cámara, aunque no tenemos constancia documental de su existencia en el caso sevillano. Probablemente los tuviera Pedro González de Mendoza en su corte de Guadalajara, donde residía su amante Mencía de Lemos, acompañante de la reina Juana y madre de sus tres hijos.

ELEMENTOS MATERIALES

Desde la Baja Edad Media, la edificación o adquisición de suelo sacro por parte de los estamentos privilegiados de la sociedad constituye un importante agente impulsor de la creación de nuevos espacios ceremoniales y del establecimiento de prácticas rituales, devocionales y litúrgicas, de distinta naturaleza. Estas fundaciones van consolidándose y estereotipándose en sus formulaciones, sin que estén exentas, en determinadas ocasiones, de particulares rasgos diferenciales que dimanen del expreso deseo de su patrocinador. Los nuevos espacios rituales se ornamentan y dotan de todo lo necesario para el desarrollo de las ceremonias

¹⁸ Los cantores localizados son: Antonio de la Peña, Pedro Martínez Estabillo, Francisco de Ajofrín, Juan de Saucedo y Alonso Gutiérrez Lozano (capellán y cantor del arzobispo): Ruiz Jiménez, «The Sounds of the Hollow Mountain»: 238-239.

¹⁹ La vinculación de Rodríguez de Fonseca con Sevilla permaneció a lo largo de toda su vida, ya que fue el presidente de la Junta de Indias desde 1511 hasta su fallecimiento en 1524, cuando esta institución se transformó en el Consejo de Indias. Ruiz Jiménez, «The Sounds of the Hollow Mountain»: 227-28.

²⁰ En las cuentas de Fábrica de la catedral de Sevilla de 1512 he localizado el siguiente libramiento: «102 maravedís a Bernardo de Pastrana porque afinó los órganos del señor deán que se llevaron en la procesión ante el santo sacramento». El deán era Fernando de la Torre, el cual sucedió en el cargo a Juan Rodríguez de Fonseca. Desconozco si este realejo doméstico era tañido por el deán para su recreo personal o si contaba con algún músico privado a su servicio (ACS, sección IV. Libro 28 [1512], f. 24v).

instituidas, lo cual queda reflejado en testamentos y cartas fundacionales. Estos documentos pueden ser muy precisos en algunos detalles y dejar determinados aspectos al arbitrio de los albaceas o de sus futuros gestores, con frecuencia las mismas instituciones en las que estas dotaciones quedaban establecidas. En ellas, el patrono aúna la exhibición pública de su prestigio, poder y devoción, la exaltación de su linaje y su inversión en un despliegue cultural que debía garantizarle una elevada rentabilidad a perpetuidad que favoreciera su camino a la salvación eterna.

Un segundo aspecto por considerar del patrocinio musical es lo que he denominado elementos materiales que, con frecuencia, como acabo de señalar, aparecen asociados a los espacios rituales que estos miembros del alto clero hispalense establecen en la nueva catedral gótica y que podemos concretar en piezas decorativas, funcionales o devocionales, orfebrería y vestimentas litúrgicas, libros y órganos. En numerosas ocasiones, estos objetos están directamente conectados con las propias ceremonias que establecen en esos espacios. Las capillas de San Francisco, dotada por el canónigo Ruy González Bolante (1450), la de San Hermenegildo, por el cardenal Juan de Cervantes (1453), o la capilla de Nuestra Señora de la Consolación y los doce apóstoles, patrocinada por Baltasar del Río, canónigo, arciano de Niebla y obispo de Escalas, protonotario apostólico en Roma (1518), son un ejemplo de este patrocinio material en el que encontramos libros litúrgicos y de polifonía y, en el caso de la capilla de Escalas, un órgano.²¹

Los inventarios de los libros litúrgicos de la catedral de Sevilla nos proporcionan un buen número de misales en pergamino, ricamente iluminados y lujosamente encuadernados, alguno de los cuales todavía se conserva y que fueron donados por miembros del alto clero hispalense en el periodo que nos ocupa. Veamos algunos ejemplos:²² abad Sancho Fernández Almonacid (fallecido 21 de enero de 1455), misal «rico» de pergamino dominical y santoral con sus tablas cubiertas de cuero leonado; arciano de Jerez Gonzalo Sánchez de Córdoba (falleció 24 de junio de 1473), misal cubierto de terciopelo verde, viejo, con cinco bollones de plata en una de las tablas y cuatro en la otra;²³ maestrescuela Alonso

²¹ Sobre estos espacios ceremoniales, véase Juan Ruiz Jiménez, «Música tras la muerte: dotaciones privadas y espacios rituales en la catedral de Sevilla (siglos XIII-XVI)», *Revista de Musicología* 37 (2014): 53-87.

²² M.^a Carmen Álvarez Márquez, *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla en el siglo XVI* (Sevilla: Diputación provincial, 1992), 96-100.

²³ Probablemente es el *Missale hispalensis* conservado en la Biblioteca Capitular de la catedral de Sevilla (BCS), sig. 56-1-8. En el f. 3r: «Missale Hispalensis. Es de el año de 1450 aprobado y corregido por D. Gonzalo Sánchez de Córdoba, maestre en S. Theología, arciano de Xerez y canónigo de Sevilla».

Sánchez de Cea (falleció en 1479), misal con muchas letras iluminadas y encuadernación en cuero leonado, con una funda carmesí forrada de tafetán verde que se utilizaba en las procesiones y que había desaparecido;²⁴ cardenal arzobispo Diego Hurtado de Mendoza (falleció 14 de octubre de 1502), misal romano cubierto de brocado morado forrado en raso del mismo color con caireles y cuatro borlas de oro, escrito en pergamino con letras e historias doradas;²⁵ canónigo Luis Sánchez de Soria, misal hispalense con viñetas y letras iluminadas de oro y colores y sus cubiertas de terciopelo amarillo con herrajes de plata; chantre y canónigo Alonso de Morales, misal romano, se recibió en cabildo el 24 de enero de 1507 de manos de Fernando de Bobadilla, calificándose de misal toledano. Este misal estaba cubierto de terciopelo verde oscuro, envuelto en un cendal colorado y metido en un cofre de Flandes, presentando una riquísima guarnición descrita con todo lujo de detalles. Encuadernado en tabla, con adornos de plata, en la cubierta delantera y trasera se encontraban las «armas del dicho tesorero», lo cual pone de manifiesto que fue un misal confeccionado por encargo.

Un destacado ejemplo de este patrocinio material es el legado que el cardenal Cervantes hace a la catedral de todos sus bienes en 1453, entre ellos su nutrida biblioteca de 306 volúmenes, los cuales se acomodaron en un lugar adyacente a su capilla (Fig. 2.5).²⁶ Entre ellos se encontraba un *Libro de Glorias, Credos y Prefacios* «puntados» en pergamino, con una funda carmesí aceituní, forrado en tafetán, con cuatro escudos esmaltados con las armas del Cardenal Cervantes, lo cual indica, como en el misal citado anteriormente, su papel directo como comitente.²⁷

El caso del deán Pedro Díaz de Toledo nos permite acercarnos a otra interesante faceta de este patrocinio del libro litúrgico conectada directamente con una de sus fundaciones pías. Fue el responsable de la introducción en la catedral de

²⁴ En la BCS, sig. 58-6-21, hay un *Evangeliarium* manuscrito fechado el 8 de marzo de 1474, con la inscripción del copista y el comitente (f. 72r): «E yo Pero Guillén de Urrea lo escreví por mandado de mi señor don Alfonso Sánchez de Çea, maestre escuela de la Sancta Yglesia de Sevilla».

²⁵ *Missale pro usu Ordinis Fratrum Praedicatorum* que en el f. IIv lleva la siguiente inscripción: «Es de la capilla del Ilustrísimo D. Diego Hurtado de Mendoza» (BCS, sig. 58-1-37). Sobre su rico legado de objetos de oro y plata dedicados al culto, véase María Jesús Sanz Serrano, «El legado del cardenal Hurtado de Mendoza a la catedral de Sevilla», *Laboratorio de Arte* 17 (2004): 93-116.

²⁶ M.^a Carmen Álvarez Márquez, *Manuscritos localizados de Pedro Gómez Barroso y Juan de Cervantes, arzobispos de Sevilla* (Alcalá de Henares – Sevilla: Universidad de Alcalá de Henares – Diputación Provincial de Sevilla, 1999).

²⁷ M.^a Carmen Álvarez Márquez, «La formación de los fondos bibliográficos de la catedral de Sevilla: El nacimiento de su Scriptorium», en *El Libro Antiguo Español. Actas del Segundo Coloquio Internacional*, María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra (eds.). (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1992), 17-47 [30].

la festividad del Nombre de Jesús mediante su dotación como fiesta de primera dignidad, para lo cual, en su testamento, dispone: «cuya lectura y cantoría les será dada por mis albaceas», uno de los cuales era fray Hernando de Talavera, arzobispo de Granada, que fue el responsable literario y musical de distintos oficios en esa demarcación eclesiástica.²⁸

En cuanto a los libros litúrgicos impresos, podemos comenzar por dejar constancia de la primera edición de un *Misal hispalense*, incunable, que había pasado desapercibido y del cual no tengo noticia de que se haya conservado ningún ejemplar. Posiblemente fue impreso por Meinardo Ungut y Stanislao Polono en la década de 1490 (entre 1492 y 1498) por mandato del arzobispo Diego Hurtado de Mendoza y el cabildo catedralicio, como era habitual.²⁹

Cierro la ejemplificación de la extensa contribución del alto clero hispalense al enriquecimiento de la biblioteca capitular de la catedral de Sevilla y a la producción del libro litúrgico-musical impreso y manuscrito con dos ediciones salidas de las prensas de Jacobo Cromberger: los misales hispalenses de 1507, impreso en vitela y papel, y de 1520, auspiciados por el cabildo y el arzobispo Diego de Deza. No he podido identificar todavía a quién pertenecía el extraordinario ejemplar de la edición del *Misal* de 1507, en vitela, conservado en la Institución Colombina (Fig. 2.1).³⁰ Probablemente fue uno de los integrantes del cabildo el que encargó personalizar su ejemplar con una magnífica iluminación en la que destacan las orlas con animales fantásticos, la coloración del grabado de la Crucifixión y el escudo con sus armas que debería permitirnos descubrir la identidad de su propietario.³¹

²⁸ ACS, sección IX, leg. 38, pieza 16. Jesús Suberbiola Martínez, «El testamento de Pedro de Toledo, obispo de Málaga (1487-1499) y la declaración del albacea, fray Hernando de Talavera, arzobispo de Sevilla (1493-1507)», *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia* 28 (2006): 373-394 [388]; Mercedes Castillo Ferreira, «Chant, Liturgy and Reform», en *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, Tess Knighton (ed.) (Leiden: Brill, 2017), 282-322 [303-307].

²⁹ Los detalles de esta identificación pueden seguirse en: Juan Ruiz Jiménez, «Missale secundum usum alme ecclesie hispalensis (c. 1498)», *Paisajes Sonoros Históricos*, 2018. ISSN: 2603-686X. <http://www.historicalsoundsapes.com/evento/849/sevillales>.

³⁰ BCS, sig. 81-1-14.

³¹ La adición y corrección de la edición de 1520 fue confiada por Diego Deza al arcediano y canónigo de Sevilla Diego López de Cortegana; véase Juan Antonio Pellicer y Saforcada, *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles* (Madrid: Antonio de Sancha, 1778), 46. Pueden verse otros ejemplos de libros litúrgicos impresos y manuscritos comisionados por miembros del alto clero hispalense en otras diócesis en Castillo Ferreira, «Chant, Liturgy and Reform», 286-289. Sobre el mecenazgo por parte del alto clero de la imprenta de los libros teóricos, véase el ensayo de Santiago Galán Gómez en este volumen.



Fig. 2.1. *Missale secundum usum alme ecclesie hispalensis*
(Sevilla: Jacobo Cromberger, 1507)
(Institución Colombina. Biblioteca Capitulat, sig. 81-I-14, f. 9r).
© Cabildo Catedral de Sevilla

Se han identificado dos manuscritos ricamente iluminados que fueron comisionados por el cardenal Mendoza durante el período en el que rigió la sede hispalense, los cuales se cree que proceden de un mismo taller, probablemente establecido en Sevilla. Se trata del *Breviario romano* de la Biblioteca de El Escorial (b.III.16), el cual puede datarse con posterioridad a 1473 por la presencia de los escudos cardenalicios, y del *Pontifical* de la catedral de Toledo (Res. 5) que está fechado en 1476. Ya como arzobispo de Toledo, su escudo puede verse en los Res. 18, Res. 20, Res. 21 y Res. 22 de la Biblioteca Capitular de la catedral toledana.³²

Completo la diversidad de este patrocinio material relacionado con la música con dos realejos que se suman al órgano ya citado de la capilla de Escalas. El primero fue donado por el deán Díaz de Toledo a la capilla de la Antigua, asociado al rito de la Salve que él mismo patrocinaba y al que haré referencia en el siguiente epígrafe; el segundo, obsequiado por el arzobispo Deza a la catedral (c. 1512), fue colocado, en 1516, en «un tabladillo» en el coro.³³

FUNDACIONES PÍAS

Las fundaciones pías constituyen el elemento posiblemente más destacado del patrocinio musical del alto clero hispalense y el que tuvo una mayor prevalencia. Suelen responder a tipologías variadas y pueden recoger distintos servicios devocionales o litúrgicos en una misma carta fundacional. Para su exposición he intentado individualizar y clasificar esos servicios en distintas categorías que, como ya he apuntado, están, frecuentemente, interconectadas entre sí.

Dotaciones con misas cantadas polifónicamente

Para el periodo que nos ocupa, las dotaciones más tempranas de este tipo que he podido localizar fueron patrocinadas por el canónigo Ruy González Bolante. En

³² Javier Docampo Capilla, «Los Mendoza y la miniatura: Fragmentos de un Pasionario en la Biblioteca Lázaro Galdiano», *Goya* 269 (1999): 103-111 [104-105].

³³ En 1512, se libran 750 maravedís a Bernardo de Pastrana, organero, por «ciertos caños de estaño que faze para los órganos que dio el arzobispo» (ACS, sección IV, libro 28, fl. 16r). En 1516, encontramos el siguiente acuerdo capitular: «que se faga un tabladillo en el choro desta Sta. Iglesia sobre que se pongan los órganos que a esta dicha Sancta Iglesia dio el Rmo. Sr. arzobispo D. Diego de Deza». José Enrique Ayarra Jarne, *Historia de los grandes órganos de coro de la catedral de Sevilla* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1974), 30.

1450, establece su panteón familiar en una de las primeras capillas de la catedral gótica, la de San Francisco (Fig. 2.2).



Fig. 2.2. Capilla de San Francisco (1450), Catedral de Sevilla

La donación al cabildo de los bienes para su fundación se efectuó el 28 de agosto de 1450, otorgando su testamento el 11 de septiembre de 1450, por el que dejaba como albacea a Nicolás Martínez Marmolejo, prior y canónigo de la catedral de Sevilla —en un codicilo de 18 de septiembre, nombra también como coalbacea a Luis González Valderrama. Ordena que en su nueva capilla funeraria su albacea mande hacer «un retablo de madera dorado bueno y honrado para la dicha capilla con las imágenes de Nuestra Señora, San Francisco y las otras que

le paresçiere».³⁴ Su carta dotacional es muy extensa —incluía un capellán y un sacristán para el servicio de la capilla de San Francisco— y comprende tres misas polifónicas en esa capilla, el día de San Francisco y la octava de las festividades de San Felipe y Santiago y del Corpus, más una cuarta, el día de Santa María de las Nieves, en el emblemático altar de la Virgen de la Antigua (Fig. 2.3, pág. sig.).³⁵

El documento precisa que las misas «se digan luego de mañana por que no se impida el oficio de las horas de la iglesia», quedando éstas a cargo de uno de los curas de la capilla de San Clemente: «e las han de ofiçiar el maestro de los seis moços e con los dichos moços e más otros dos cantores de la iglesia».³⁶ Dejaba para los asistentes 120 maravedís.³⁷ Esta cláusula implica la interpretación en estos espacios catedralicios del repertorio polifónico de misas vigente a mediados del siglo xv, ya fuera internacional o local, sobre el que solo podemos especular teniendo en cuenta los contactos que estos personajes del alto clero hispalense pudieron establecer en sus viajes y estancias en diversos lugares de la geografía europea y los que mantenían con miembros de otras jerarquías eclesiásticas y nobiliarias en las coronas hispanas.³⁸

Los hermanos Nicolás y Diego Fernández Marmolejo fueron arcedianos de Sevilla y de Écija, respectivamente, dos de las dignidades de la catedral de Sevilla, en la que dotan la capilla de San Bartolomé para establecer en ella su panteón fu-

³⁴ ACS, sección IX, leg. 38, pieza 5.

³⁵ Para la historia de la arquitectura del espacio en el que se encontraba este altar y sus transformaciones ornamentales en el periodo que nos ocupa, véase Teresa Laguna Paúl, «El tabernáculo de la Virgen de los Reyes y la memoria documental de otros tabernáculos góticos de la catedral de Sevilla», *Medievalia* 23/1 (2020), 299-308.

³⁶ La capilla de San Clemente desempeñaba en la catedral mudéjar la función parroquial mientras que la reserva del Sacramento se encontraba en la adyacente capilla del Corpus Christi. Teresa Laguna Paúl, «La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla», en *Metropolis Totius Hispaniae*, catálogo de exposición (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1998), 41-71 [56].

³⁷ ACS, sección II, sig. 9138, f. 12v, dotación núm. 79. Juan Ruiz Jiménez, «From *Mozos de Coro* Towards *Seises*. Boys in the Musical Life of Seville Cathedral in the Fifteenth and Sixteenth Centuries», en *Young Choristers 650-1700*, Susan Boynton & Eric Rice (eds.). (Woodbridge: The Boydell Press, 2008), 86-103 [95].

³⁸ En torno a esta fecha, el cardenal y arzobispo de Granada Juan de Cervantes fue una pieza clave en el Concilio de Basilea (1432-1449). Vivió en Roma una larga temporada antes de su llegada a Sevilla, rodeado de «familiares» entre los que se encontraban Juan Rodríguez Padrón, Eneas Silvio Piccolomini —futuro papa Pío II— y Alonso Fernández de Madrigal —«el Tostado». Parece lógico pensar que al igual que otros componentes de la Curia Romana pudo haber contado con algunos músicos a su servicio. Miguel Ángel Pérez Priego, «Encuentro del viajero Pero Tafur con el humanismo florentino del primer cuatrocientos», *Revista de Literatura* 73/145 (2011): 131-134.

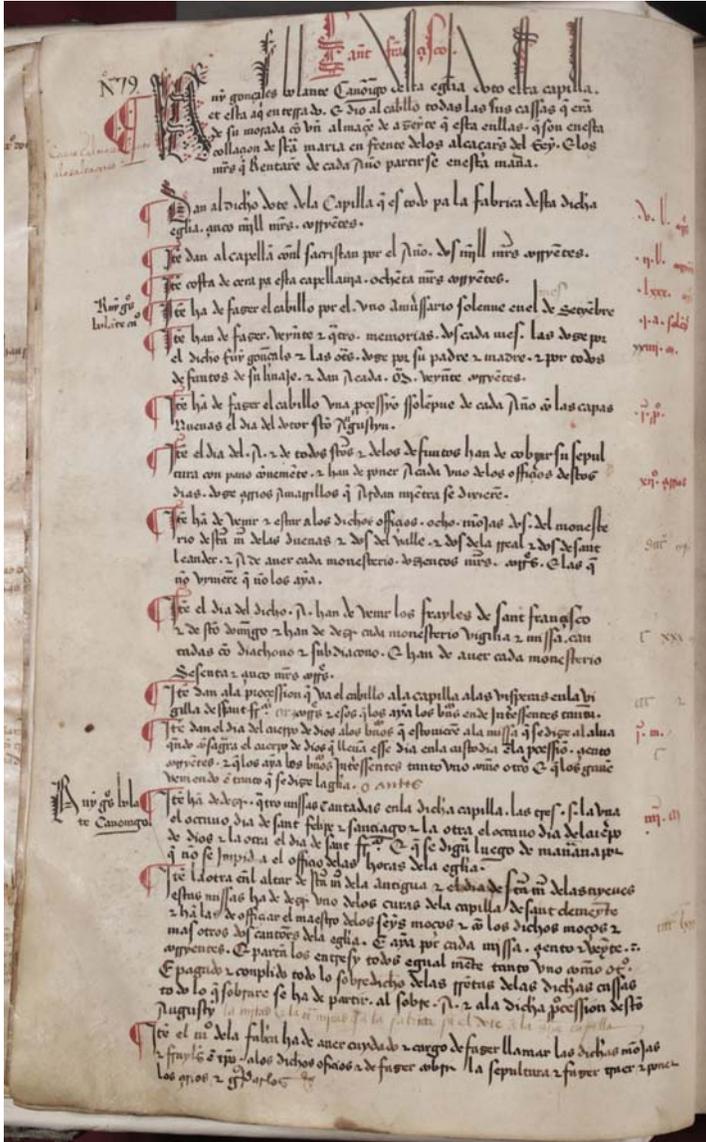


Fig. 2.3. Dotación de tres misas polifónicas de Ruy González Bolante en la capilla de San Francisco (ACS, Fondo Capitular. Sección II, sig. 9138, f. 12v, dotación núm. 79).
© Cabildo Catedral de Sevilla

nerario. El primero en testar fue Nicolás, el 11 de febrero de 1486.³⁹ En una de las cláusulas de su testamento, deja constancia de la fundación de una misa sabatina que tiempo atrás había instituido:

Ítem, por cuanto yo, por alguna devoción e acostumbrado de muchos días acá de fazer cantar una misa sabatina de Santa María cada sábado del año, luego que amanece, la cual dice uno de los curas de la dicha santa iglesia e cantan los seis mozos con su maestro que sirven la dicha santa iglesia de canto de órgano, es mi voluntad que después de mi vida esta misa siempre se diga el dicho sábado de cada semana a la dicha hora en el lugar e altar más cercano a mi sepultura e se paga en la forma siguiente que yo ahora fago: conviene a saber, al cura que la dijere quince maravedís por cada misa e al maestro de los mozos otros quince maravedís e a el sacristán de los curas de la capilla de San Clemente diez maravedís porque aderece el altar e a cada uno de los mozos cinco maravedís cada sábado y estos se paguen luego a cada uno ese dicho día que son todos setenta maravedís cada sábado de todo el año.

Precisa que, si las rentas disminuyeren por menoscabo de las casas que dejaba para esta fundación, sus herederos debían cumplir con la cantidad establecida, tomándola incluso de otras posesiones para garantizar así su permanencia. La misa de Santa María sería «del oficio que corre aquel sábado», y para su celebración dejaba también «la casulla blanca de seda e la alba e manipulo e estola e amito con que agora se dice que están en la capilla de San Clemente e dos libros nuevo e viejo en que ahora las cantan». Consumidos estos, sus herederos estarían obligados, igualmente, a proporcionar otros que los sustituyeran, a cargo de sus bienes, «para siempre jamás».

Diego Fernández Marmolejo, arcediano de Écija, testó el 20 de marzo de 1489 —falleció el 26 de ese mes. Ordena ser enterrado en la capilla de San Bartolomé, «do es mi enterramiento e del protonotario e arcediano de Sevilla, cuya ánima haya gloria, mi hermano». Especifica la adquisición de la citada capilla, deja encargada la construcción del retablo y establece en ella dos capellanías y toda una serie de mandas pías, entre ellas la celebración anual de una misa de réquiem cantada que estaría a cargo del sochantre y los clérigos de la veintena.⁴⁰

³⁹ Conocidos también como Nicolás y Diego Martínez Marmolejo, como su abuelo materno, hijos de Luis Fernández Marmolejo y de Leonor Martínez de Medina. Isabel Montes Romero Camacho, «El ascenso de un linaje protoconverso en la Sevilla Trastámara. Los Marmolejo», *eHumanista/Conversos* 4 (2016): 256-310 [264-265].

⁴⁰ ACS, sección IX, leg. 114, pieza 36. Los clérigos de la veintena de la catedral de Sevilla eran capellanes asalariados al servicio de esta institución cuya principal función era cantar canto gregoriano en todas las ceremonias litúrgicas que tenían lugar en el coro, así como en aquellas de dotación

Como iremos viendo, determinadas fundaciones actúan a modo de arquetipos que luego se exportan a otros espacios rituales. El 25 de noviembre de 1501, el canónigo Luis Ordóñez escritura la dotación de su espacio funerario con una renta anual de 1.500 maravedís: «con su arco mesmo e altar e la dicha sepultura en la peana dél». Estaba bajo la Virgen del Pilar, «en la capilla de San Clemente que es el Sagrario de la dicha santa iglesia» —en esa fecha situado en la nave comprendida entre la Puerta del Perdón y el ángulo noreste de la nave del Lagarto. Años después, hacia 1514, instituye en el Sagrario una misa el primer jueves de cada mes, dedicada al Sacramento, la cual oficiaban «los curas con sus ministros e cantores e con otras ceremonias con que se dicen las misas de Nuestra Señora del Antigua los sábados y aquella misma hora», en la que se repartían, según estaba estipulado, 179 maravedís. El 10 de diciembre de 1518 (había testado el 4 de enero), daba continuidad a esa dotación e incrementaba su carta fundacional, en este mismo espacio, con dos misas mensuales que debían oficiarse los viernes, dedicadas a las Cinco llagas de Jesucristo («las Plagas»): «e las dixese el maestro de los mochachos del coro con los mismos mochachos». Dejaba una renta anual de 2.509 maravedís para la misa y 1.200 maravedís para los mozos del coro. Aceptada por el cabildo, se notificaba al mayordomo de la Fábrica para que pagara a los interesados lo convenido: «et mandaron al maestro de capilla e al maestro de los moços de coro que cada uno dellos con sus moços fagan estos dichos ofícios según se contiene e está asentado en la dicha petición pagándoles su pitança como allí está asentado».⁴¹

Dada la intrínseca vinculación de estas fundaciones con el ritual de la muerte y ligado a su potencial salvífico, los responsos de difuntos y la misa de réquiem suelen ocupar un lugar destacado en estas obras pías.⁴² En ocasiones, resulta difícil dilucidar si se oficiaban en canto llano o *alternatim* con versos y secciones polifónicas. Desde principios del siglo xv, las dotaciones de los aniversarios de mayor rango instituidas por el alto clero hispalense en la catedral de Sevilla re-

privada en las que se decidiera contar con su presencia. Con frecuencia, especialmente en el periodo que nos ocupa, algunos podían cantar también polifonía junto al resto de los cantores de la capilla de música, así como desempeñar otros cargos que suplementaran los ingresos que obtenían de su puesto como veintenero. El término hacía alusión al número original de los veinte integrantes de esta corporación.

⁴¹ ACS, sección I, libro 10, f. 196r; sección IX, leg. 70, piezas 6 y 10.

⁴² Un capítulo importante de esta tipología fundacional son los responsos cantados en canto llano y polifonía en la procesión del día de difuntos. Juan Ruiz Jiménez, «Música y ritual en la procesión del día de difuntos en la catedral de Sevilla (ss. xiv-xvii)», *Medievalia* 17 (2014): 243-277.

cogen variantes de la siguiente fórmula: «Aniversario solemne con cantores e campanas de ambas torres». ⁴³ En el cabildo de 22 de marzo de 1363, se estipulaba que estos aniversarios solemnes incluían vigilia («e oraciones») y misa de réquiem (con cruz, incienso y agua bendita) y cómo se repartirían los maravedís de la renta que establecían para su dotación, según su asistencia a cada uno de los servicios, la cual se fijaba en 300 maravedís. ⁴⁴ El registro efectuado en 1411 del aniversario que se oficiaba por el arzobispo Don Remondo († 1286) en el mes de agosto nos proporciona más detalles sobre este tipo de fundaciones:

E han de tañer todas las campanas de ambas torres al dicho aniversario e hay cantores. E la tercia parte de los maravedís que se parten a la vigilia e las dos partes a la misa. Et a la tarde después de la tercera lection hay dos responsos, el primero es *Libera me domine de morte eterna* e el segundo responso es *Ne recorderis*. Et a la mañana, dicha la misa hay otros dos responsos, el primero es *Ne recorderis* e el segundo es *Libera me domine de morte eterna* (Fig. 2.4).

Este aniversario debía celebrarse en el coro que era donde estaba enterrado el arzobispo, especificándose que para esta ceremonia se pondrían doce cirios que se situarían alrededor del túmulo funerario. ⁴⁵

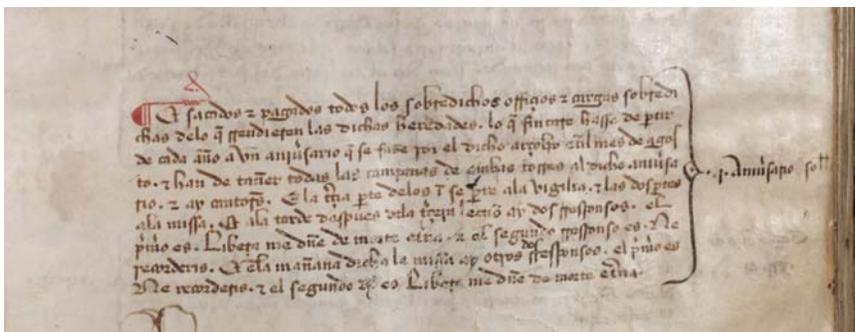


Fig. 2.4. Detalle del registro de 1411
del aniversario solemne por el arzobispo Don Remondo
(ACS, Fondo Capitular. Sección II, sig. 9138, f. 1r, dotación núm. 1).
© Cabildo Catedral de Sevilla

⁴³ En relación con las dos torres campanarios de la catedral y los tañidos de difuntos, véase Ruiz Jiménez, «Música y ritual»: 246-247.

⁴⁴ ACS, sección I, libro 371, f. 5r.

⁴⁵ ACS, sección II, sig. 9138, f. 1r, dotación núm. 1.

Sobre el aniversario dotado con los estipulados 300 maravedís por el canónigo Per Estévañez, el cual empezó a celebrarse en el mes de octubre de 1420, el documento fundacional precisa: «Aniversario solepne con cantores e diácono e subdiácono e con todas las campanas de ambas torres», lo que individualiza a los cantores de los otros ministros que ayudaban en la celebración de los oficios y la misa.⁴⁶ Realmente, en los registros que tenemos desde el siglo xiv, esta separación responde a una cuestión funcional, ya que los beneficiados, según su estado clerical, podían oficiar como sacerdote, diácono o subdiácono en el altar o como cantores en el coro.⁴⁷

La fundación realizada por el canónigo Gonzalo Sánchez de Córdoba, arcediano de Jerez y capiscol de la catedral de Toledo, es la más antigua localizada que podría confirmar la incorporación de la polifonía en estos aniversarios. La manera en que este aniversario debía oficiarse fue acordada por el cabildo hispalense el 25 de septiembre de 1467. El aniversario debía celebrarse, anualmente, el 17 de julio, en la capilla de Santiago, especificándose en su carta fundacional que la vigilia sería con invitatorio «e dos capas, por él solo, sin poner otro en aquel día ni hacer conmemoración». Al día siguiente, se diría la misa en la citada capilla, con tres oraciones, la primera por su tío, Gonzalo Sánchez, maestro en Santa Teología, arcediano de Jerez y canónigo de la catedral, enterrado en esa capilla, la segunda por él mismo y la tercera *Fidelium deus* por sus difuntos. Se pondrían doce cirios en cada uno de los servicios. Este aniversario fue dotado con la elevada cantidad de 3.000 maravedís. De esa cantidad, 2.000 maravedís se repartirían entre el deán y los integrantes del cabildo que asistieran a la celebración, 700 en la vigilia y 1.300 en la misa. Los capellanes de la veintena estarían presentes en los responso de la vigilia y en la misa del aniversario.⁴⁸ Los clérigos de la Universidad de Beneficiados también debían acudir a los responso de las vísperas y la misa, oficiando

⁴⁶ ACS, sección II, sig. 9138, f. 22v, dotación núm. 144.

⁴⁷ En un acuerdo capitular de 19 de mayo de 1395, referido a los beneficiados que se ausentaban para completar sus estudios «así a Aviñón como a cualquier otro estudio general o particular... [se les dará] lo que ovieren ganado en servicio del altar o en el coro, así como preste o diachono o subdiachono o cantores». En otro cabildo, celebrado el 12 de agosto de 1398, se revisó la decisión anterior y se acordó que cobraran la mitad de lo que habrían ganado si hubieran estado presentes. Cifran los ingresos anuales de un canónigo en 6.000 maravedís, por lo que percibirían 3.000 maravedís (ACS, sección I, libro 372, ff. 74v, 81v [numeración particular de este fragmento de un libro de Estatutos del Cabildo]).

⁴⁸ Se les asignaban 600 maravedís que les obligaban también mensualmente —con excepción de julio— a oficiar una misa de réquiem y cantar las vísperas y misa el día de las Santas Justa y Rufina.

luego que estos finalizaran, en el altar de las Santas Justa y Rufina, vísperas y misa, por lo que cobrarían 500 maravedís. A todos los citados, debían sumarse:

El sochantre con los moços de coro quel muestra e el maestro de los moços [magister puerorum / maestro de capilla] con sus discípulos cantores han de estar a los resposos de la Vigilia e Misa del dicho aniversario e después el dicho sochantre e el maestro de los moços otro día siguiente han de decir su misa de réquiem e celebrar cualquier dellos e los moços oficiarán e estos han de haber çiento maravedís luego pagados.

Finalmente se especifica que a la ofrenda del aniversario se den 30 maravedís, diez de ellos a los cantores.⁴⁹

Cabe la posibilidad de que, precisamente, fueran estas dotaciones particulares el detonante de la composición de las primeras versiones polifónicas hispanas de este repertorio. Dos de ellas, el responso *Ne recorderis* de Francisco de la Torre y la misa de réquiem de Pedro de Escobar pueden claramente ligarse con la catedral de Sevilla. Francisco de la Torre fue contratado como cantor en la catedral hispalense en 1467, desempeñando este oficio hasta 1483. Tras un tiempo al servicio de la capilla del rey Fernando, volverá a la catedral donde ocupará el cargo de maestro de capilla (1497-1502) y obtendrá una prebenda que conservará hasta su muerte en febrero de 1507. En el caso de Pedro de Escobar, los únicos años documentados de su biografía son los que sirvió a la catedral de Sevilla entre 1507 y 1513. Ambas composiciones, junto al responso *Libera me Domine* de Juan de Anchieta, se encuentra en el códice E-TZ 2-3, un manuscrito cuyo contenido pudo compilarse en el entorno hispalense.⁵⁰

Un nuevo estatuto de los aniversarios, citado en los acuerdos capitulares de 7 de julio de 1515, precisa que el sochantre era el encargado de señalar con antelación «el preste y ministros [diácono y subdiácono] y cantores que se han de vestir para dicho aniversario». La pitanza acostumbrada era de un real (34 maravedís) para el primero y de ocho maravedís y medio para el resto, multándose a los que se ausentaran con medio real. Estos aniversarios debían oficiarse «a la hora que comienza Prima».⁵¹

El *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriles y capilla de música* (c. 1718 – c. 1723) nos permite conocer cómo había evolucionado la celebración de «los aniversarios que llaman solemnes» en el primer cuarto del siglo XVIII

⁴⁹ ACS, sección II, sig. 9138, ff. 34v-35r, dotación núm. 202. Ruiz Jiménez, «From *Mozos de Coro* Towards *Seises*», 96.

⁵⁰ Ruiz Jiménez, «The Sounds of the Hollow Mountain»: 213-215, 219-221, 226-227.

⁵¹ ACS, sección I, libro 370, ff. 105r-107v.

y comprobar que una de sus señas de identidad, la perpetuidad establecida en las cartas fundacionales citadas, se había esfumado: «En los aniversarios que llaman solemnes, solo canta la música el último responsorio de la Vigilia, que siempre es *Ne recorderis*, el ordinario, y el verso *Requiescant in pace*. Y lo mismo acabada la Misa».

Solo nueve aniversarios respondían, en ese momento, a la categoría de «solemnes», instituidos entre 1546 y 1717, de los cuales siete eran de arzobispos hispalenses; seis se oficiaban en el coro, uno en la capilla de la Virgen de la Antigua y otros dos próximos a las sepulturas de sus comitentes: el maestrescuela Pedro de Aranda, enfrente de la capilla de la Antigua, y el canónigo Francisco de la Puente Verástegui, enfrente de la capilla de San Isidoro.⁵²

Dotaciones de una determinada festividad del santoral

El 22 de marzo de 1363, el cabildo acordaba:

Porque ven que es seruiçio de Dios y honra de la su iglesia, ordenaron que desde este día en adelante que qualquier persona de la dicha iglesia o canónigo o racionero o medio racionero que oviere devoción por seruiçio de Dios en algún santo e demandaren que le fagan fiesta solepne con campanas e órganos e quatro capas de oro e ceptros de plata e proçesión de capas que dé al cabildo quatroçientos maravedís en heredad.⁵³

Por medio de estas dotaciones, ocasionalmente, se elevaba el rango ceremonial de una fiesta a segunda dignidad y, más excepcionalmente, a primera —como el caso de la ya citada del Nombre de Jesús—, lo que suponía, de inmediato, el incremento del aparato ritual y la incorporación de la polifonía tanto en la procesión como en las vísperas y en la misa. Los aspectos concretos gestuales, materiales y sonoros con los que estas fiestas se celebraron no fueron estáticos. Todo apunta a una acomodación condicionada por factores económicos que jugaron un rol decisivo en la continuidad de la estipulada «perpetuidad» fundacional, la cual, como hemos visto, se convertía en papel mojado cuando las rentas asocia-

⁵² Juan Ruiz Jiménez, *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla* (Granada: Junta de Andalucía – Consejería de Cultura, 2007), 389.

⁵³ ACS, sección I, libro 371, f. 5r; libro 372, f. 53v [numeración de este fragmento perteneciente a un libro de Estatutos del Cabildo].

das disminuían o se consumían, hecho este que podía llevar aparejada incluso su extinción.

Entre las múltiples cláusulas del testamento del cardenal y arzobispo de Sevilla Juan de Cervantes (16 de noviembre de 1453) y sus numerosas fundaciones, dentro y fuera del recinto catedralicio, una de ellas se ocupa expresamente de la dotación de la fiesta de San Hermenegildo y de la procesión «solemne de capas nuevas» a su capilla funeraria dedicada a este santo (Fig. 2.5).⁵⁴ En una relación del siglo XVII, se especifica que el 13 de abril, en la capilla del cardenal, se seguía celebrando la festividad de San Hermenegildo, para la que se disponía en su interior «el facistol negro y el organito».⁵⁵

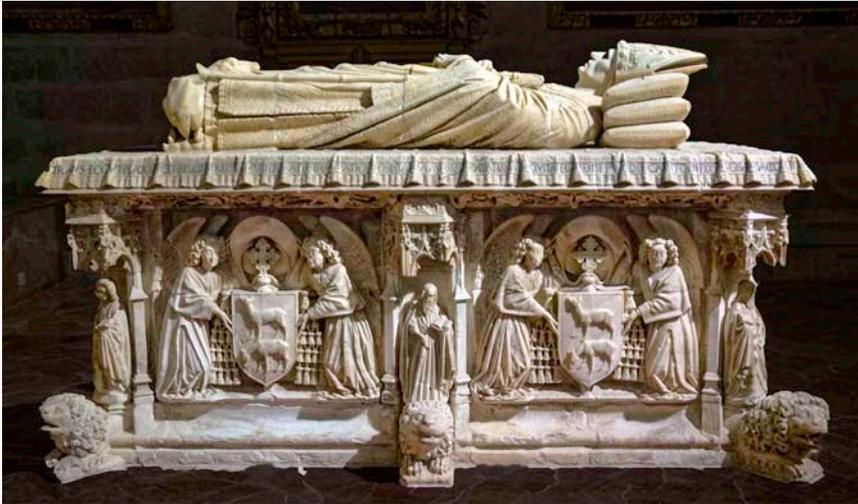


Fig. 2.5. Túmulo del Cardenal Juan de Cervantes (1453-1458).
Capilla de San Hermenegildo, Catedral de Sevilla

El citado *Compendio de las obligaciones que deben cumplir los ministriles y capilla de música* señala que era festividad de segunda clase y da cuenta de su per-

⁵⁴ ACS, sección II, sig. 9138, ff. 45v-46r, dotación núm. 277; sección IX, leg. 4, pieza 53, leg. 107, piezas 16-18. Sobre la fundación de este espacio funerario, véase Teresa Laguna Paúl, «Memoria funeraria y patronazgo de Juan de Cervantes en la catedral de Sevilla. Mercadante de Bretaña y las obras de la capilla de San Hermenegildo», en *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla Bajo Medieval* (Berna: Peter Lang, 2018), 75-120.

⁵⁵ ACS, sección IX, leg. 11.342, pieza 6.

vivencia y de la incorporación de la polifonía asociada a las fiestas de su rango ceremonial: «Vísperas y estación a su altar. Procesión y misa en su capilla que llaman de Cervantes».⁵⁶

Las procesiones a distintas capillas y altares de enterramiento o devoción de los comitentes, en el interior de la catedral, como hemos visto, suelen asociarse a la dotación de fiestas principalmente del Santoral. Suponían una descentralización ritual y sonora que comprende todo el espacio sacro. Los ejemplos son múltiples. En 1480, ya se celebraba la fiesta dotada por el canónigo Andrés Fernández, «criado del cardenal Cervantes», que tenía su enterramiento en un altar de la capilla de San Hermenegildo. En su carta fundacional se precisa:

Que cada año celebran la fiesta y procesión solemne con capas coloradas del día del dicho San Zoilo, mártir, e como lo ha de costumbre con sus vísperas de ante día, solemnes con cantores e órganos e después de las dichas vísperas con procesión que los dichos señores han de hacer e ir a la dicha capilla primera del dicho reverendísimo señor cardenal al dicho altar del dicho Andrés Fernández, para lo cual deja... 1200 maravedís.⁵⁷

El racionero Diego Sánchez del Corral dotó dos procesiones en la catedral de Sevilla. La primera, en 1456, la de San Antonino mártir —es decir, de San Antolín—, con 800 maravedís, la cual tenía que realizarse en septiembre —su festividad era el día 2— «con capas de seda»; la segunda fue la de la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel, dotada con 1.000 maravedís el 30 de junio de 1460, la cual debía llevarse a cabo el 2 de julio: «con capas blancas e con cantores e con órganos en el altar mayor e a la misa».⁵⁸

Dotaciones de horas del oficio y antfonas marianas

Estas dotaciones eran también una constante que, documentada desde el siglo xv, se prolongará a lo largo de toda la Edad Moderna. Uno de los objetivos era incentivar económicamente la asistencia de los beneficiados y clérigos de la veintena a la liturgia de las horas del oficio de festividades por las que su patrono tenía especial devoción. La dotación del maestre Enrique, canónigo y «maestro en San-

⁵⁶ Ruiz Jiménez, *La Librería de Canto de Órgano*, 371.

⁵⁷ ACS, sección II, sig. 9138, f. 46r, dotación núm. 278.

⁵⁸ ACS, sección II, sig. 9138, f. 29r, dotación núm. 182; sección IX, leg. 51, pieza 10.

ta Teología», efectuada en 1460, nos proporciona detalles interesantes sobre las cantidades percibidas y la regulación de la asistencia a las horas que estipulaba en su carta fundacional. Esta incluía las completas de Adviento y Cuaresma y los maitines de las festividades de la Purificación, Anunciación, Concepción, Conversión de San Pablo, San Marcos, San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo, San Mateo, San Lucas, San Juan Evangelista, Santa Ana y Santa Catalina.⁵⁹ En 1512, el racionero Martín de la Fuente suplementa la anterior al dotar los maitines de las fiestas marianas de la Concepción, Natividad, Anunciación, Visitación, Purificación, Nuestra Señora de las Nieves y «Commemoración de la Anunciación que llaman de la O» —es decir, de la Expectación—, a los que añade los de las fiestas de Omnium Sanctorum y San Martín. Precisa que a los de San Martín asistirá el organista, no siendo necesario que lo hiciera en las otras fiestas puesto que su presencia era ya obligatoria.⁶⁰ Al final del oficio, los clérigos de la veintena cantarían una «commemoración» a Nuestra Señora, terminando con el *Benedicamus Domino Deo gratias*.⁶¹

El citado Diego Fernández Marmolejo, arcediano de Écija, en su carta fundacional (1483), dotará también las vísperas de los días de Cuaresma en que no había procesión, ya que señala que esos días muchos de los prebendados se iban «e se quedaba el coro con pocos beneficiados». Para incentivar su asistencia, dejaba 3.000 maravedís que debían repartirse entre los beneficiados y 300 maravedís y siete gallinas entre los clérigos de la veintena que se quedarán al servicio de esta hora.⁶²

Más elaborada y aunando ceremonias ya citadas es la dotación de los Maitines y procesión del Domingo de Resurrección a la capilla de la Virgen de la Antigua, establecida por Juan de Vergara, chantre de la catedral, en 1502. Una ceremonia ritualmente compleja que contempla la interpretación de distintos ítems en canto llano y de la antífona *Regina celi* en polifonía. Su celebración evolucionó incorporando tres villancicos cantados por los seises, uno después de cada lección durante los maitines, y el himno *Pange lingua* y el *Alabado* interpretados por la capilla de música y ministriles.⁶³

⁵⁹ ACS, sección II, sig. 9138, ff. 29v-30v, dotaciones núms. 184 a 186.

⁶⁰ Al menos desde 1455, están documentados los pagos al organista Alfonso Martínez de Utrera por tañer en los maitines de quince festividades anuales (ACS, sección II, núm. 1075, f. 243v).

⁶¹ ACS, sección II, sig. 9138, f. 133r, dotación núm. 369.

⁶² ACS, sección II, sig. 9138, f. 138r, dotación núm. 376.

⁶³ Ruiz Jiménez, *La Librería de Canto de Órgano*, 18, 40, 127, 130, 251, 294-295, 326, 328, 346, 381-382; todos los detalles en Juan Ruiz Jiménez, «Maitines y procesión del Domingo de Re-

En el siglo XIV, se produce en la catedral de Sevilla la primera dotación de una antifona mariana de la que tenemos noticia. El tesorero y canónigo de la catedral, Ruy González de Villapadierna, en 1362, instituía la dotación de la antifona *Salve Regina* y en su testamento, fechado en 1381, textualmente declaraba: «a la cual oración de la *Salve regina* yo establezco por mi legítima heredera». ⁶⁴ La historia de la interpretación de esta antifona en distintos lugares de la catedral de Sevilla, impulsada por diversas fundaciones pías, se prolongará, como veremos, al menos hasta finales del siglo XVIII.

En 1456, el racionero Pedro Martínez de la Caridad, en su testamento, dotaba en el altar de la Virgen de la Antigua, al pie de cuya reja sería enterrado, el ritual de la *Salve*, en el que la citada antifona debía cantarse «solemnemente» y a la que estaban obligados a acudir el sochantre acompañado de los mozos de coro:

Tresientos maravedís para el dicho sochantre e dosientos maravedís para los moços del choro porque digan e tengan cargo de desir todos los sábados del año perpetuamente la *Salve regina* cantada solemnemente en la capilla del Antigua e acabada la *Salve regina* que digan cantada dos moçuelos del choro *ergo pro nobis ora dei genitris pia* e capitula e digan su oración e acabada la oración digan todos un responso a la sepultura del dicho Pedro Martínez, solemnemente con su oración. ⁶⁵

Unos años después, hacia 1480, la *salve* sabatina obtendrá su impulso definitivo gracias a la dotación económica del canónigo y deán de la catedral hispalense Pedro Díaz de Toledo, el cual fue nombrado primer obispo de la nueva diócesis de Málaga en 1487. ⁶⁶ Su formulación se constituyó en modelo de un ritual que luego se exportaría a otros lugares, ejemplificado en las dotaciones instituidas por el deán Juan Rodríguez de Fonseca en su trayectoria como obispo de Badajoz, Córdoba, Palencia y Burgos. ⁶⁷ En la catedral de Sevilla, ya en el siglo XVII, se

surrección», *Paisajes Sonoros Históricos*, 2018. ISSN: 2603-686X. <http://www.historicalsoundscapes.com/levantol787/sevillales>.

⁶⁴ ACS, sección II, sig. 9138, f. 59r, dotación núm. 343; sección IX, leg. 47, piezas 13 a 16.

⁶⁵ ACS, sección II, sig. 9138, f. 15r, dotación núm. 92; sección IX, leg. 58, pieza 12. Ruiz Jiménez, «From *Mozos de Coro* Towards *Seises*», 95.

⁶⁶ Todd M. Borgerding, «The Motet and Spanish Religiosity ca. 1550-1610» (tesis doctoral, University of Michigan, 1997), 290-292; Ruiz Jiménez, *La Librería de Canto de Órgano*, 14-16, 151-152; Juan María Suárez Martos, *El rito de la salve en la catedral de Sevilla durante el siglo XVI* (Granada: Consejería de Cultura, 2010).

⁶⁷ Tess Knighton, «Marian Devotions in Early Sixteenth-Century Spain: The Case of the Bishop of Palencia, Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524)», en «*Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*», Mary Jennifer Bloxam & Gioia Filocamo (eds.). (Turnhout: Brepols / Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 2009), 137-146.

replica en la propia capilla de la Antigua y en el altar de Nuestra Señora de la Estrella, igualmente a través de dotaciones particulares. Los efectivos musicales implicados en este ritual eran el maestro de capilla con los seises y tres cantores de los registros de contralto, tenor y bajo, más el organista. Cuando en 1526 los ministriles se contratan de forma estable en la catedral, estos se sumarán también a la ceremonia. La carta fundacional del deán Pedro Díaz de Toledo señala:

Ha fecho cantar en esta santa iglesia ante la imagen de Nuestra Señora de la capilla del Antigua todos los sábados en las tardes la *Salve Regina* de canto de órgano e de canto llano, a versos, e con órganos que para ella dio e fiso asentar en la tribuna de la dicha capilla, un verso de canto de órgano e otro de canto llano e otro tañido por los órganos, e después de dicha la *Salve Regina* con sus preces un responso de los defunctos con su oración de *Fidelium deus*.⁶⁸

El análisis de las nóminas de 1770 a 1787, correspondientes a la fundación de las diez festividades marianas en las que se seguía cantando esta antífona en la capilla de Nuestra Señora de la Estrella, permite conocer, pormenorizadamente, quiénes eran los concurrentes, las cantidades percibidas según sus asistencias y la decadencia que experimentó en este corto periodo de tiempo en el que se fueron reduciendo progresivamente el número de fiestas en las que se interpretaba, aparente preludio de su extinción.⁶⁹

En el período que nos ocupa, se dotarán otras antífonas marianas igualmente asociadas a respuestas por el alma de su fundador. Dos prebendados de la catedral lo harán con la antífona *Gaude Dei genitrix*. El primero fue el canónigo Diego Alfonso de Sevilla, el 9 de enero de 1503, dejando para ello una renta de 1.200 maravedís:

Para los mozos de coro porque tengan cargo cada sábado del año de ir acabada la nona a decir el *Gaude Dei genitrix* ante el altar de Nuestra Señora de la Granada y acabada dicha antífona vayan sobre su sepultura [situada entre la puerta de San Miguel y el citado altar] y digan dos respuestas cantados y esto se ha de decir antes que en el coro comiencen las vísperas.⁷⁰

Unos años después, el 6 de septiembre de 1514, Bernal de Cuenca, racionero organista de la catedral, entre otras mandas pías, dejaba 1.350 maravedís:

⁶⁸ ACS, sección II, sig. 9138, f. 142v [146v], dotación núm. 392.

⁶⁹ ACS, sección IX, leg. II.154, pieza 1.

⁷⁰ ACS, sección II, sig. 9138, f. 119v, dotación núm. 355.

Con cargo que cada sábado en la tarde, perpetuamente, el maestro de los mozos de coro de canto llano cante con los mozos ante el altar de Nuestra Señora de los Remedios [trascoro] el antifona *Gaude dei genitrix* con el himno *Maria mater gratia*, en fin el verso *Ora pro nobis* con su oración, según el tiempo corre y luego un responso por el ánima del dicho Bernal de Cuenca y sus defunctos y para el maestro 1.100 maravedís.⁷¹

Dotaciones que contemplan un incremento de los efectivos musicales en la catedral

Los más destacados, en atención a su número, son los capellanes que sirven las capellanías vinculadas a los espacios funerarios de los comitentes. La fundación de capellanías responde a diversas formulaciones tanto en lo que respecta a la selección de sus capellanes como al número de misas cantadas que cada uno de ellos debía officiar mensualmente, lo cual generó un hiperdesarrollo cultural que coloniza gradualmente gran parte del recinto catedralicio, llegando incluso a saturar ciertos espacios que se ven obligados a trasladar a otras localizaciones las misas que en ellos debían celebrarse —en el caso de la capilla de la Virgen de la Antigua al trascoro de la catedral, dedicado a la Virgen de los Remedios.⁷² Con frecuencia, estos capellanes tenían, además, obligación de cantar en el coro a determinadas horas del oficio, con lo que se reforzaba el cuerpo constituido por los capellanes de la veintena, los cuales, como ya he apuntado, no era raro que tuvieran una formación que los capacitaba también para la interpretación de la polifonía.⁷³

⁷¹ ACS, sección II, sig. 9138, f. 139r, dotación núm. 384. *Maria mater gratia* es la segunda estrofa del himno *Memento salutis auctor* que se cantaba en el Oficio Parvo de Nuestra Señora. La aceptación de la dotación por parte del cabildo añade el detalle de que la ceremonia se haría después de nona o de vísperas y que las oraciones de difuntos serían: *Absolve domine y Fidelium, Deus, omnium conditor et redemptor* (ACS, sección I, libro 6, f. 108v).

⁷² Las fuentes ya citadas, en especial el *Libro Blanco de los aniversarios* (ACS, sección II, sig. 9138), nos proporcionan el número de capellanes dotados en cada una de las capillas y altares repartidos por todo el recinto de la catedral y precisa aquellas capellanías que tenían obligación de servicio en el coro (Ruiz Jiménez, «Música tras la muerte»: 69).

⁷³ Para evitar que duplicaran sus cargos y salarios, el 19 de mayo de 1518 se discute en el cabildo el proceso de admisión de capellanes, acordándose que debían personarse en el coro para ser examinados: «para que vista su habilidad y suficiencia en el leer y construir y cantar canto llano y la voz que tienen para dicho servicio que el más *habile moribus et vita et sciencia* y que sea de nación cristiano viejo será recibido». La elección sería por votación y cantarían en las horas, misas y procesiones. Se acuerda, igualmente: «que los tales clérigos son para el servicio del coro para ayudar en las horas canónicas, que no les demos otro salario por cantores de canto de órgano en la dicha santa iglesia

El corpus de prebendados de la catedral, de sus propios ingresos que conformaban la Mesa capitular, pagaba el cincuenta por ciento del salario de los cantores, hecho este que se constata por la documentación conservada del siglo xv. Fue el arzobispo Diego de Deza, poco después de su nombramiento en 1504, el que ordenó que esos salarios debían ser pagados íntegramente por la Fábrica: «pues sirven en ella en aumento e honra del culto divino».⁷⁴

Toda esta pléyade de dotaciones pías generó con el paso del tiempo la creación de un repertorio específico, en latín y en romance, del cual se han conservado algunos ejemplos.⁷⁵ Suponían también un complemento salarial importante para los efectivos musicales catedralicios que he ido citando a lo largo de este trabajo, los cuales veían así incrementadas unas remuneraciones no siempre excesivamente generosas.

Para concluir, es necesario insistir en la importancia de contemplar este patrocinio musical privado, ejercido por eclesiásticos y laicos a través de distintas vías y corporaciones, a la hora de estudiar el universo sonoro de cualquier institución sacra y su papel determinante en la vertebración de la actividad devocional y litúrgica que en ellas se desarrolla. Sin perder el foco situado en el coro, el cual constituye su centro musical neurálgico, hay que rastrear y trazar los recorridos procesionales que lo conectan con un sinnúmero de espacios que articulan y dan sentido al conjunto de su recinto arquitectónico, cuyo análisis nos permitirá descubrir sus relaciones jerárquicas y densidad cultural, las cuales vienen determinadas por diversos factores entre los que el citado patrocinio privado juega un papel determinante.⁷⁶ Este acercamiento topográficamente descentralizado debe igualmente situar la música en un contexto ceremonial más amplio que analice el resto de los elementos materiales e incorpore a los actores, activos y pasivos, que confluyen para crear un ritual polisensorial único e irrepetible.

porque no es justo que se ocupe el salario por dos ministros cuanto más que son obligados a cantar del canto y arte que supieren pues por eso se recibieron» (ACS, Sección I, libro 371, f. 47r-v).

⁷⁴ Se cita en un cabildo de 20 de diciembre de 1518: «Ítem, por que el cabildo pagaba en esta Santa Iglesia la mitad del salario de cantores y predicadores, el reverendísimo señor don Diego de Deza, arzobispo de Sevilla, moderno, nuestro señor e prelado, declaró que la fábrica era y es obligada a los pagar pues sirven en ella en aumento y honra del culto divino...». Por la palabra «moderno» se colige que cuando hizo esta deposición acababa de ser nombrado arzobispo (ACS, Sección I, libro 371, f. 46v).

⁷⁵ ACS, sección O, libro 11.157; Ruiz Jiménez, *La Librería de Canto de Órgano*, 15, 18-19, 31, 39-40, 49-50.

⁷⁶ Sobre la centralidad de la arquitectura en el análisis de la liturgia para el caso de la catedral de Toledo en la misma época, véase el capítulo de Eduardo Carrero en este volumen.

CISNEROS, UN APÓSTOL DE LA CULTURA ESCRITA

Elisa Ruiz García
Universidad Complutense de Madrid

Como es sabido, Gonzalo Jiménez de Cisneros nació en Torrelaguna, un municipio situado al norte de la comunidad de Madrid, en 1436. En plena madurez ingresó en la orden franciscana de la observancia, tras una grave crisis espiritual (1484). En lo sucesivo su nombre de religión será fray Francisco en honor del santo de Asís. Su designación como confesor de Isabel I de Castilla en 1492 supuso, sin duda alguna, una notable promoción en su historial como hombre de Iglesia y, al tiempo, le facilitó un fluido acceso a la fuente del poder político. Una de las directrices principales de la acción de gobierno de los Reyes Católicos fue poner en marcha un proceso de «reforma» generalizado, palabra clave en la época. Cisneros se identificó con ese planteamiento teórico por coincidir con un proyecto personal suyo, muy anhelado, de renovación en materia religiosa. Fray Francisco, fiel testigo de su tiempo y en sintonía con los intereses de la Corona, se propuso llevar a cabo una operación de gran calado en la parcela que le era propia:

- mejorar la calidad de la formación universitaria
- promover la adquisición o producción de obras, manuscritas e impresas, vinculadas a su proyecto religioso y/o político
- patrocinar una rigurosa versión de la Biblia de acuerdo con las líneas de investigación más exigentes y novedosas desde el punto de vista filológico
- revalorizar la liturgia.

Todos sus esfuerzos se aunaron y se complementaron con el fin de obtener los mejores resultados en favor de la Iglesia, el poder político y sus ambiciones personales.

RENOVACIÓN DEL COLEGIO DE ALCALÁ DE HENARES

El primer objetivo se tradujo en la remodelación de los estudios superiores complutenses en el marco académico preexistente, con el fin de actualizar la forma-

ción intelectual de los estudiantes eclesiásticos y, así mismo, de los laicos. El plan de actuación del fraile franciscano se diversificó en varias direcciones. En 1495 Cisneros había sido nombrado arzobispo de Toledo. El desempeño de este cargo le permitió disponer de medios económicos abundantes. De hecho, en el otoño de ese mismo año destinó 825.097 maravedíes «para pagar las casas y las obras del Colegio». Más adelante, se documentan otras partidas para la fábrica. El proyecto arquitectónico fue dirigido por el maestro Pedro de Gumiel a partir de 1498. En 1508 el edificio estuvo terminado en su estructura fundamental. El 18 de octubre del año siguiente, festividad de San Lucas,¹ comenzó el primer curso académico.

Promover la adquisición o producción de obras escritas

Para alcanzar sus fines, era preciso disponer de las herramientas de trabajo precisas. El arzobispo toledano estaba convencido de que los libros eran el instrumento más adecuado para la consecución de los objetivos auspiciados. Ciertamente, la adquisición de este material constituyó una de las metas del proyecto reformador de Cisneros.² A tal efecto, no escatimará los medios económicos y trasvasará fondos para conseguir los resultados apetecidos. Baste con citar un testimonio tardío. En carta datada el 27 de junio de 1507 ordena a su secretario Jorge de Baracaldo que pague una partida de 200 ducados a un librero de Salamanca. Literalmente indica el proceso a seguir:

Secretario: Vi tu letra [...], en eso de los libros, esas obras nuevas que son venidas, cónprense todas, y allá escriuo a Salinas que dé el dinero que para ello fuese menester. Sy d'ese Juan de la Fuente³ cobrares esos dineros que ha de dar, d'éstos se den a aquel librero de Salamanca docientos ducados, como a Salinas escriuo.

Toletanus

Sebastián de Paz

¹ El comienzo de la actividad docente universitaria se iniciaba tradicionalmente en esa fecha.

² Álvaro Gómez de Castro narra que Cisneros, tras la conquista de Orán (1509), en medio de un cuantioso botín se apoderó también de libros escritos en árabe, que trataban de astrología y medicina para enriquecer su biblioteca; Álvaro Gómez de Castro, *De rebus gestis a Francisco Ximenio Cisnerio* [...] (Compluti: Apud Andream de Angulo, 1569), 305. Este hecho quizá haya sido atribuido al prelado por razones hagiográficas.

³ Anteriormente se había dicho que esta persona, que tenía contraída una deuda, se encontraba presa.

[Sobrescrito:] A nuestro secretario, el licenciado George de Baracaldo. El Cardenal d'España.⁴

La orden de comprar todas las obras nuevas que habían llegado a la Península revela una mentalidad ideológicamente abierta y un afán de sintonizar con las corrientes culturales en alza. Su deseo era formar una completa biblioteca en la institución universitaria de Alcalá. De hecho, en las primeras Constituciones del Colegio (1510) ya se establece el régimen de funcionamiento de esa dependencia. La creación de dicho organismo estuvo orientada para que nutriese todo el trabajo intelectual desarrollado en la institución académica. Ahora bien, los antecedentes de esta «librería», de acuerdo con la denominación de la época, son anteriores a la fecha fundacional indicada del centro académico. Este hecho queda testimoniado gracias a la conservación de un documento singular,⁵ el cual será denominado Inv. A. La fuente primaria es un escrito compuesto por quince hojas sueltas que miden 320 × 215 mm.⁶ Por su naturaleza es una pieza archivística. Sin embargo, se custodia hoy en la Biblioteca Nacional de España ya que formó parte de una colección de papeles que habían pertenecido al notable erudito José Amador de los Ríos y que, posteriormente, fue vendida por su hijo Rodrigo a dicha institución en 1908.⁷

El documento es una relación contable de los gastos efectuados por la compra de libros.⁸ El escrito evidencia las tempranas disposiciones de Cisneros para dotar

⁴ Hornillos, 27 de junio [1507]. Valladolid, Archivo General de Simancas [AGS], Secretaría de Estado, leg. 1-2, f. 103. El documento se encuentra reproducido en *Cartas del Cardenal don fray Francisco Jiménez de Cisneros* [...], Pascual Gayangos y Vicente de la Fuente (eds.). (Madrid: Imprenta del Colegio de Sordomudos y Ciegos, 1867), V Apéndice, 260. Cisneros fue creado cardenal el 17 de mayo de 1507 con el título de Santa Balbina. El 15 de junio de ese mismo año fue designado Inquisidor General de Castilla.

⁵ Elisa Ruiz García y Helena Carvajal, *La casa de Protesilao. Reconstrucción arqueológica del fondo cisneriano de la Universidad Complutense (1496-1509)* (Madrid: Peipe, 2011). En esta obra se estudia monográficamente dicho documento. En el presente trabajo se exponen algunos de los planteamientos allí desarrollados.

⁶ Madrid, Biblioteca Nacional de España [BNE], ms. 20056/47. Los folios han sido arrancados del libro contable al que pertenecían.

⁷ Véase Julián Martín Abad, «La biblioteca manuscrita de José Amador de los Ríos adquirida en 1908 por la Biblioteca Nacional de Madrid», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 15 (1992): 169-194.

⁸ Julián Martín Abad fue el primer investigador que dio a conocer la existencia de esta interesante pieza en su contribución titulada «Rendimiento de cuentas de los gastos efectuado por cuenta del arzobispo Francisco Jiménez de Cisneros para adquirir e imprimir libros durante los años 1497 a 1509», en *Cisneros y el Siglo de Oro de la Universidad de Alcalá* (Alcalá de Henares: Universidad

la institución en ciernes de una nutrida y sólida biblioteca. El asiento más antiguo data del 24 de septiembre de 1496, cuando fray Francisco aún no disponía de la aprobación del proyecto académico por el papa Alejandro VI. La última entrada está fechada el 24 de septiembre de 1509. Los títulos citados en el listado, integrado por 799 ítems, han sido identificados casi en su totalidad.

Afortunadamente existe un segundo inventario próximo en el tiempo (Inv. B), datable entre 1510 y 1512.⁹ En este caso el escrito está completo. Comprende un total de 1075 entradas. Quiere decirse que el ritmo de compra disminuyó a partir de la última adquisición asentada en la relación contable (Inv. A), máxime si tenemos en cuenta los ítems de este documento que registran diversos volúmenes que se pagan sin cuantificar su número y cuyo contenido no se especifica. Además del interés heurístico-descriptivo de las obras y su significado cultural, hay también que valorar la localización de un elevado porcentaje de ejemplares. En la Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla» de la Universidad Complutense de Madrid [BH] se conservan unas 300 unidades de ese fondo primitivo impreso, más algunos manuscritos, y ello a pesar de que la historia de esta «librería» ha sido aciaga.

La información ofrecida por los asientos de los inventarios denota la existencia de unos polos de atracción temática que encarnan la *forma mentis* de un letrado hispano que vive a caballo entre dos siglos y que asiste atónito a una revolución técnica, la llamada Galaxia Gutenberg. Desde el punto de vista estadístico el fondo se distribuye de la siguiente manera de acuerdo con el número de títulos asignados a cada sector (Tabla 3.1):

Tabla 3.1. Número de títulos por sector en la librería de Cisneros

Clasificación temática	Número de títulos
1. La palabra de Dios	40
2. Libros de rezo	28
3. El deseo de Dios	122
4. Razón y fe	125
5. El orden jurídico	302

de Alcalá, 1999), 195-196 [196]. El texto también se encuentra mencionado en *Civitas Librorum. La ciudad de los libros. Catálogo de la Exposición* (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2002), 123. En esta misma obra (55-80) figura un artículo de Santiago Aguadé Nieto, «De la manuscritura a la imprenta: la formación de la biblioteca del Colegio de San Ildefonso».

⁹ *Index omnium librorum bibliotece Collegii Santi Ildefonsy oppidi Complutensis* (Inv. B); Madrid, Archivo Histórico Nacional [AHN], Universidades, Libro 1090 F, ff. 33r-54v.

6. El legado clásico	67
7. La narración histórica	32
8. Las ciencias puras y aplicadas	72
9. Varia	II
Total	799

El último sector (9) contiene unas pocas entradas de carácter misceláneo, de ahí que haya sido así designado. Comprende cuatro asientos que no han podido ser identificados por la forma de estar redactados o por la naturaleza del material descrito (por ejemplo, siete cuadernos en blanco). El sentido de la eficacia de Cisneros le llevó a fomentar la producción libraria, tanto en su versión manuscrita como en la impresa.

CISNEROS Y LA IMPRENTA

Fray Francisco fue un decidido promotor de esta innovación técnica ya que veía en ella un medio instrumental idóneo para alcanzar algunos de los objetivos perseguidos por él en el terreno de la reforma religiosa y de la formación de eclesiásticos. Por tal motivo, hay que considerar tales empresas editoriales en el marco de sus múltiples y variadas actividades. Es oportuno tener en cuenta las informaciones contenidas en el Inv. A, el cual tiene como límite temporal el año de 1509 inclusive. Tales datos son significativos porque nos indican el momento de ideación de un plan editorial y su proceso de gestación.

Sus proyectos abarcaron diversas áreas y no todos llegaron a buen puerto. Se advierte que el arzobispo no tuvo siempre el mismo grado de implicación en el patrocinio de las publicaciones, ya que tan solo en algunas figuran expresiones que indican su participación, tales como libro «*impressus iussu...*» o bien libro editado «*por mandado de...*». En publicaciones más tardías figura un grabado xilográfico con el escudo cardenalicio.

Sus principales designios se orientaron en torno a la estampación de los siguientes autores y materias:

- edición de la Biblia en sus fuentes lingüísticas originarias (*Biblia Políglota*)
- edición de obras de exégesis sobre las sagradas escrituras (Alfonso Fernández de Madrigal)
- edición de libros litúrgicos (Misal, Breviario, Manual, Diurnal, Libro de Horas, etc.)

- edición de libros de espiritualidad (Juan Clímaco, Ludolfo de Saxonía, Catalina de Siena, Ángela de Foligno, Ambrosio Montesino, etc.)
- edición de obras de instrucción doctrinal (Antonino de Florencia, Antonio García de Villalpando)
- edición de textos filosóficos (Aristóteles, Ramón Llull)
- edición de textos propios epistolares y normativos (*constituciones*).

En este ensayo no se va a hacer un estudio de todo este conjunto de temas y autores por razones de espacio; simplemente se comentarán las dos líneas de actuación prioritarias por su utilidad para contextualizar los libros relacionados con la música.

LA RECUPERACIÓN DE FUENTES BÍBLICAS FIDEDIGNAS

Convertir en realidad este propósito fue un objetivo capital de su proyecto de renovación religiosa. La importancia del estudio de las sagradas escrituras se había acrecentado debido a los numerosos textos que circulaban a raíz de la difusión de la imprenta: era un tema candente en aquellas décadas. La joven crítica bíblica imponía unas exigencias basadas en la recuperación de fuentes auténticas y, a tal fin, en el dominio de las lenguas que habían sido el vehículo escrito de esa transmisión. Cisneros se insertó en la corriente de una prerreforma que se inspiraba en el principio de la *philosophia Christi*.

En el Inv. A hay varios asientos que registran la adquisición de biblias. Este hecho revela la intencionalidad de crear un fondo valioso de fuentes con la finalidad de editar un *opus magnum*. La fecha de compra de ejemplares vetero y neotestamentarios se documenta a partir de 1499. Una de las entradas quizá se podría relacionar con las dos magníficas biblias visigóticas que fueron en su día auténticas joyas del repositorio complutense. El ítem precisa que la compra se efectuó a instancias del propio arzobispo por mediación de Alonso de Salinas, quien era su criado, y se especifica el importe de la transacción:

[78] Dos Blibias que compró Alonso de Salinas por mandado de Su Señoría. Fecho en Medina del Canpo, a XI de hebrero del dicho año [1504] por LXVI ducados [24.750 mrs].

Los únicos testimonios íntegros conservados de estas piezas eran una reproducción fotográfica de las mismas realizada para dar cumplimiento a un encargo hecho por el papa Pío X en 1907 a la orden benedictina, referente a la recuperación

de las variantes más fidedignas de la Vulgata. El pontífice deseaba que se llevase a cabo una versión rigurosa de las sagradas escrituras desde un punto de vista filológico. Las noticias sobre la reproducción técnica de estas biblias visigóticas con esa finalidad son oscuras y confusas. A lo que parece, en el proceso intervino dom Jacques Quentin, en su calidad de gran experto en el campo de la crítica textual. Ciertamente, a él se debe el término ecdótica para designar esta disciplina. El maestro Millares Carlo afirmó en diversas publicaciones suyas que los negativos fotográficos se conservaban en la Abazia di San Girolamo (Roma), centro fundado en 1933 y consagrado al estudio de las fuentes de la Vulgata. Como es lógico, realicé en su día las indagaciones oportunas para localizar este material precioso en Italia. La línea de búsqueda iniciada resultó infructuosa, pero afortunadamente se ha conseguido encontrar de manera inopinada las reliquias supervivientes de ambos manuscritos. Hoy sabemos que el *iter* fue enrevesado. El material obtenido por medios técnicos fue trasladado en su día al importante monasterio de Beuren (Benediktbeuern, Alemania). Posteriormente la benemérita institución Hill Museum and Manuscript Library, la cual pertenece a la St. John's University de Minnesota,¹⁰ tuvo acceso a este tesoro codicológico. En la actualidad los negativos de ambas piezas han sido tratados por medios tecnológicos y se encuentran digitalizados.¹¹

Universidad Complutense Madrid, Biblioteca Histórica, BH ms. 31 (ejemplar en mal estado de conservación)¹²

Biblia. Latín (ss. IX-X)

490 × 360 mm; pergamino.

Bibl.: *Villa-Amil* 31; *Domínguez Bordona* 1166 / *Millares Carlo* 214 / *Eguren* Biblia 8ª de la Universidad Central / *Ruiz y Carvajal* 112-115, 363, 583. / *Catálogo* 2019, 173-181.¹³

Se dispone de una versión digitalizada del ejemplar.

¹⁰ La dirección de su página web es: <http://www.hmml.org/>.

¹¹ Elisa Ruiz García, *Preparando la Biblia políglota complutense. Los libros del saber* (Madrid: Universidad Complutense, 2013), 55-60.

¹² Este ejemplar se conserva muy mutilado; el otro quedó totalmente destruido. Ambas piezas fueron utilizadas como sacos terreros durante la Guerra Civil (1936-1939) en el asedio de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid.

¹³ Las referencias bibliográficas son: José Vila-Amil y Castro, *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca del Noviciado de la Universidad Central* (Madrid: Imprenta Aribau y C^a, 1878); Jesús Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los manuscritos conservados en colecciones públicas y particulares de España* (Madrid: Blass – Centro de Estudios Históricos, 1933); Agustín Millares Carlo, *Contribución al corpus de códices visigóticos* (Madrid: Universidad de Madrid, 1931); José María de Eguren, *Memoria descriptiva de los códices más notables en los Archivos eclesiásticos de España* (Madrid: M. Rivadeneyra, 1859); Elisa Ruiz García y Helena Carvajal, *La casa de Protesilao. Reconstrucción arqueológica del fondo cisneriano de la Universidad Complutense*

Universidad Complutense Madrid, Biblioteca Histórica, ms. 32 (ejemplar destruido)
Biblia. Latín (s. x)
 520 × 380 cm; pergamino.
 Bibl.: *Villa-Amil* 32; *Domínguez Bordona* 1167 / *Millares Carlo* 215 / *Eguren* Biblia 7ª de
 la Universidad Central / *Ruiz y Carvajal* 112-115, 363, 583.
 Se dispone de una versión digitalizada del ejemplar.

En la documentación conservada sobre el fondo librario del Colegio de Alcalá se encuentran otras entradas sobre una biblia en extremo interesante. En el Inv A hay un asiento que indica la técnica de producción del ejemplar, el tamaño, el soporte, el número de volúmenes y el tipo de letra. Cabe suponer, por defecto, que el idioma empleado fuese el latín:

Inv. A [675] *La Brivia, de mano, de marca mayor, en pergamino, en dos cuerpos, de letra antigua, enquadernada en tablas cubiertas de cuero negro.*

Esta entrada se podría relacionar con unos ítems del Inv. B, donde se lee lo siguiente:

Inv. B [8] *Prima pars Bible antique* / [9] *Secunda pars Bible antique.*

En ambas fuentes se califica la escritura de «letra antigua» y se especifica que es una biblia distribuida en dos volúmenes. Estos datos complementarios permiten identificar ambas piezas con los mss 33 y 34 de la Biblioteca Histórica, ya que coinciden el número de volúmenes y la tipología paleográfica. Como el texto sagrado aparece distribuido en capítulos, se puede datar en el siglo XIII.¹⁴ La obra está mutilada e incompleta, lo cual es de lamentar pues son dos códices de hermosa factura y además ofrecen un interesante complemento. En el volumen I se encuentra un texto musicado añadido y distribuido a modo de glosa encuadrante, a doble página de apertura (ff. 68v-69r) (Figs. 3.1a y 3.1b). Cuando localicé este hallazgo se lo comuniqué al experto musicólogo Juan Carlos Asensio, quien tuvo la amabilidad de emitir un juicio técnico que, a continuación, se reproduce literalmente:

(1496-1509) (Madrid: Peipe, 2011); Elisa Ruiz García (dir.), *Catálogo de manuscritos medievales de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla* (Madrid: Ediciones Complutenses, 2019).

¹⁴ Stephen Langton (1150-1228), arzobispo de Canterbury, introdujo la división de la Biblia en capítulos. El tipo de letra concuerda con esta fecha.

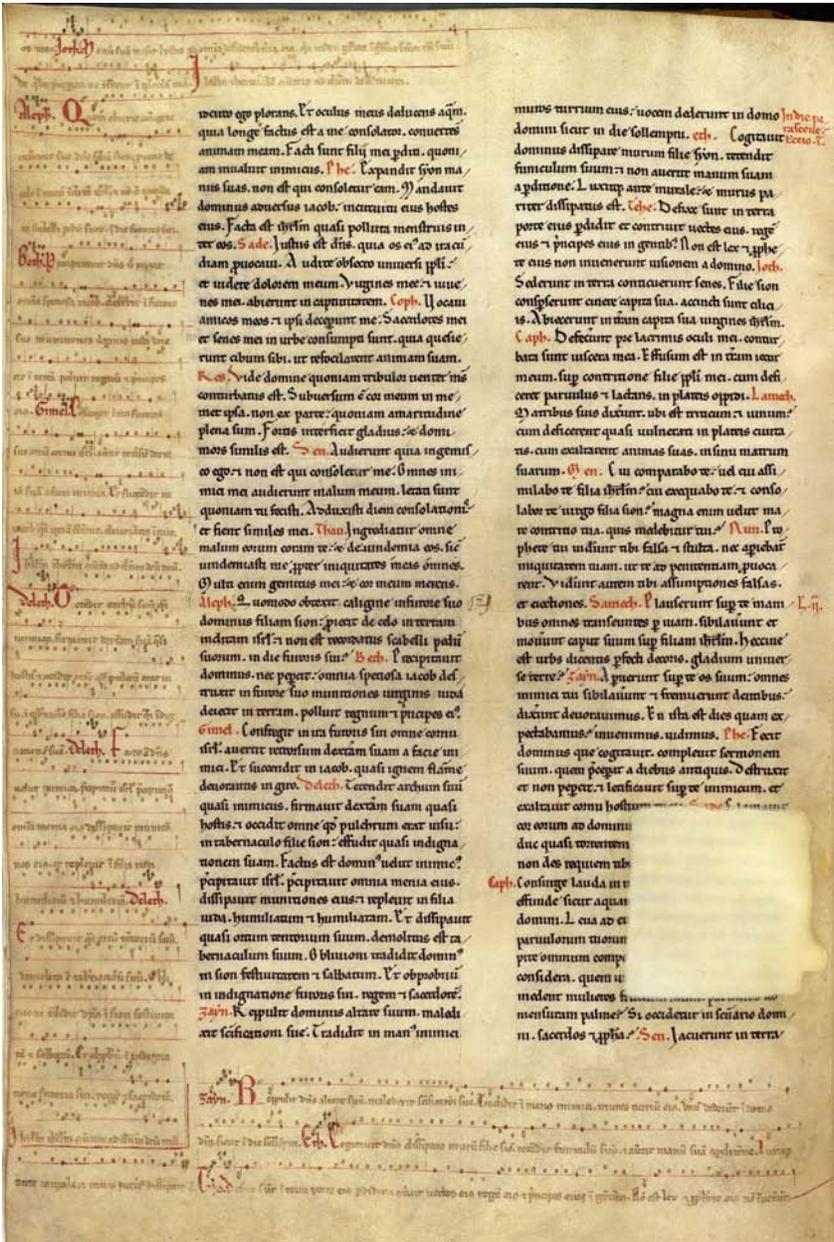


Fig. 3.1a. Biblia (VT) Latín (s. XIII) (Madrid, BH, ms. 33, f. 68v)



Fig. 3.1b. Biblia (VT) Latin (s. XIII) (Madrid, BH, ms. 33, f. 69r)

Los marginalia musicales pertenecen a las *Lamentaciones de Jeremías*. Son los formularios notados que se cantan en los maitines del triduo sacro (Jueves, Viernes y Sábado Santos). En cuanto a la melodía es de tradición hispánica y se encuentra muy frecuentemente en manuscritos castellanos a partir del s. XII. Se distingue muy bien por las entonaciones, por las dobles cuerdas de recitado y por los melismas algo desarrollados de las letras del alefato. Se trata de una notación aquitano-cuadrada de transición (ss XII-XIII?) sobre una línea roja con ocasional clave de G (sol) del mismo color.

En el volumen II, el texto de la Pasión de Cristo según el Evangelio de San Mateo también ofrece un acompañamiento musical añadido. La lectura dramatizada de este pasaje ofrecía, tradicionalmente y en total libertad del sistema empleado, un reparto de intervinientes o modos, cuyos nombres eran expresados de forma abreviada y superpuestos sobre el texto.

En algunos misales y otras fuentes litúrgicas dichas señales eran interpretadas como representación del reparto de voces de los actantes en la narración. Las palabras de Cristo se indicaban mediante una cruz (+), el narrador del relato era representado por una *C* (cronista), y las otras voces de distintos personajes eran señaladas con una *S* (sinagoga). En otras fuentes este código tripartito refleja en realidad signos musicales que indican el ámbito melódico, esto es, la altura en la que deben intervenir las distintas partes. La clave de los signos sería: la + es una estilización de la letra *t* (*trahere, tarde*); la *C* indica un modo veloz (*celeriter*); la *L* señala un tipo de ejecución concreta (*leniter, lente, levetur, legendo*). Cuando se trataba de un canto de manera aguda se expresaba mediante una *S* (*superius*).

La variedad de uso de estos signos compendiados puede ser un indicio para determinar el lugar y la época de manufacturación del manuscrito en que se encuentran. Giacomo Baroffio¹⁵ ha estudiado esta cuestión en los códices litúrgicos italianos. En este trabajo queda manifiesta la variedad de sistemas empleados. En el ms. 34 de la Biblioteca Histórica se utiliza el siguiente código: +, *C* y *L*. Esta modalidad se encuentra utilizada en manuscritos de Fano, Ivrea, Norcia y Stroncone, con la variante *L/S* en Avignon, y en un ejemplar de la Alemania meridional. Todos los testimonios son de fechas muy diversas. En definitiva, sería necesario ampliar este tipo de investigación a los productos europeos restantes.

El hecho de que estos acompañamientos musicales se hayan insertados en una biblia, amplía el campo de búsqueda. La presencia de unos textos enriquecidos con una notación en una obra de este género es un hecho inhabitual

¹⁵ Giacomo Baroffio, «Le *litterae Passionis* nei codici liturgici italiani», *Aevum* 73/2 (1999): 295-304. Agradezco a Juan Carlos Asensio esta información bibliográfica.

(Fig. 3.2). Se trata de una adición realizada en fecha temprana por unos poseedores de ambos ejemplares, quienes pudieron copiar en algún momento estas creaciones para usos litúrgicos relacionados con la Pasión.

La adquisición de esta notable obra se debería al Pinciano, pues el texto del ítem forma parte, en primer término, de una lista que tiene el siguiente encabezamiento: «Los libros que el doctor Fernán Núñez dio y presentó a Su Señoría Reverendísima en Alcalá». En este sector del Inv. A no se indica la fecha, pero los asientos contiguos permiten conjeturar que tal entrega se hizo en torno al año de 1508. No obstante, el desorden cronológico de los apuntamientos y el estado de conservación de la relación contable desaconsejan afirmar con plena certeza este punto. En cualquier caso, esta obra no tiene ninguna vinculación temática con el resto de los títulos que conforman el lote de libros que entregó el Comendador Griego para la ocasión, ya que todos ellos eran de materia jurídica.

Universidad Complutense Madrid, Biblioteca Histórica, mss. 33-34

Biblia Latín [s. XIII]

530 × 350 mm; pergamino; dos volúmenes.

Bibl.: *Villa-Amil* 33-34, *Domínguez Bordona* 1166 / *Eguren* 9ª de la Universidad Central / *Ruiz y Carvajal* 112 y 551 / *Catálogo* 2019, 183-187.

Encuadernación de piel sobre tabla con broches de metal; *super libros* dorado, con el escudo del cardenal Cisneros.

[presentado por Hernán Núñez en Alcalá de Henares]

La Biblia Políglota Complutense

Cisneros siempre se sintió atraído por conocer de primera mano los textos de las sagradas escrituras. Prueba de ello fueron sus contactos con un rabino judío a fin de iniciarse en la lengua hebrea durante su estancia en Sigüenza como miembro del cabildo catedralicio. Esta curiosidad intelectual se incrementó e incluso llegó a convertirse en un motivo de preocupación a causa de las numerosas variantes existentes en algunas de las numerosas publicaciones de textos bíblicos que circulaban por doquier gracias a las prensas. La alteración de las fuentes en muchos casos había quedado manifiesta a través de la aplicación del método filológico ideado y difundido por los humanistas italianos y, luego, empleado por los estudiosos en general. En este ambiente hay que situar el nacimiento de una agrupación de especialistas en lenguas antiguas (hebreo, arameo, griego, latín, siríaco) fomentado por Cisneros con el fin de comentar textos bíblicos. Los resultados obtenidos de esa labor exploratoria e informal quizá contribuyeron a forjar el proyecto de realizar una versión impresa depurada de las fuentes sagradas de la Revelación.

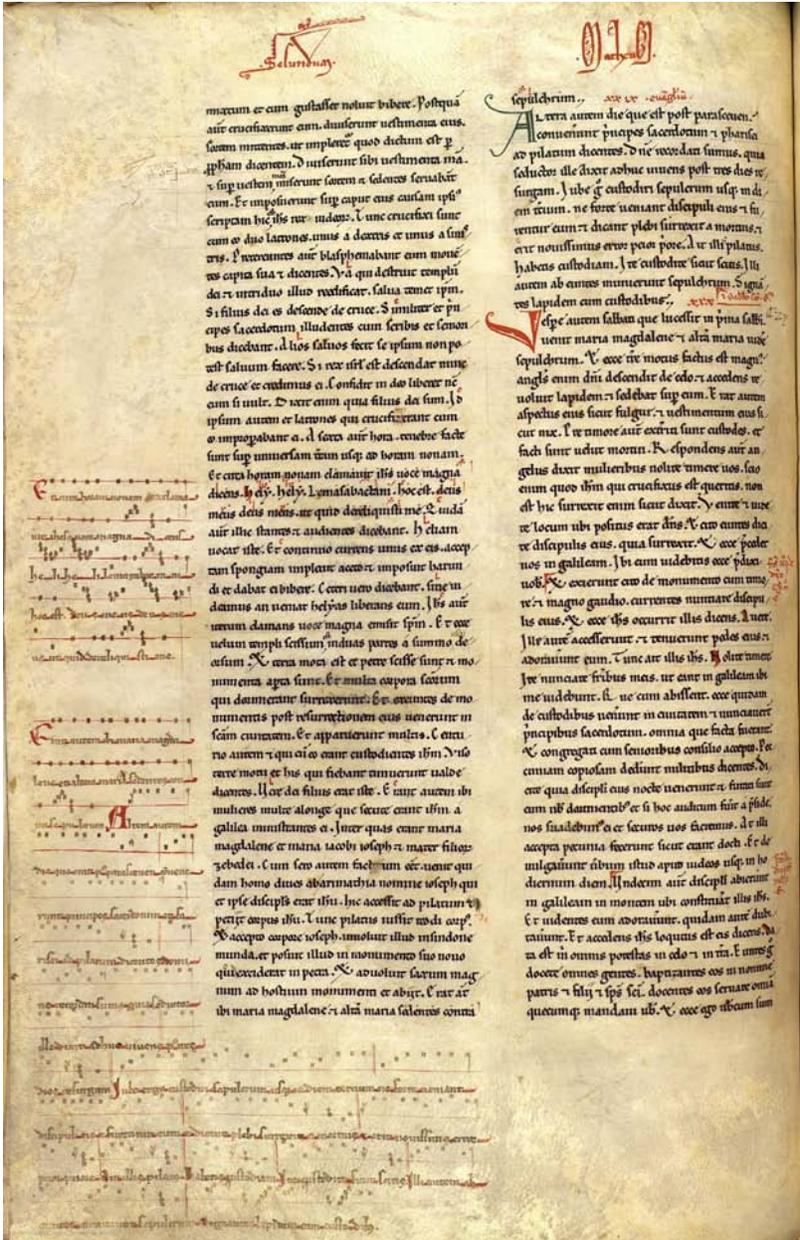


Fig. 3.2. Biblia (NT) Latin (s. XIII) (Madrid, BH, ms. 34, f. 43v)

Las fechas de la adquisición de ejemplares parciales pueden ofrecer algún indicio a este respecto, amén de las obras completas ya indicadas. En 1503 se encarga la copia de un *Apocalipsis*:

[139] XI quadernos, de a quatro pliegos de escriptura, que se escriuieron con l'Apocalipsis a C mrs. cada quaderno, IUC mrs. Que se escriuieron y conpraron en el año de IUDIII [1503].

Pocos meses más tarde se compra un salterio en griego, el cual aparece asentado en dos entradas:

Inv. A [73] § [E]n XVIII de enero [de 1504?] por nómina de [S]u Señoría se conpró y pagó un Salterio en griego, que Su Señoría mandó conprar para la cámara. Costó CCIII. Recibiolo Diego López de Ayala. 120* / 121* / Villa-Amil 23. Inv. B 44.

Inv. A [82] § A XVIII de enero del dicho año [1504?] se conpró de Juan Martín, libre-ro, un Salterio en griego. Costó CCIII. Entregose a Diego López de Ayala, camarero. 120* / 121* / Villa-Amil 23. Inv. B 44.

Unas semanas más tarde se realizó una operación de gran envergadura económica en Medina del Campo, centro comercial del libro por excelencia. Se trata de dos biblias que alcanzan el precio más elevado de todo el Inv. A. Aparecen igualmente asentadas por partida doble. Tal vez pudieran ser las dos biblias visigóticas que tanto interés despertaron en Cisneros por la antigüedad y la calidad de sus textos y que ya han sido comentadas.

En 1508 se aprecia una intensificación en el proceso de adquisición de fuentes e instrumentos propedeúticos con el fin de proceder a una revisión de los textos sagrados. En esa fecha se hacen las siguientes compras:

- [494] Textus Biblie en un volumen, por enquadernar, de pliego común
- [516] Los Evangelios en griego
- [526] Los Evangelios en arábigo, de pergamino, de mano, que truxo a Burgos don A[lejo] Vanegas por noviembre de 1057
- [527] Las Epístolas de sant Pablo en griego
- [528] Vocabulario greco
- [529] Vocabulario hebreo
- [530] Biblia ebraica
- [531] Una parte de la Biblia de letra hebraica et caldea, en pergamino, de mano, que se truxo de Talavera a Burgos por noviembre de 1057 [*sic*]
- [532] Salterium sancti Jeronimi
- [533] Duples Salterium

La datación de las compras confirma que en 1508 el proceso de elaboración de una nueva versión de la Biblia estaba en marcha y que se hacía acopio del material necesario.¹⁶ Por supuesto, los ejemplares que figuran en el Inv. A representan solo una mínima parte de los libros que se debieron de manejar en aquella labor de depuración y fijación de los textos, operación llamada familiarmente «correctorio». Probablemente los miembros que integraban el equipo de trabajo aportaron sus propias fuentes, las cuales no formaron parte de la biblioteca universitaria. También tenemos noticias de préstamos de obras para la ocasión. Baste con mencionar las gestiones del obispo de Málaga, Diego Ramírez de Villaescusa, con el Colegio de San Bartolomé de Salamanca, la intervención del propio papa León X ante la Biblioteca Vaticana con el fin de ceder temporalmente algunos códices o la disponibilidad del senado veneciano en el mismo sentido.

No es este el lugar adecuado para hablar de los hombres de la Políglota, su método de trabajo y las diferencias existentes en el campo de la intervención filológica. El maestro Marcel Bataillon¹⁷ nos depara un claro y válido resumen de la cuestión. A este respecto conviene recordar la autorizada opinión de este maestro:

La Biblia Políglota, gloria de Alcalá en los anales del humanismo, es una de las obras más imponentes que llevó a cabo en esta época la ciencia de los filólogos auxiliada por el arte del impresor. Es, fuera de toda duda, el coronamiento de un esfuerzo colectivo de gran aliento que Cisneros estimuló y dirigió desde sus orígenes.¹⁸

El tipógrafo Arnao Guillén de Brocar fue llamado desde Logroño a Alcalá para realizar este magno empeño. El 10 de enero de 1514 terminó de imprimirse el Nuevo Testamento, aunque no salió a la luz. Dos años más tarde Erasmo publicó su *Novum Instrumentum*. Esta obra se difundió con gran rapidez pues en 1516 el abad de Husillos, García de Bobadilla, escribió una carta a Cisneros en la que elogiaba al autor centroeuropeo y le recomendaba que requiriese la colaboración de éste en la magna empresa de la Biblia Políglota.¹⁹ El destinatario de la epístola, quizá teniendo en cuenta la opinión de una selecta minoría de letrados españoles, invitó a Erasmo a venir a España. Éste rehusó la oferta; a pesar de ello, al cabo de unos meses la petición fue renovada. El prestigioso humanista en carta dirigida

¹⁶ Por esas mismas fechas tiene lugar la aportación ya descrita de Hernán Núñez de Toledo.

¹⁷ Marcel Bataillon, *Erasmo y España* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), 22-43.

¹⁸ Bataillon, *Erasmo y España*, 22.

¹⁹ Carta al cardenal Cisneros: Palencia, 26 de noviembre de 1516 (Valladolid, AGS, Estado, leg. 4 [antiguo 3], f. 41).

a Tomás Moro en el mes de julio de 1517 afirmaba que «Non placet Hispania».²⁰ En otra ocasión manifestó que no quería «ἰσπανίζειν».²¹ Ignoramos las razones por las cuales a Erasmo no le sedujo la idea de trasladarse a España. Desde su óptica de hombre septentrional quizá sentía cierta prevención por las tierras sureñas y, en particular, por la española, habitada por una población que tenía un elevado grado de «semitización».²²

A pesar de esta negativa, se prosiguió trabajando en la corrección e impresión del Antiguo Testamento hasta llegar a la culminación del proyecto (10 de julio de 1517). En esa fecha fue una realidad tangible una obra que era un monumento del arte tipográfico y de la ciencia bíblica que, sin embargo, fue de escasa influencia por diversos infortunios. Pocos meses después de ver la luz, murió el ya Cardenal, sin haber tenido tiempo para solicitar la autorización pontificia.²³ Las ambiciones de unos y de otros se saldaron con una requisa de los volúmenes ordenada por Carlos V. La guerra civil de las Comunidades tuvo unas tremendas consecuencias en el Colegio de San Ildefonso. Por todo ello, los ejemplares no pudieron ponerse en venta hasta 1522. Por entonces ya se habían publicado otras obras, entre ellas las tres ediciones del Nuevo Testamento de Erasmo que tanta repercusión tuvieron en los círculos ilustrados de la época. La *Biblia Políglota* constaba de seis volúmenes.²⁴ La edición de Brocar fue una tirada de unos 600 ejemplares que se vendían a seis ducados y medio de oro. Esta joya bibliográfica no tuvo la acogida que se merecía, por tanto, no resultó un negocio pujante para los vendedores de la obra.²⁵

OBRAS DE EXÉGESIS SOBRE LAS SAGRADAS ESCRITURAS

Cisneros sintió gran admiración por los conocimientos bíblicos del obispo abulense Alfonso Fernández de Madrigal, el Tostado (c. 1400-55). En consecuencia, proyectó llevar a cabo una edición de sus obras completas. En el Inv. A figuran tres entradas referidas a este autor:

²⁰ *Opus epistolarum D. Erasmi Roterodami*, Percy Stafford Allen y Helen Mary Allen (eds.). (Oxford: Clarendon Press, 1906-1958), III, *Ep.* 597.

²¹ *Opus epistolarum*, *Ep.* 628.

²² Véase Bataillon, *Erasmo y España*, 77-78.

²³ No se consiguió la autorización pontificia hasta el 22 de marzo de 1520.

²⁴ Véase la cuidada descripción de la pieza en *PI* 188.

²⁵ Hernando Colón adquirió la obra al precio de tres ducados a finales de 1523 (*Registrum* 2.134), lo cual indica su rápida depreciación. Una parte de los ejemplares se perdió en un naufragio rumbo a Italia.

[122] El Arte del Tostado para confesar XXXIII mrs. IBE 5706-08.²⁶ Inv. B 1000.

[208] Tostado, Super Matheum DCL mrs. 621.²⁷

[798] Los Tostados que avía de fazer imprimir.²⁸

Las dos primeras obras gozaron de gran difusión, como lo demuestra el hecho de que fueran objeto de versiones impresas después de la desaparición de su autor. Alfonso Fernández de Madrigal era consciente de que el latín era una barrera infranqueable para muchos potenciales lectores, de ahí que accediese a verter al castellano algunas de sus contribuciones. Tradujo los *Chronici canones* de Eusebio de Cesarea a petición del Marqués de Santillana. De esta obra solo queda un testimonio manuscrito (BNE, ms. 10811). Hacia 1450 debió de comenzar la redacción de su *Comento o exposición de Eusebio de las Crónicas o tiempos interpretados en vulgar*, obra que fue editada más tarde²⁹ bajo los auspicios de Cisneros,³⁰ tras su visita al Colegio de San Bartolomé de Salamanca, en donde se conservaba una copia autógrafa. En el Inv. B están registrados tres asientos (964-966) que contienen las cinco partes de este extenso tratado. La entrada [798] del Inv. A nos confirma que en 1506 entregó a cuenta una importante suma a un agente italiano que hacía las veces de editor:

Inv.A [798] § A XII de março de IUDVI [1506], a miçer Agustino, italiano, CCLXVU mrs. [265.000] por çierta contrataçión que con [é] se fizo por la inpresión de los Tostados que avía de fazer inprimir.

A tal fin se enviaron desde el colegio de San Bartolomé a Venecia los tratados bíblicos del Tostado por mediación del librero Andrés de Homedei.³¹ En 1509 el papa Julio II otorgaba al impresor un derecho de exclusividad de impresión y de venta en toda la Cristiandad por un plazo de diez años.³² El proceso de estampación languideció. En 1513 se llegó a un nuevo convenio con intervención del propio Consejo Real, en cuyo nombre actuó el doctor Palacios Rubios. De nuevo intervino el mercader italiano y se revisaron las cláusulas del contrato. Se

²⁶ En adelante se utiliza la abreviatura IBE para hacer referencia al *Catálogo General de Incunables en Bibliotecas Españolas*, Francisco García Craviotto (coord. y dir.). (Madrid: Biblioteca Nacional, 1989-1990), 2 vols.

²⁷ Se trata del *Floretum sancti Matthaei*, obra en dos volúmenes en su versión impresa.

²⁸ Esta entrada alude sin duda a la edición en trance de preparación por encargo de Cisneros.

²⁹ Salamanca: Juan Gysser, 1506-1507, 5 vols. Fol. *PI* 1479.

³⁰ El mecenazgo de este prelado figura reflejado al menos en los tres primeros volúmenes.

³¹ Según se comprueba por su reclamación en 1519; véase Vicente Beltrán de Heredia, *Cartulario de la Universidad de Salamanca* (Salamanca: Universidad, 1970-1973), 6 vols., II: 645.

³² Beltrán de Heredia, *Cartulario*, III: 223-224.

pagaron 500 ducados y se estipuló que en el plazo de dos años se llevaría a término la edición completa. Sin embargo, no se produjo el cumplimiento del pacto por deudas. Una vez desaparecido el Cardenal,³³ Carlos V reclamó a la Señoría de Venecia la devolución de tan importante patrimonio cultural en 1519.³⁴ Tras numerosos avatares la obra fue terminada en 1531. La Corona ofreció a las iglesias y monasterios de España ese monumento tipográfico. En definitiva, esta empresa editorial de Cisneros tan solo se pudo llevar a efecto parcialmente en vida del promotor.

Revalorización de la liturgia

Fray Francisco, por su condición de arzobispo toledano, promovió la edición de libros litúrgicos imprescindibles para el culto divino. La música desempeñaba un papel importante en el desarrollo de esta actividad ritual. Los principales tipos librarios eran el Misal, el Breviario y el Manual.

El Misal contiene los textos litúrgicos por excelencia. La importancia de este tipo de libro de rezo explica que se hiciesen varias ediciones en el marco de la iglesia primada. En torno a 1483 se imprimió un *Missale Toletanum*, dedicado al cardenal don Pedro González de Mendoza (arzobispo 1484-1495).³⁵ Esta publicación presentaba numerosos errores, de ahí que en 1499 Cisneros formase una comisión, regida por el canónigo Alfonso Ortiz, con el fin de subsanar las faltas. Esta edición, en pergamino y en vitela, corrió a cargo de Melchor Gorrício.³⁶ Unos meses más tarde vio la luz el llamado *Missale mozarabicum*,³⁷ impreso en el cual intervinieron las mismas personas que en el caso anterior. También presentaba una emisión en pergamino y otra en papel. Ambos trabajos fueron dedicados por el mismo canónigo al arzobispo. Esta edición suponía la realización de un

³³ Cisneros falleció el 8 de noviembre de 1517.

³⁴ Beltrán de Heredia, *Cartulario*, III: 645.

³⁵ *Missale mixtum secundum ordinem et regulam ecclesiae Toletanae* ([Venice]: Johannes Herbort, [c. 1483]). Fol. IBE 3986.

³⁶ *Missale mixtum alme ecclesie Toletane* (Toledo: Pedro Hagembach, 1 de junio de 1499). Fol. Editor Melchor Gorrício. IBE 3987. Hay también un par de ediciones tardías de este mismo rito.

³⁷ *Missale mixtum secundum regulam beati Isidori, dictum Mozarabes* (Toledo: Pedro Hagembach, 9 de enero de 1500). Fol. IBE 3969. En el Inv. B es registrado un ejemplar de esta edición. Sobre la fortuna de este libro durante la Edad Moderna véanse las contribuciones de Susan Boynton y Juan Carlos Asensio a este volumen.

proyecto cisneriano: la recuperación de la liturgia mozárabe.³⁸ En el Inv. A se encuentra el siguiente asiento:

[218] En III de octubre de IUDI (1501) años [Melchor Gorricio] dio al camarero Fonseca un Misal enquadernado, dorado, para llevar a la Reina, tasado en IUDCC-CLXXV (1.875 mrs.).³⁹

Además de los impresos, Cisneros patrocinó la confección de un ejemplar manuscrito suntuoso, el llamado *Misal Rico dominical y santoral*,⁴⁰ destinado al altar mayor de la catedral (Fig. 3.3). Este *magnum opus* constaba de siete volúmenes. Fue realizado por los artesanos del libro más relevantes de la época, entre ellos Bernardino de Canderroa. Su ejecución empezó en 1503 y culminó tras su muerte en 1518.



Fig. 3.3. *Misal Rico dominical y santoral* (Madrid, BNE, ms. 1540, VII, f. 213r)

³⁸ En el siglo XIII había en torno a una veintena de parroquias de rito latino y seis de rito mozárabe en Toledo. En el siglo XV estas últimas corrían el riesgo de extinguirse —ver la contribución de Miguel Ángel López a este volumen. Tras la eficaz gestión de Cisneros, hay que señalar el patrocinio de este uso litúrgico en el siglo XVIII por parte del cardenal Lorenzana, quien también editó la siguiente obra: *Missale gothicum secundum Regulam Beati Isidori Hispalensis* (Romae: Antonium Fulgonium, 1804). Así mismo, publicó un *Breviarium Gothicum secundum regulam Beatissimi Isidori Archiepiscopi Hispalensis* (Madrid: Apud Joachinum Ibarra, 1775).

³⁹ Podría tratarse de un ejemplar del *Missale toletanum* (IBE 3987) o bien del *Missale mozarabicum* (IBE 3969), ambos costeados por Melchor Gorricio.

⁴⁰ Madrid, BNE, ms. 1540, siete volúmenes.

El Breviario contiene el conjunto del rezo eclesiástico del clero a lo largo de todo el año. El agente y editor Melchor Gorrício, quien ya había patrocinado en 1492 la impresión de un *Breviarium* (IBE 1205) en Venecia, a petición del primado, don Pedro González de Mendoza, publicó años más tarde un *Breviarium*, de rito mozárabe, por encargo (*iussu*) de Cisneros, en su afán de recuperar este tipo de liturgia:

Breviarium secundum regulam beati Hysidori, Toledo: Pedro Hagembach, 25 de octubre de 1502. Fol. Editor Melchor Gorrício (PI 219).⁴¹

El mismo canónigo toledano fue el asesor y corrector de la obra, de ahí que dedicase su trabajo al arzobispo. Se hizo una emisión en papel y otra en pergamino. En el Inv. B, 49, se registra un ejemplar de esta estampación. En el Inv. A hay una relación que certifica la entrega de cuarenta ejemplares de un *Breviario de molde editado por Gorrício*. En función de las fechas y el precio parece indicar que se tratase de un ejemplar estampado recientemente por este impresor y no de un volumen de la edición incunable veneciana de 1492. La entrega a capillas mozárabes permite suponer que estos volúmenes se refiriesen a la edición de Hagembach. A través de los datos consignados sabemos que un ejemplar encuadernado costaba 1.875 maravedíes. El arzobispo utilizaba para su uso personal la siguiente versión según consta en el Inv. A:

1508, julio: [542] Un Breviario romano,⁴² en papel, de molde, en que reza Su Señoría, cubierto de cuero colorado.

El Manual era un tipo de libro utilizado para la administración de los sacramentos. En tiempos de Cisneros se imprimió esta obra a costa de Melchor Gorrício en dos ocasiones, lo cual hace suponer que el prelado interviniese en esta operación de alguna manera. Los datos de las ediciones son los siguientes:

Manuale seu baptisterium secundum usum alme ecclesie Toletane (Sevilla: Tres Compañeros Alemanes, 2 de diciembre de 1494). 4º. Editores Francisco y Melchor Gorrício (PI 397, IBE 3791).

⁴¹ En adelante se utiliza la abreviatura PI para hacer referencia a Julián Martín Abad, *Post-incunables ibéricos*, 2 vols. (Madrid: Ollero & Ramos, 2002).

⁴² Edición sin identificar; existen numerosas impresiones (IBE 1196-1200).

Manuale seu baptisterium secundum usum alme ecclesie Toletane (Toledo: [Sucesor de Pedro Hagembach], 28 de marzo de 1503). 4º. Editor Melchor Gorrício (PI 999).

En la edición sevillana ya figuraba una advertencia preliminar que indicaba los nombres de Alfonso Ortiz, Francisco Álvarez y Juan de la Cerda en calidad de asesores y correctores de la versión publicada. En el Inv. A no hay ninguna referencia a tal obra. En cambio, en el Inv. B se encuentra una entrada que bien pudiera ser un ejemplar de la edición de 1494 o bien de 1503: [48] *Manuale Ecclesie Toletane*.

En fecha tardía, a partir de 1515, Cisneros, siendo ya cardenal, promovió la edición de otros libros litúrgicos, algunos de ellos con música impresa:

- *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane*, Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 12 de marzo de 1515. Fol. (PI 1279)
- *Intonarum Toletanum*, Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 17 de marzo de 1515. Fol. (PI 827; Madrid, BNE, M268) (Fig. 3.4)



Fig. 3.4.
Intonarum Toletanum
(Alcalá de Henares:
Arnao Guillén de Brocar,
17 de marzo de 1515), f. 28r

- *Passionarium Toletanum*, Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 3 de julio de 1516. Fol. (PI II89)
- *Officiarium Toletanum*, Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 10 de octubre de 1517. Fol. (PI IIII).

En las respectivas portadas figura un grabado xilográfico con el escudo del Cardenal. Asimismo, se deja constancia en los ejemplares de que la estampación ha sido hecha por mandato del prelado.⁴³

La puesta en práctica de sus planes dio lugar a la figura de un Cisneros patrocinador de la compra de libros, bibliista convencido y promotor de ediciones.

LIBROS PROCEDENTES DEL TESORO DEL ALCÁZAR DE SEGOVIA

El afán de Cisneros por enriquecer la Biblioteca del Colegio de Alcalá queda manifiesto en una operación de compra realizada por él en colaboración con Fernando el Católico. Tras la almoneda de los bienes de Isabel I, la Corona recuperó ciertos libros en el Alcázar de Segovia por no ser considerados efectos personales de la reina. No obstante, el fondo patrimonial sufrió una disminución de ejemplares respecto del inventario de 1503. Las causas del fenómeno de mengua son varias. Por un lado, se observa la ausencia de nuevas incorporaciones ya que la cuestión sucesoria abre un paréntesis a finales de 1504 en lo que atañe a intereses culturales. Por otro lado, amén de extravíos, préstamos y regalos hay que considerar también ventas ocasionales, como testimonia una cédula real de don Fernando el Católico, fechada el 13 de octubre de 1505, por la que se ordena a Rodrigo de Tordesillas que entregue ciertos libros al arzobispo de Toledo, ya que este prelado los había adquirido. Las razones aducidas son: «porque los dichos libros [están] doblados e vasta que queden los unos dellos, e los otros se vendan e qu'el presçio dello se resciba para las debdas e descargos de Su Señoría, los quales dichos libros yo mandaré apreçiar por otra parte».⁴⁴

⁴³ Probablemente también hizo imprimir una obra de gran difusión, el *Diurnal*, libro de rezo que contiene las horas canónicas que se corresponden con la luz solar (Maitines, Laudes, Vísperas y Completas).

⁴⁴ Archivo de los Marqueses de San Felices [ASF], caja 87 (*olim leg. 3, doc. 62, ref. 123*); documento editado por Alfonso de Ceballos-Escalera y Gila, *Alcaides, tesoreros y oficiales de los Reales Alcázares de Segovia. Un estudio institucional* (Madrid: Real Academia Matritense – Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995). En esta obra el autor cita unos documentos que pertenecen al ASF: ASF, caja 86 y ASF, caja 87 (*olim leg. 3, doc. 62, ref. 123*).

La descripción que ofrece la cédula de estos ejemplares es la siguiente:

- Un libro *De laudibus Crucis*, escrito en pergamino
- Otro libro *Vita sancti Isidori*, escrito en pergamino
- Otro libro *De la espera*, con otros tratados de astrología, escrito en pergamino
- Otro libro *Concordia bibliæ*, escrito en pergamino
- Otro libro *Corónicas de ciertos reyes de España*, en dos volúmenes, de papel, viejos, escrito en papel
- Otro libro *Homilias de san Gregorio*, escrito en pergamino
- Otro libro *Defença divina*, escrito en papel
- Otro libro *De Apocalisi*, escrito en pergamino.

En realidad, de los nueve títulos vendidos a Jiménez de Cisneros, tan solo uno (la *Vita sancti Isidori*) estaba duplicado en el Inventario del Alcázar, por tanto, el argumento esgrimido en la cédula no resulta pertinente. Quizá fue un pretexto para justificar una operación inhabitual. Resulta curioso que el monarca especifique que la tasación se hará «por otra parte», es decir, sin acomodarse a la praxis establecida para la testamentaría. Igualmente llama la atención que estos volúmenes no fuesen regalados, práctica habitual de la reina para agradecer servicios prestados a determinados súbditos leales y, sin duda, fray Francisco, su confesor, se encontraba entre ellos.

Cinco de las nueve unidades que componen el listado de la compra se pueden identificar con otras tantas piezas existentes en la Biblioteca Histórica.⁴⁵ La primera entrada, «Un libro De laudibus Crucis, escrito en pergamino», se corresponde con un manuscrito conservado en la actualidad; es una de las joyas de dicha biblioteca.⁴⁶ Se trata de una copia realizada probablemente en Salzburgo en torno al siglo IX.⁴⁷

La «Vita sancti Isidori, escrito en pergamino» era, sin duda, el relato biográfico de Lucas de Tuy. En este caso la obra estaba duplicada pues en el inventario

⁴⁵ Manuel Sánchez Mariana, «Manuscritos que pertenecieron a Isabel la Católica en la Biblioteca de la Universidad Complutense», *Pecia Complutense* 3 (2005): revista electrónica.

⁴⁶ Rábano Mauro, *De laudibus crucis*, BH, ms. 131. El códice figura registrado en el Inv. B 281. Asimismo, aparece citado en el inventario de libros del Alcázar de Segovia, datado en noviembre de 1503, donde se describe como «Otro libro de pliego entero, de mano, en pergamino, de latín, que es de las *Alabanças de la Cruz*, las coberturas de cuero colorado, las cerraduras de latón».

⁴⁷ Véase Helena Carvajal González, *Manuscritos medievales iluminados en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense (siglos IX-XIV)* (Madrid: UCM. Servicio de Publicaciones, 2010).

segoviano de 1503 hay dos asientos.⁴⁸ En el Inv. A no figura y en el Inv. B se lee: [206] «Vita Isidori archiepiscopi Hispalensis», pero en la actualidad el ejemplar no se localiza en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense.

La tercera entrada, «De la espera, con otros tratados de astrología, escrito en pergamino», se correspondería con el *Libro del saber de astrología* de Alfonso X el Sabio, manuscrito de excepcional valía y felizmente conservado (BH, ms. 156). No sabemos si en el siglo XIV el ejemplar estaba en la catedral de Sevilla y probablemente de allí lo obtuvo la Reina Católica. Parece que puede ser identificado con el asiento [574] del Inv. B, descrito como «Opera pleraque astronomica, sermone hispanico». A través del índice del manuscrito resulta evidente que, cuando el códice estaba completo, comenzaba con un tratado titulado «Los IIII libros de la ochava espera». No nos cabe duda de que esta pieza perteneció al fondo del Alcázar,⁴⁹ lo mismo que otros códices alfonsíes, como el manuscrito rico de las *Cantigas*, el *Libro de los juegos*, la *Estoria de España*, y el *Libro de las formas e de las imágenes*.

El siguiente asiento, «Concordia Bibliae, manuscrito en pergamino», tal vez pueda identificarse con el ejemplar de la BH, ms. 35, el cual contiene las *Concordantiae Sanctarum Scripturarum per XII distinctiones diuisae*, el *Liber scintillarum de diuersis uoluminibus collectarum* y las *Proprietates rerum secundum alphabetum distinctae*. Es datable en el siglo XIII. Está escrito en una letra gótica primitiva, a dos columnas, sobre pergamino de buena calidad. Sus dimensiones son 55 × 175 mm. El tamaño coincide con la descripción que figura en el inventario del Tesoro del Alcázar de Segovia de 1503, en donde se lee «Otro libro de quarto, de pliego, en pergamino, en latín, de mano, que es las Concordanças de la Santa Escritura, las cubiertas blancas». En el Inv. A no figura una obra de este nombre y en el Inv. B hay tres títulos posibles: [175] *Concordancie Sanctarum Scripturarum*; y otras tres piezas de contenido afín, hoy perdidas: [20] «Concordancie Biblie»; [51] «Concordancie Biblie»; y [56] «Concordantie Biblie secundum canonicum».

En el listado de la cédula se cita a continuación la siguiente entrada: «Corónicas de ciertos reyes de España, 2 volúmenes manuscritos en papel». Este par

⁴⁸ «Otro libro de pliego entero, de papel, escrito en latín, de mano, que es la *Vida de sant Isidro* y la *División de los obispos y arzobispos de España*, las tablas de papel enforrado en cuero colorado»; y «Otro libro de marca mayor, de pergamino, en latín, de mano, que es la *Vida de sant Isidro*, las tablas de cuero prieto, y las cerraduras de latón». El vendido al cardenal Cisneros sería, evidentemente, este último, ya que el otro era de papel.

⁴⁹ Puede identificarse con el correspondiente asiento descrito en el inventario del Tesoro del Alcázar de Segovia de 1503: «Otro libro, de marca mayor, en pergamino, de mano, en romance, que habla de Estrología, que hizo componer el rey don Alonso, con las coberturas coloradas».

de manuscritos quizá fuesen la *Corónica de los reyes de Castilla y la Corónica del rey don Fernando* recogidos en el inventario del Alcázar de Segovia de 1503. Los mss 158-160, de contenido historiográfico en romance de la Biblioteca Histórica no concuerdan con la somera descripción del documento fernandino. Los textos cronísticos adquiridos por Cisneros quizá nunca formaron parte del fondo complutense.

La séptima entrada remite a unas «Homilías de san Gregorio, manuscrito en pergamino». Probablemente se refiere al siguiente ejemplar del Alcázar: «Otro libro de pliego entero, de pergamino, de mano, en romance, que son Omilías de sant Gregorio, las coberturas de cuero colorado, las cerraduras de latón». Ninguna de las obras de este autor que se encuentran citadas en los Inv. A y B responde a esta titulación. Como era de esperar, no hay manuscrito alguno en la Biblioteca Histórica que se pueda relacionar con este asiento.

La octava entrada describe la siguiente pieza: «Defença divina, manuscrito en papel». No he podido vincular el texto de este manuscrito de acuerdo con el título ni localizarlo en el inventario del Tesoro del Alcázar de Segovia, de noviembre de 1503. Cabría la posibilidad de que hubiera ingresado después de la elaboración de dicho inventario y antes del fallecimiento de la Reina Católica, acaecido casi exactamente un año después. Quizá podría identificarse, aunque de manera incierta, con el actual ms. 96 de la Biblioteca Histórica, el cual contiene el *Defensorium Ecclesiae* de Rodrigo Sánchez de Arévalo, fechado en 1463, excelente códice,⁵⁰ de 269 folios de papel.⁵¹ En el corte del ms. 96 de la Biblioteca Complutense se lee: «Defenm Eccle», de donde pudo haberse tomado el título para la lista de venta hoy conservada en el Archivo privado de San Felices.

La última entrada de dicha lista reza así: «De Apocalisi, manuscrito en pergamino». En el inventario del Tesoro del Alcázar de Segovia de 1503 se registra el siguiente asiento: «Otro libro de marca mayor, de pergamino, de mano, en latín, que es del Apocalibsi, con unas coberturas de cuero azul y dos cerraduras de latón». Este ítem quizá se pueda identificar con el actual ms. 45 de la Biblioteca Histórica, pieza que contiene unos *Commentaria in Apocalypsim sancti Ioannis*. El testimonio, de origen incierto, está escrito en una letra de comienzos del siglo XIII. En el Inv. B figura: [57] «Comentarius quidam in Apocalipsim». Este ítem remite con toda probabilidad al ms. 45 conservado en la Biblioteca Histórica, el cual sería el ejemplar adquirido por Cisneros. Es una pieza, en pergamino,

⁵⁰ El ejemplar, ms.96, está mutilado por haberle sido cortadas las iniciales iluminadas.

⁵¹ En el primer cuaderno se usa el pergamino en el bifolio exterior.

de comienzos del siglo XIII, en escritura de transición a la gótica. El texto del *Apocalipsis*, subrayado en rojo, va acompañado de un comentario anónimo que encontramos también en dos manuscritos de la Bibliothèque Nationale de París: mss lat. 588 y lat. 16306.

Resulta evidente que los manuscritos comprados por fray Francisco a través del rey no fueron incluidos en la relación de gastos del Inv. A. ya que ninguno figura registrado en ese listado, salvo que se tratase de alguno de los asientos colectivos que no proporcionan datos sobre la cantidad de volúmenes ni el contenido. A través de una segunda cédula, datada el 13 de octubre de 1545,⁵² el entonces príncipe Felipe ordenó que todas las «escrituras» y libros depositados en el Alcázar de Segovia fuesen enviados al Archivo de Simancas.⁵³

BALANCE FINAL

Sin duda alguna, uno de los propósitos medulares de Cisneros fue debelar la barbarie en tierras de Castilla: su figura era poliédrica en cuanto a sus actuaciones religiosas y políticas, y aquí solamente se ha considerado sus relaciones con la cultura escrita. El mecenazgo del fraile franciscano se ejerció en diversas direcciones ya que su dignidad eclesiástica le permitió disponer de grandes sumas de dinero. Esta circunstancia favoreció la financiación de múltiples empresas y entre ellas las relacionadas con la cultura escrita. En materia de religión Cisneros quiso reformar estructuras anquilosadas, ideas preconcebidas y conductas relajadas por una práctica secular de malos hábitos. Sin duda, se trataba de un plan ambicioso. Consideró que el libro era la mejor herramienta para alcanzar sus fines. Su gestión se ejerció en un doble sentido: por un lado, fomentó la adquisición de obras manuscritas en grandes cantidades; por otro, sus principales designios se orientaron en torno a la estampación, el novedoso procedimiento de comunicación social.

La comunidad universitaria complutense posee algunas de las piezas que hace unos 500 años se fueron acumulando con vistas a crear un templo del saber y, con su frecuentación, unos profesionales de excepcional valía. Constituye un acto de

⁵² ASF, caja 86, ed. en Ceballos-Escalera y Gila, *Alcaides, tesoreros*.

⁵³ Este hecho confirma que el fondo patrimonial quedó fuera de un proceso de liquidación y que permaneció en su lugar habitual hasta el momento en que el heredero decidió su traslado. Esta decisión tan temprana denota que el futuro monarca ya tenía una idea clara sobre la creación de una Biblioteca Real y que fue dando los sucesivos pasos para llevar a efecto su designio.

obligado reconocimiento hacia las personas que propiciaron una reforma de los estudios y que creyeron en la transmisión de los conocimientos como el medio más idóneo de progreso social. Cuando se tiene entre las manos algunos de estos libros, sabemos que son los mismos que consultaron y, a veces, anotaron en sus márgenes Nebrija, Hernán Núñez el Comendador Griego, Juan de Vergara o Alonso de Zamora, por citar tan solo algunos nombres de esa época iniciática. Ellos fueron grandes humanistas, mentes abiertas a las corrientes intelectuales más novedosas y fértiles de su tiempo, pero también fueron hombres que dedicaron su vida al estudio con el fin de ser los mejores en sus especialidades.

Cisneros era consciente de que la producción escrita era el medio más eficaz para alcanzar sus objetivos de distinta naturaleza. Su empeño no fue estéril. La labor realizada en este campo quizá sea el título más noble de toda su ejecutoria personal.

TEORÍA, PROYECTO CULTURAL Y MÚSICA



PEDRO CIRUELO Y LA CIENCIA MUSICAL EN LA IMPRENTA COMPLUTENSE

Luis Robledo Estaire
Conservatorio Superior de Música de Madrid

Resulta fatigoso referirnos a cualquier erudito del Renacimiento y repetir que era un hombre de saber universal, pero nos obliga a ello la evidencia, y hemos de repetirlo al evocar la figura de Pedro Sánchez Ciruelo. Su principal quehacer fue la teología, pero, como maestro en artes que era, también abordó las matemáticas, la astronomía e, incluso, publicó un tratado breve de oratoria sagrada incluido en una obra teológica, *Expositio libri missalis* (Alcalá de Henares: Miguel de Eguía, 1528): de hecho, fue el encargado de pronunciar las oraciones fúnebres por el cardenal Cisneros en 1517 y por Antonio de Nebrija en 1522. Ciruelo se formó en las universidades de Salamanca y de París. En esta última fue profesor de matemáticas durante diez años. En 1509 o 1510 fue llamado por Cisneros para impartir clase en la Universidad de Alcalá de Henares, con seguridad de teología, y quizá también de matemáticas. Es aquí donde publicó en 1516 la obra que nos ocupa, *Cursus quattuor mathematicarum artium liberalium*, donde incluye un tratado de música como la disciplina matemática que era desde hacía siglos (Fig. 4.I, pág. sig.).

Hay que aclarar que esta música es lo que se conocía tradicionalmente como música especulativa o teórica, es decir, lo que nosotros llamamos ciencia musical, esa parcela que a partir de la revolución científica quedará vinculada cada vez más a la ciencia físico-acústica. En este breve ensayo no voy a dar ningún dato que no sea ya conocido. Lo que pretendo es señalar vínculos y atar cabos para: 1) subrayar la aportación de Ciruelo en el contexto de la teoría científico-musical ibérica de la época; y 2) situarla en la red tejida por las universidades peninsulares.

En el sistema de entonación pitagórico vigente durante toda la Edad Media, la división del monocordio —esto es, la obtención de los diferentes intervalos de la escala musical— que se expresan mediante razones, estaba condicionada por la imposibilidad de dividir aritméticamente en dos partes iguales las razones superparticulares. Es decir, aquéllas cuyo numerador es el denominador más 1:

la segunda mayor o tono grande pitagórico $9/8$, la cuarta $4/3$, la quinta $3/2$ y la octava $2/1$. Cuando en el Renacimiento se proponga otra división del monocordio, la de la justa entonación, persistirá el problema en dos nuevos intervalos: el tono pequeño $10/9$ y la tercera justa $5/4$, ambas razones superparticulares. La ciencia musical se encontrará con este escollo hasta que desde el siglo XVII se vayan introduciendo progresivamente los logaritmos. Pero había una solución teórica que pasaba por la recuperación de la geometría de Euclides y que hacía posible la mencionada división estableciendo una media proporcional geométrica (Fig. 4.2).

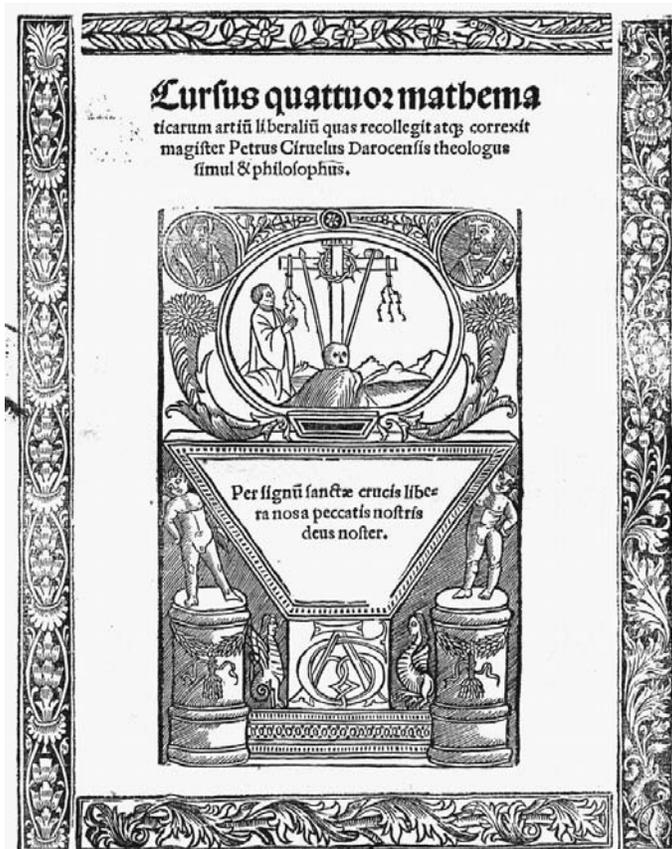


Fig. 4.1. Portada de Pedro Ciruelo, *Cursus quattuor mathematicarum artium liberalium* (Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 1516)

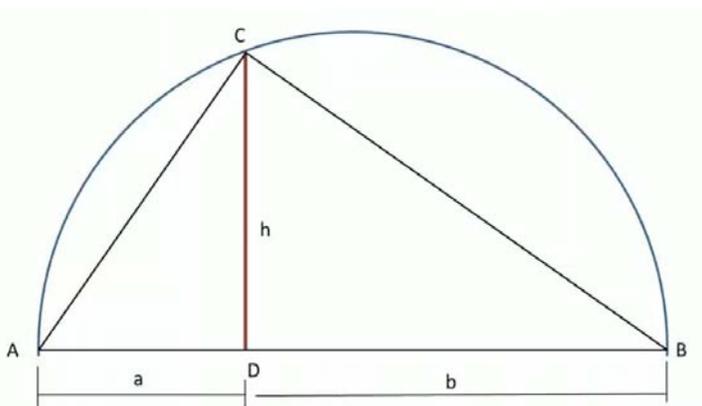


Fig. 4.2. Demostración del Teorema de la Altura¹

El primero que propone esta solución, desde el sistema de entonación pitagórico, es Jacques Lefèvre d'Étaples, más conocido en latín como Faber Stapulensis. Lo hace en su tratado *Musica libris demonstrata quattuor*, publicado en 1496 en París, ciudad de cuya universidad fue profesor (Fig. 4.3, pág. sig.).²

El siguiente autor en mencionarlo es Erasmus de Höritz en un tratado sin publicar de hacia 1506. También lo hará Grammateus en 1518. Mucho más importante es la aportación de Lodovico Fogliano, por cuanto es quien sienta las bases del temperamento mesotónico, vale decir, el utilizado comúnmente durante los siglos XVI y XVII. En su *Musica theórica*, publicado en 1529, Fogliano aplica el procedimiento a la división en dos partes iguales del comma sintónico expresado por la fracción $81/80$, razón superparticular, división que es necesaria para igualar los dos tonos que componen la tercera mayor pura.

¹ Accesible en línea a: <https://www.youtube/watch?v=TqCtyjEYOka> [última visita: 15/10/2020].

² El hallazgo de Faber, así como su relación con Ciruelo y otros autores en el contexto de los diferentes sistemas de entonación, puede verse en: Francisco José León Tello, *Estudios de Historia de la Teoría Musical* (Madrid: CSIC, 1962), 242-245; María Sanhuesa Fonseca, «Sánchez Ciruelo, Pedro [Maestro Ciruelo]», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.). (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002), 9: 674-675; Michael Fend, «Faber Stapulensis, Jacobus [Lefèvre d'Étaples, Jacques]», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Stanley Sadie and John Tyrrell (eds.). (London: Macmillan, 2001), 8: 490; Amaya García Pérez, *El número sonoro: la matemática en las teorías armónicas de Salinas y Zarlino* (Salamanca: Caja Duero, 2003), 79-113; Amaya García Pérez, «El temperamento igual en los instrumentos de cuerda con trastes», en *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Amaya García Pérez y Paloma Otaola González (eds.). (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014), 61-89; J. Javier Goldáraz Gaínza, *Afinación y temperamentos históricos* (Madrid: Alianza, 2004), 77-79, 94-95.

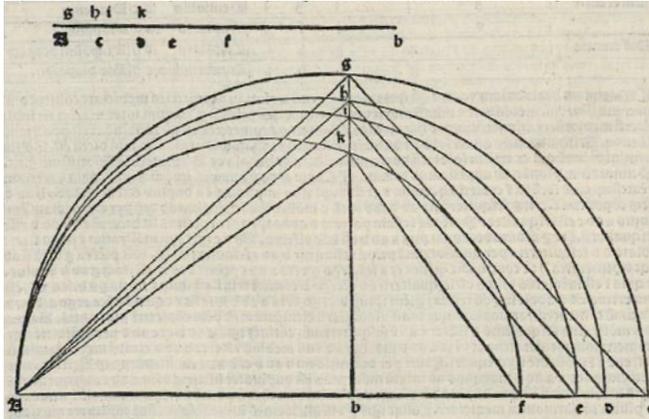


Fig. 4.3. Jacobus Faber Stapulensis, *Musica libris demonstrata quattuor* (París; s. n., 1496), lib. III, cap. 35

Pero en España aparece muy pronto el método descrito por Faber Stapulensis, y lo hace gracias a la imprenta complutense de donde saldrá en 1516 el *Cursus quattuor mathematicarum artium liberalium* de Pedro Ciruelo.³ De hecho, es la segunda publicación, después de la de Faber, que lo menciona, anterior a la de Grammateus de 1518. El tratado de Ciruelo no es original, es una recopilación de diferentes tratados ajenos que acredita en cada caso: aritmética, geometría, perspectiva y música. Para esta última adapta el tratado de Faber publicado en 1496, del cual, señala, ha reducido u omitido algunas partes que le parecían demasiado arduas. Por esto mismo cobra más importancia su decisión de mantener el novedoso procedimiento que había propuesto Faber (Fig. 4.4).

Si se comparan ambas ilustraciones, la de Faber y la de Ciruelo, puede verse que son prácticamente idénticas, coinciden hasta las letras (véase Figs. 4.3 y 4.4). No es casualidad, ya que ambos coincidieron en la universidad de París, Faber impartiendo filosofía entre 1490, aproximadamente, y 1507, y Ciruelo impartiendo matemáticas entre 1492 y 1502. Así, pues, es prácticamente seguro que el texto utilizado por Ciruelo para sus clases de música en París era el tratado de Faber que luego llevaría a la universidad de Alcalá de Henares.

³ Todos los detalles en Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*. (Madrid: Arco, 1991).

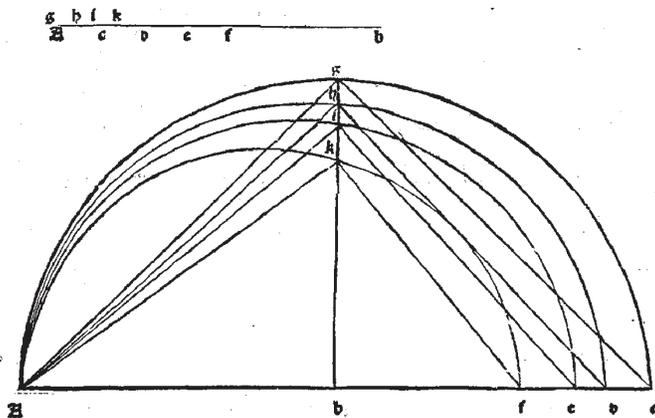


Fig. 4.4. Pedro Ciruelo, *Cursus*, lib. III, cap. 35

El tratado de Ciruelo, que fue reimpresso en 1526, ha sido minusvalorado precisamente por no ser original. Sin embargo, es posible que tuviera más incidencia en la teoría musical ibérica de la que hemos supuesto, aunque, eso sí, algo tardía. Por ejemplo, en 1544 Juan III de Portugal encargó a un antiguo alumno de Ciruelo en la universidad de Alcalá, Mateo de Aranda —a la sazón maestro de capilla de la catedral de Évora— hacerse cargo de la primera cátedra de música en la universidad de Coimbra. Y a Juan III de Portugal está dedicada la edición de 1549 de la *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo, quien estudió matemáticas en la universidad de Alcalá y, acaso, llegara a conocer a Pedro Ciruelo. Por cierto, en el prólogo de esta edición Bermudo alaba el patronazgo del rey portugués en la universidad de Coimbra (fol. v). Bermudo es quizá el teórico más relevante antes de Francisco Salinas. Su contribución más importante a la ciencia musical es la propuesta de un original temperamento cercano al igual en la edición de 1555. En ésta nos encontramos por vez primera en la Península Ibérica desde Ciruelo con el procedimiento de Faber, aplicado, como en éste, a la división del tono, de la cuarta, de la quinta y de la octava (Fig. 4.5, pág. sig.).⁴

⁴ Paloma Otaola, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: Del «Libro primero» (1549) a la «Declaración de instrumentos musicales» (1555)*. (Kassel: Reichenberger, 2000), 56-57.

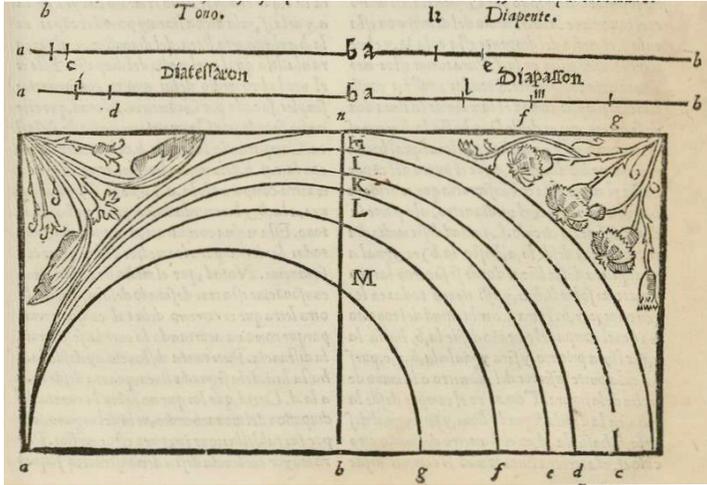


Fig. 4.5. Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna: Juan de León, 1555), lib. IV, cap. 15

Bermudo cita a Faber al menos en cuatro ocasiones.⁵ Lo que no sabemos es si lo leyó directamente o a través de Ciruelo, porque es el caso que las referencias que da se corresponden exactamente con las dos ediciones de éste, 1516 y 1526, y con la de Faber de 1496. En cualquier caso, teniendo en cuenta su paso por la universidad de Alcalá, es razonable suponer que su propuesta es deudora en mayor o menor medida de esta institución.

Si de Alcalá pasamos a la otra gran universidad española, la de Salamanca, nos encontramos con que en ella el tratado de Ciruelo fue utilizado en la enseñanza musical a lo largo de todo el siglo XVI, como atestigua la oposición a esta cátedra en 1593 por parte del músico de tecla Bernardo Clavijo del Castillo, al que se requirió en la primera prueba desarrollar un tema sacado del tratado de Pedro Ciruelo. Uno de los predecesores de Bernardo Clavijo en la cátedra de música de la universidad de Salamanca había sido Francisco Salinas, cuyas aportaciones a la ciencia musical superan a las de cualquier teórico anterior. Abandonado definitivamente el sistema de entonación pitagórico, al que seguía siendo fiel Bermudo, Salinas expone en su *De musica libri septem* (Salamanca: Matías Gast, 1577), el

⁵ En el libro IV, capítulo 8, f. 64r; capítulo 10, f. 64v; capítulo 15, f. 68r; capítulo 77, f. 103r.

procedimiento de Faber aplicado a la tercera mayor pura y al comma sintónico (Figs. 4.6 y 4.7).⁶

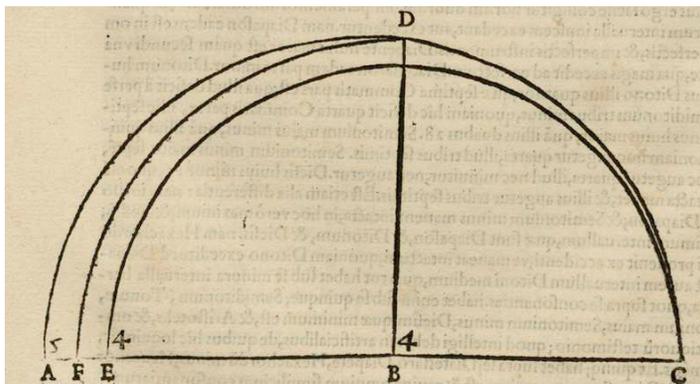


Fig. 4.6. Francisco Salinas, *De musica libri septem* (Salamanca: Matías Gast, 1577), lib. III, cap. 24

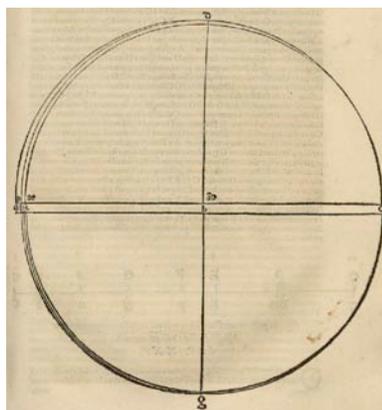


Fig. 4.7.
Francisco Salinas,
De musica, lib. III, cap. 24

⁶ Para el estudio de la música en las universidades de la Península Ibérica véase: Maricarmen Gómez Muntané, «Prehistoria de la enseñanza musical en las universidades españolas», en *De Musica Hispana et Aliis*, Emilio Casares y Carlos Villanueva (eds.). (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990), 1: 77-89; Maricarmen Gómez Muntané, «La Universidad de Salamanca y su cátedra de música», en *De los Reyes Católicos a Felipe II*, Historia de la música en España e Hispanoamérica, 2, Maricarmen Gómez Muntané (ed.). (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2012), 125-154; José López-Calo y Emilio Casares, «Universidades. I. España», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10: 564-566; Ascensión Mazuela-Anguaita, *Artes de canto llano en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del «Arte de canto llano»* (Sevilla, 1530) de Juan Martínez (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2014), 259-273.

En el caso de Salinas no es necesario remitirnos al tratado de Ciruelo, aunque lo conociera, por cuanto su erudición asombrosa iba más allá de los textos universitarios. Salinas podía entender los originales griegos, como el de Euclides, a quien, naturalmente, menciona,⁷ y, además, conocía bien el tratado de Fogliano y su utilización del método euclidiano para el temperamento mesotónico. Pero lo que creo interesante señalar es que desde una perspectiva amplia podemos contemplar el desarrollo de la teoría científico-musical en nuestra península dentro de una constelación formada por las universidades de Alcalá de Henares y de Salamanca, quizá también la de Coimbra, en la que brilló intermitentemente la figura de Pedro Ciruelo.

⁷ Salinas, *De musica libri septem*, 158.

OBISPOS, IMPRENTA Y MECENAZGO DE LA TEORÍA MUSICAL EN TIEMPOS DEL CARDENAL CISNEROS

Santiago Galán Gómez
Taller de Música – ESEM, Barcelona

El cardenal Cisneros es reconocido como mecenas auténtica y hondamente implicado en la industria de la imprenta en su tiempo, acompañado de numerosos miembros del alto clero a los que sirvió de ejemplo e inspiración.¹ Precisamente en esos años, brota y florece en España la impresión de tratados de teoría musical, cuya relación con los patrocinadores eclesiásticos es el asunto que nos va a ocupar en el presente estudio. La imprenta entra en tierras hispanas hacia 1472, como en otras partes de Europa de mano de artesanos formados en Alemania, que vinieron a aposentarse allá donde hubiese ocasión para su negocio, en especial al servicio de personalidades eclesiásticas. Organizaron talleres modestos que atendían una demanda local limitada, para pronto desplazarse a otro lugar donde seguir con su actividad.²

El costoso negocio de la impresión precisaba tanto esa demanda como la financiación de inversores dispuestos a arriesgar capital en una empresa de beneficios inseguros y frecuentes quiebras.³ Los impresores en España no podían aspirar a competir con las grandes potencias del ramo, los talleres de Francia, Alemania o Italia, donde Venecia albergaba unas 150 imprentas hacia 1500, cuando en cualquier ciudad española a lo sumo se contaban tres o cuatro talleres.⁴ Estos primeros

¹ Julián Martín Abad, *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471 – 1520)* (Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003), 70.

² Antonio Odriozola, «Los tipógrafos alemanes y la iniciación en España de la impresión musical (1485-1504)», *Gutenberg Jahrbuch* 35 (1961): 60-70; Martín Abad, *Los primeros tiempos de la imprenta*, 46.

³ Clive Griffin, *Los Cromberger: La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico* (Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1991), 53.

⁴ Griffin, *Los Cromberger*, 27; Iain Fenlon, «Music, Print and Society», en *European Music, 1520-1642*, James Haar (ed.). (Woodbridge: The Boydell Press, 2006), 280-303 [282]; Miguel Ángel Pallarés, «Algunas reflexiones sobre el inicio de la tipografía en Zaragoza y Aragón: cambios y pervivencias en la transición del código al impreso», en *Jornadas de Canto Gregoriano: XV. El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta. XVI. La implantación en Aragón, en el siglo XII, del Rito Romano y del*

impresores en suelo hispano, en contacto con sus países de origen, facilitaron un importante negocio de importación de libro extranjero,⁵ en detrimento de la producción local. Griffin calificó de internacional autores clásicos, libros jurídicos, teológicos, académicos. Esto no afectará a la impresión de los primeros tratados musicales españoles, que por su contenido eran producto para mercado local, en tiradas quizás grandes, pero de bajo coste. Otras obras, como las litúrgicas, necesitadas de mayores tiradas, podían encargarse a talleres extranjeros, como sucedió a partir del siglo xvi. Por ello, cabe calificar a la primera industria de impresión de tratados musicales en España como un mercado «cerrado», frente al mercado «abierto» que representaban los grandes centros de impresión extranjeros.⁶ En sus primeras décadas la imprenta hispana abastece el mercado local con ediciones utilitarias, baratas, dirigidas a clientes específicos. La temprana imprenta salmantina, por ejemplo, producía sobre todo libros en latín para cubrir la demanda universitaria. El mapa de estas primeras prensas es disperso, más en Castilla, por la falta de una capital efectiva, que en Aragón, donde Barcelona, Valencia y Zaragoza centralizaban esta actividad.⁷ También es un mapa mudable, por los continuos movimientos de impresores y talleres respondiendo a demandas locales y puntuales de los clientes, eclesiásticos o universidades.

El complejo entramado industrial de la imprenta implicaba a diversos actores, figuras a veces combinadas en una misma persona, cada uno de los cuales aportaba su labor en espera de un concreto beneficio:⁸

- el autor generaba los contenidos, como música o texto en los tratados teóricos; su beneficio podía provenir de las ventas, aunque habitualmente sería

Canto Gregoriano, Luis Prensa y Pedro Calahorra Martínez (eds.). (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012), 67-133 [92].

⁵ Tess Knighton, «Preliminary Thoughts on the Dynamics of Music Printing in the Iberian Peninsula during the Sixteenth Century», *Bulletin of Spanish Studies* 89/4 (2012): 521-556 [528].

⁶ John Kmetz, «250 Years of German Music Printing (c. 1500 – 1750): A Case for a Closed Market», en *NiveauNischeNimbus: Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, Birgit Lodes (ed.). (Tutzing: Hans Schneider, 2010), 167-184 [167].

⁷ Martín Abad, *Los primeros tiempos*, 49.

⁸ Royston Gustavson, «Competitive Strategy Dynamics in the German Music Publishing Industry», en *NiveauNischeNimbus*, 185-210 [186]; María del Carmen Álvarez Márquez, *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del Quinientos* (Sevilla: Secretario de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2007), 17 y ss. Ejemplo de la fusión de funciones es la familia florentina Giunta, a la vez impresores, editores y libreros en Florencia, Venecia, Lyon y otras ciudades, incluyendo Burgos, Zaragoza o Salamanca (donde actuó Giovanni Giunta, o «Juan de Junta»). Un equivalente hispano es Juan de Porras, primero librero y luego impresor.

la reputación para obtener o mantener un puesto docente, atraer estudiantes, o propiciar el patronazgo de un poderoso

- el editor, figura difusa, asumía los riesgos económicos iniciales aportando capital; podía ser el propio autor, el impresor, o un mercader que sumaba este negocio a otros, y no pocas veces era el mismo librero que lo comercializaba; a veces figura como mecenas en proemios o colofones; su beneficio era económico, por venta de ejemplares, o el prestigio de patrocinar impresos
- el maestro impresor era el artesano que poseía los medios técnicos materiales para realizar la tirada, de la que obtenía su beneficio estipulado según contrato;⁹ dirigía diversos operarios —oficiales— especializados, y aprendices a su cargo, hoy personajes anónimos, como el fundidor de caracteres, el «componedor» (cajista), el encuadernador, el corrector, o el especialista en grabados; el impresor generalmente no montaba ni finalizaba la confección del volumen
- el librero o mercader de libros —oficio anterior a la aparición de la imprenta— se ocupaba de distribuir los ejemplares, a veces por redes comerciales de largo alcance; además de comerciar con material de escritura (papel, plumas, tinteros, libros de cuentas), montar y encuadernar los ejemplares, podía ser también el propio impresor;¹⁰ el librero podía desarrollar otros oficios en nada relacionados con la imprenta, actuando desde un simple carrito o un cajón de libros en la calle, o regentando un establecimiento fijo con centenares, miles o decenas de miles de ejemplares a la venta, obteniendo su beneficio al sumar un porcentaje al coste convenido con el editor.

Desde el principio, imprimir música en los libros teóricos y litúrgicos era un problema técnico complejo para el que se ensayaron diversas soluciones. La más simple —y económica— era dejar espacio en el libro para añadir la música

⁹ La incertidumbre en la obtención de beneficios explica el interés de los impresores por obtener monopolios para realizar documentos baratos y de distribución asegurada, como las bulas, cartillas de doctrina cristiana o los libros del nuevo rezado (Álvarez Márquez, *La impresión y el comercio de libros*, 23).

¹⁰ La encuadernación especializada de calidad, como la «mudéjar», encarecía mucho el precio del volumen, pero su valor ha favorecido la supervivencia de estos libros. Pallarés, «Algunas reflexiones», 97. En estos casos, como sucedió con la Biblia Políglota de Cisneros encargada a Guillén de Brocar, el mismo impresor se responsabilizaba de la costosa encuadernación.

a mano, como mucho encima de un pautado impreso.¹¹ Así se hizo inicialmente en el salterio de Mainz de 1457, pero todavía en 1495 y en edición tan cuidada como la valenciana del *Ars musicorum* de Guillermo de Podio se imprimió sólo el pentagrama. Ciertamente, para los libros litúrgicos era ventajoso no imprimir la música de los cantos, que se podía copiar a mano en diferentes lugares de venta, adaptando el uso del libro a prácticas locales y aumentando las posibilidades de negocio de un mismo original.¹² La solución más directa para imprimir música, adoptada en los primeros tratados musicales impresos en España, fue la usada en ilustraciones o capitales ornamentales: grabados en madera. Las matrices xilográficas eran baratas aunque lentas de confeccionar, frente a los tipos, más caros, que precisaban dos o tres pasadas por página —para cada elemento: pautado, notas y letra—, y se elegía la técnica en función de los artesanos disponibles —grabadores o fundidores de tipos.¹³ No obstante, la parte más importante del coste de una edición era el papel, artículo caro si se usaba producto importado de calidad, de Génova, Lyon o Venecia, en lugar del más sencillo elaborado en los molinos papeleros locales. El precio final del ejemplar venía pues condicionado por el tamaño y número de folios que lo componían.¹⁴ No sorprende que fuese más rentable importar libros de música polifónica ya impresos, por un coste solo algo superior a lo que significaría importar el caro papel de calidad a España, para imprimir en las prensas locales.¹⁵

Mecenazgo eclesiástico de la imprenta

La Iglesia como institución funcionó como motor fundamental para promover la expansión del negocio de la imprenta, gracias a la demanda de libros litúrgicos, devocionales, o bulas. Los obispos eran personajes en situación ideal para protagonizar el patrocinio cultural floreciente a finales del siglo xv. Perteneían a las familias más acomodadas y poderosas, y su educación era superior, universitaria a menudo hasta el exclusivo grado de doctor. Se movían en un amplísimo círculo

¹¹ En algún caso se hizo al revés, imprimiendo solo las notas para dibujar a mano el pentagrama, como en la *Grammatica* de Franciscus Niger (Venecia: Teodoro Franco, 1480); véase David McKitterick, *Print, Manuscript, and the Search for Order, 1450-1830* (Cambridge: University Press, 2003), 41.

¹² D. William Krummel & Stanley Sadie, *Music Printing and Publishing* (New York: W. W. Norton, 1990), 4.

¹³ Fenlon, «Music, Print and Society», 286.

¹⁴ Manuel José Pedraza, *El libro español del Renacimiento* (Madrid: Arcos, 2008), 237-240.

¹⁵ Knighton, «Preliminary Thoughts», 544.

de relaciones personales y en sus frecuentes viajes contactaban con toda clase de ambientes intelectuales.¹⁶ Por ello es lógico que fuese el alto clero el principal impulsor del mecenazgo artístico y cultural, en el que la difusión inicial de la imprenta era en buena parte continuación de la tradicional relación de la Iglesia con el mundo del libro manuscrito. La obra en este sentido promovida por el cardenal Cisneros, incluyendo su Biblia Políglota, será la culminación de una dinámica en ascenso desde la introducción misma de la imprenta en suelo hispano.

El cardenal español Juan de Torquemada, como abad de la abadía benedictina italiana de Subiaco, propició el establecimiento de la primera imprenta fuera de suelo alemán, a cargo de los clérigos Arnold Pannartz y Konrad Sweynheim, de la que salió el primer libro impreso en Italia —un *Donato* de 1465, hoy perdido—, seguido de un *Lactancio* y un *De civitate Dei*, creando el primer tipo de letra impresa romana.¹⁷ Dos años después se trasladaron a Roma siguiendo a Torquemada, donde éste propició también la instalación de la imprenta de Ulrich Hahn de Ingolstadt, que en 1467 publicó las *Meditationes* del cardenal, la primera obra impresa con ilustraciones.¹⁸ Hahn afirmaba haber imprimido por primera vez música con tipos móviles en su *Missale romanum* de 1476, aunque pudiera ser anterior el *Gradual de Constanza*, de 1473.¹⁹ En el misal romano la impresión requería dos pasadas, primero los pautados en tinta roja, y luego las notas en tinta negra. Torquemada es responsable indirecto de la llegada de la imprenta a Segovia, donde el obispo Juan Arias Dávila (1461-97), inspirado por su ejemplo, trajo de Roma por intercesión de su legado el deán de Segovia Juan López, al impresor Juan Parix de Heidelberg, como parte del programa de promoción de su recién

¹⁶ María Blanca López Díez, «Las artes en el siglo xv: el mecenazgo de los Arias Dávila», en *Segovia en el siglo xv: Arias Dávila, obispo y mecenas*, Ángel García Galindo (ed.). (Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1998): 273-296, 284. Sobre el mecenazgo de los miembros de la alta clerecía, véase también el estudio en este libro de Juan Ruiz Jiménez.

¹⁷ Los dos impresores habían llegado huyendo de los disturbios en Maguncia a Roma quizás en 1464, de donde pasaron a Subiaco bajo la protección de Torquemada; véase Carlos Romero de Lecea, «Raíces romanas de la imprenta hispana», en *Historia de la imprenta hispana* (Madrid: Editora Nacional, 1982): 7-90, 37.

¹⁸ Torquemada debió de encargar treinta y cuatro grabados a partir de las pinturas del claustro de Santa María sopra Minerva (Romero de Lecea, «Raíces romanas», 47). Hahn es editor en 1470 de la primera historia de España impresa, *Compendiosa Historia Hispanica*, de Rodrigo Sánchez de Arévalo, dedicada a Enrique IV de Castilla.

¹⁹ «Conflatum impressumque unacum cantu: quod nunquam factum extitit»; véase Mary Kay Duggan, *Italian Music Incunabula: Printers and Type* (Berkeley: University of California Press, 1992), 80; ver también McKitterick, *Print, Manuscript*, 40; y Krummel & Sadie, *Music Printing*, 5. Hahn había publicado antes una primera edición del misal sin música impresa, el 21 de abril de 1475.

inaugurado Estudio para la mejora y formación del clero.²⁰ En 1472 Parix realizó en tipos romanos el considerado primer libro impreso en España, el *Sinodal de Aguilafuente*, actas del sínodo presidido en esa villa por Arias Dávila,²¹ así como el libro de Pedro Martínez de Osmá, *Commentarium in symbolum «Quicumque vult»*.²² Segovia, entonces virtual capital del reino, como sede del nuevo Estudio necesitado de libros ofrecía condiciones favorables al establecimiento de la imprenta, incluyendo artesanos del metal para elaborar los tipos. El interés por el libro impreso y la conciencia que tenía Arias Dávila del poder de esta novedad se refleja en la notable compra de ochocientos volúmenes «empremidos en Venecia», encargada en 1498 a Fernando de Jaén y gestionada por Juan de Porras, Guydo de Larrazaris y Lázaro de Gazany, «compañeros e mercaderes veçinos de Salamanca».²³ La sin duda excepcional biblioteca del obispo Arias desapareció, pero queda testimonio en los más de quinientos incunables que custodia el archivo de la catedral segoviana, seguramente una fracción de los libros que había originalmente.²⁴ De la imprenta segoviana de Parix sobreviven ocho volúmenes universitarios: cinco de derecho civil, dos de teología y uno de derecho canónico. El *Sinodal de Aguilafuente* denuncia la escasa formación del clero, al que se conminaba a cursar los cuatro años de estudios universitarios, aprendiendo «gramática e lengua latina», y también a «cantar competentemente el canto llano», lo que sugiere la posibilidad de que en el taller de Parix se imprimiesen documentos musicales hoy perdidos.

Los mecenas eclesiásticos serán pues elemento imprescindible en la difusión inicial de la imprenta española, aunque la mayor parte de la producción de estas prensas consistió en obras menores, material utilitario de inmediato deshecho. Como se quejaba todavía en 1525 el impresor Miguel de Eguía:

Pluguiera al cielo que las imprentas fuesen entre nosotros lo bastante fecundas para que un editor hiciera ridículo al dedicar a grandes personas las obras ajenas, simple-

²⁰ Bonifacio Bartolomé, «La actividad eclesiástica del obispo de Segovia Juan Arias Dávila», en *Segovia en el siglo XV*, 495-512 [500]; Eduardo Juárez, «El Estudio de Juan Arias Dávila, obispo de Segovia», *Edad Media, Revista de Historia* 16 (2015): 199-224, 203 y ss; Martín Abad, *Primeros tiempos de la imprenta*, 53.

²¹ Pudiera haber imprimido Parix justo antes un *Expositiones Nominum Legalium*, conservado hoy en un único ejemplar en la Catedral de Segovia; véase Carlos Romero de Lecea, *El más antiguo libro impreso en España (Expositiones Nominum Legalium)* (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976).

²² Antonio Odriozola, «La imprenta en Castilla en el siglo XV», en *Historia de la imprenta hispana*, 92-220 [119].

²³ López Díez, «Las artes en el siglo XV», 287.

²⁴ Juárez, «El Estudio de Juan Arias Dávila», 217

mente porque él las imprime. Pero, a causa de no sé qué fatalidad, los talleres tipográficos de España están acaparados permanentemente por coplas vulgares y hasta obscenas, por versos ineptos o por libros de menor valor aún.²⁵

Sevilla

En 1492 aparece en esta ciudad el primer tratado musical español impreso en España, el arte de canto llano *Lux bella*, de Domingo Marcos Durán.²⁶ Centro comercial de primera importancia, en Sevilla existía ya una industria de confección y suministro de libros manuscritos mucho antes de aparecer a finales de la década de 1470 los primeros impresores.²⁷ La imprenta sevillana destacaba por el uso de grabados, imprescindibles para el volumen de Marcos Durán, una habilidad destacada de los impresores del *Lux bella*, los «Cuatro alemanes compañeros»: Paulus de Colonia, Johannes Pegnitzer de Nuremberg, Magnus Herbst y Thomas Glockner. Activos en Sevilla al menos desde 1490, habían llegado desde Venecia buscando fortuna tras la crisis del negocio de impresión vivida allí en los años anteriores.²⁸ En marzo de 1492 una súplica de unos «alemanes impresores» al cabildo de la ciudad afirma que la misma reina Isabel había demandado impresores en la ciudad para realizar «ciertas obras», quizás por consejo de su confesor Hernando de Talavera, muy empeñado en hacer accesibles los textos apropiados para la formación espiritual, sobre todo de los conversos.²⁹

El primer documento real a favor de un impresor se fecha en Sevilla en 1477, a nombre de Michel Deschaner, a quien se exime de pagar tributos por el beneficioso oficio que realiza, seguido de otra exención de alcabala a favor de Teodorico

²⁵ Marcel Bataillon, *Erasmus y España* (México: Fondo de Cultura Económica, 1950), 191.

²⁶ Ascensión Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista» (tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2012); Santiago Galán, *La teoría de canto de órgano y contrapunto en el renacimiento español: La Sumula de canto de órgano de Domingo Marcos Durán como modelo* (Madrid: Alpuerto, 2016).

²⁷ Griffin, *Los Cromberger*, 42. Los primeros impresores conocidos en Sevilla eran autóctonos: Antonio Martínez, Bartolomé Segura y Alfonso del Puerto.

²⁸ Guillermo S. Sosa, «La imprenta en Sevilla en el siglo xv», en *Historia de la imprenta hispana*, 427-90, 443; Griffin, *Los Cromberger*, 44.

²⁹ José Gestoso, *Noticias inéditas de impresores sevillanos* (Sevilla: Imprenta y litografía de Gómez Hnos, 1924), 3; Carlos Romero de Lecea, «Hernando de Talavera y el tránsito en España del manuscrito al impreso», *Studia Hieronymiana* 1 (1973): 317-377 [356]; Stefania Pastore, *Una herejía española: conversos, alumbrados e Inquisición (1449-1559)* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2010), 274. Hernando de Talavera se relaciona con la primera imprenta en Valladolid en 1480 y promovió la instalación de la primera imprenta en la recién conquistada Granada, encargada a Ungut y Polono.

alemán, impresor.³⁰ Esta actitud positiva de los Reyes Católicos, que en las Cortes de Toledo de 1480 libraban de todo «almojarifazgo, diezmo ni portazgo» la importación de libros para favorecer que «se hiciesen los hombres letrados», con el tiempo derivó en un mayor control de lo que se imprimía o importaba, hasta exigirse por pragmática de 1502 licencia real —de manos de los presidentes de la Cancillería de Valladolid o Granada, de los arzobispos de Toledo, Sevilla o Granada, o de los obispos de Burgos o Salamanca— para la publicación de libros.³¹

Una carta real de 1491 permite a los impresores Mainardus Ungut y Stanislaus Polonus establecerse en Sevilla y ejercer su oficio «con vuestros aparejos», con ventajosa exención tributaria. Ungut declararía que fue llamado a Sevilla desde Nápoles, extremo que confirma la comparativa entre tipografías sevillanas y napolitanas.³² En el Archivo de Protocolos de Sevilla, una escritura de 1500 tras fallecer Meinardo Ungut detalla los bienes presentes en el taller de Ungut y Polono, destacando 400 misales en papel y doce en pergamino que encargó (y adeudaba) el obispo de Jaén, seguramente Diego de Deza, sucedido ese mismo año por Alonso Suárez de la Fuente del Sauce.³³ Polono será llamado por Cisneros como primer impresor en Alcalá de Henares, entre 1502 y 1504.

Los impresores podían asociarse puntualmente, como hicieron Ungut y Pegnitzer para imprimir en 1496 en Granada la *Vita Christi* de Francesc Eiximenis «por mandado y expensas del muy reverendísimo señor don Fray Hernando de Talavera primero Arçobispo de la Santa Iglesia de esta dicha ciudad de Granada».³⁴ En 1493 Paulus de Colonia dejó la compañía de los cuatro alemanes, la cual como trío imprimió un *Manuale Toletanum* para Francisco y Melchior Gorricio de Novara —colaboradores en ediciones promovidas por Cisneros— con

³⁰ Álvarez Márquez, *La impresión y el comercio de libros*, 64.

³¹ *Novísima recopilación de las leyes de España* (Madrid: s. n., 1805), tomo 4, libro VIII, 122-123. Los libros impresos o importados sin ajustarse a la ley debían ser quemados, y el responsable multado con el valor de los libros, que debía repartirse entre el denunciante, el juez y el fisco real. En esta pragmática los Reyes justificaban su prevención a causa de la proliferación de libros «viciosos [...] de materias apócrifas y reprobadas [...] hechos de cosas vanas y supersticiosas».

³² Nicolás Tenorio, «Algunas noticias de Menardo Ungut y Lanzalao Polono», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 8 y 9 (1901): 633-638 [634].

³³ Ya en 1493 estos dos impresores habían realizado para el obispado de Jaén unos miles de bulas, así como diversos grabados devotos por encargo del obispo Luís Osorio (Gestoso, «Noticias inéditas», 5). También Diego de Deza había publicado con estos dos impresores su *In defensione sancti Thomae Aquinatis* en febrero de 1491 (Griffin, *Los Cromberger*, 44). La viuda de Ungut, Comincia de Blanquis, casó en seguida con Jacobo Cromberger, ayudante del finado, quien heredó así el negocio, práctica habitual en aquellos tiempos.

³⁴ Sosa, «La imprenta en Sevilla», 456.

notación musical. En Sevilla también Ungut y Polonus eran hábiles grabadores en madera, y realizaron un *Processionarium secundum Ordinis Fratrum Praedicatorum* en 1494, primer procesional impreso en España, con tipos musicales negros sobre tetragrama rojo.

Los manuscritos de teoría musical incluían generalmente gráficos, como esquemas geométricos de proporciones, por lo que resultó natural para imprimirlos el uso de la xilografía, técnica mantenida a lo largo del siglo xvi cuando ya los tipos musicales son de uso común en las ediciones de tratados como los de Juan Bermudo, en los que los ejemplos musicales breves grabados se alternan con piezas en tipografía musical.³⁵ Para este *Lux bella* de Marcos Durán se confeccionaron matrices de madera para la música, técnica ya usada en Zaragoza en 1478 en la *Biblia de Calatayud*, impresa por Pablo Hurus de Constanza, hoy perdida.³⁶ Hurus, especializado en impresiones de notable calidad, en 1485 realizó también en Zaragoza el *Missale Caesaraugustanum* («350 ejemplares a expensas del arzobispo D. Alfonso, hijo del Rey D. Fernando») considerado el primer libro impreso en España con notación musical: un tetragrama en rojo, sobre el que se debían escribir a mano las notas. En la siguiente edición de 1498 ya se incluyó la música en tipografía negra sobre tetragrama rojo.³⁷ Este misal es una edición lujosa que contrasta con el tratadito de Domingo Marcos, para el cual fueron suficientes los ejemplos musicales toscamente grabados en madera.

Domingo Marcos dedica su *Lux bella* a Pedro Jiménez de Préxamo, obispo de Coria (1489-95) y discípulo de Alonso de Madrigal, el Tostado. Este obispo había sido vicario de Arias Dávila, cuyo ejemplo siguió como promotor de la imprenta, impulsando diversas ediciones.³⁸ Un documento de la Real Cancillería de los Reyes de Castilla, de 9 de julio de 1493, mandaba que «las justicias no demanden alcabalas, almojarifazgos, diezmos, portazgos, roda ni otros derechos a don Pedro

³⁵ El impresor, el francés Juan de León, seguramente desarrolló los tipos musicales a usar en la misma Sevilla; Knighton, «Preliminary Thoughts», 535.

³⁶ Encarnación Marín, «Pablo Hurus, impresor de Biblias en lengua castellana, en el año 1478», *Anuario de Estudios Medievales* 18 (1988): 591-604 [591]; Manuel José Pedraza, «Minor Printing Offices in Fifteenth- and Sixteenth-Century Aragon: Híjar, Huesca and Épila», en *Print Culture and Peripheries in Early Modern Europe*, Benito Rial Costas (ed.). (Leiden & Boston: Brill, 2013), 309-323 [310].

³⁷ Robert Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1960), 103; Miguel Ángel Pallarés, *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo xv* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008), 91.

³⁸ Ya en 1489 parece que fue Préxamo el responsable del establecimiento del impresor Bartolomé de Lila en Coria; Antonio Rodríguez Moñino, *La imprenta en Extremadura, 1489-1800* (Madrid: Diputación Provincial de Badajoz, 1945), 12.

Ximénez de Préxamo, obispo de Coria, de los libros por él hechos cuando los envía a imprimir». ³⁹ El obispo pertenecía al círculo de religiosos próximos a la reina, destacados por su espíritu reformador, en sintonía con las inquietudes que al respecto albergaba Isabel. No obstante, el talante progresista de Jiménez de Préxamo tenía sus límites, y cuando hacia 1476 el catedrático de teología en Salamanca —y antiguo compañero suyo en el colegio de San Bartolomé— Pedro Martínez de Osma se atrevió a cuestionar la validez de la penitencia y las indulgencias, e incluso a publicar sus ideas en un *Tractatus de confessione*, fue Jiménez de Préxamo —bajo la autoridad del Arzobispo de Toledo, Alfonso Carrillo— quien lideró la acusación contra el teólogo, publicando unas *Confitatorium errorum contra claves ecclesiae nuper editum*. Se procesó y condenó en 1479 a Pedro de Osma quemándose las obras por heréticas, con la consecuente retractación del teólogo y su casi inmediato fallecimiento en abril de 1480, exiliado en Alba de Tormes. ⁴⁰

Marcos Durán debió conocer a Jiménez de Préxamo como profesor en sus años como estudiante en Salamanca, antes de que el segundo asumiese el obispado de Coria en 1489. La dedicación de Marcos Durán a la música comenzó desde muy joven en Salamanca, donde pudo coincidir algún tiempo, aunque breve, con el teórico baezano Ramos de Pareja antes de que este marchase a Italia, y con el mismo Martínez de Osma quien, además de polemizar en cuestiones musicales con Ramos, en 1465 había también redactado un *Tractatus musice*. ⁴¹ La relación de Marcos Durán con la enseñanza musical explica que en 1492 Jiménez de Préxamo apadrinase la novedosa impresión en esos años de un tratado musical en español, el primero del que tenemos noticia. Esta breve arte de canto llano tenía como mercado natural estudiantes universitarios y aprendices de coro, gozando

³⁹ Archivo General de Simancas, Registro General del Sello, Leg. 149307,93 (Real Cancillería de los Reyes de Castilla, Registro del Sello de Corte).

⁴⁰ Isabella Iannuzzi, «La condena a Pedro Martínez de Osma: “Ensayo general” de control ideológico inquisitorial», *Investigaciones Históricas: Época Moderna y Contemporánea* 27 (2007): 11-46; Horacio Santiago-Otero y Klaus Reinhardt, *Pedro Martínez de Osma y el método teológico: edición de varios escritos inéditos* (Madrid – Soria: CSIC, 1987), 28-29; y Santiago Galán, «El tratado musical de Pedro Martínez de Osma, un testimonio recuperado del siglo xv», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 30 (2017): 113-135, 115-117. Puede que fuese Parix el impresor del libro condenado a las llamas, episodio que podría haber influido en la marcha del impresor, quien se estableció en Toulouse (Aimé Lambert, *Juan Parix, Impresor*, separata de *Anales du Midi* 43 (1931) ([Segovia]: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1972), 383-384.

⁴¹ Galán, «El tratado musical de Pedro Martínez de Osma», 120; Santiago Galán, «Ramos de Pareja, pensamiento musical y reforma en la Salamanca del siglo xv», en *Respondámosle a concierto. Estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, Eduardo Carrero y Sergi Zauner (eds.). (Barcelona: Institut d’Estudis Medievals – UAB, 2020), 127-138 [127 y ss].

de gran éxito por toda la península, reflejado en las ediciones que se suceden durante décadas. Marcos Durán, de origen humilde, buscó el apoyo de Jiménez de Préxamo en la edición de su obra, como lo hará con otras personalidades en sus dos siguientes obras editadas en Salamanca. Los cuatro alemanes compañeros que imprimen su *Lux bella* ya habían realizado con música el año anterior el primer antifonario impreso conocido, un *Antiphonarium Ord. S. Hieronymi*, así como la obra de Jiménez de Préxamo *El Tostado sobre sant Matheo*, lo que sugiere el apoyo de Jiménez de Préxamo para editar la obra de Domingo Marcos en el taller sevillano de los Cuatro Alemanes.⁴²

Para el *Lux bella* se grabaron tablas y páginas de ejemplos musicales, incluyendo un esquema circular o «Summa de musica» con todas las «voces et 18 mutanças». Tras la parte teórica, el volumen se completaba con un tonario de ocho folios de música, una disposición de notable éxito que será imitada por numerosos autores posteriores en sus artes de canto. El manual se imprimió en papel, como se hacía con las ediciones utilitarias, pues la costosa impresión en pergamino se reservaba para ediciones o ejemplares especiales y ostentosos. Los impresos en papel como el *Lux bella* estaban destinados a desaparecer con el uso y el tiempo, como ejemplifica el misal zaragozano de 1485, del que solo sobrevive un ejemplar de los 350 prometidos, precisamente uno de los cuatro que se encargó imprimir en pergamino, muchísimo más resistente al paso del tiempo.⁴³

Tras el tratado de Marcos Durán, se publica en Sevilla la *Introducción muy útil y breve de canto llano*, del bachiller Alonso Spañón, impresa por el ginebrino Pedro Brun, activo en Sevilla desde 1492.⁴⁴ La obra se dedica a Juan [Rodríguez] de Fonseca, obispo de Córdoba (1499-1504) y no está fechada, pero en el colofón se declara que fue examinada por Bernardo de la Fuente, provisor y veedor de las obras impresas en el Arzobispado de Sevilla. Considerando la pragmática de 1502 mencionada arriba, esto ubica la publicación de esta obra entre 1502 y 1504. El obispo Fonseca aparecerá de nuevo en la dedicatoria del tratado de Martínez de Bizcargui editado en 1515 en Burgos, siendo entonces obispo de esa ciudad. Como veremos, el mecenazgo de Fonseca favoreció no solo el arte del libro impreso en

⁴² Galán, *La teoría de canto de órgano*, 22. Se ha cuestionado la autoría de la impresión del *Antiphonarium* por los Cuatro Alemanes; véase Bruno Turner, *Toledo Hymns: The Melodies of the Office Hymns of the Intonarium Toletanum of 1515*. (Marvig: Vanderbeck & Imrie, 2011), II.

⁴³ Pallarés, «Algunas reflexiones», 101. En un contrato de 1484, Hurus se comprometía a imprimir algunos ejemplares en vitela al coste de los de papel, pero el contratante se encargaba de suministrar el costoso material (Pallarés, *La imprenta de los incunables*, 92).

⁴⁴ Frederick J. Norton, *Printing in Spain 1501-1520*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1966), 14.

general, sino específicamente del tratado musical, a lo largo de los años y en las diversas diócesis que tuvo a su cargo. El breve manual de Spañón, en la estela del exitoso *Lux bella* de Marcos Durán, consta de una explicación inicial textual, sin música, seguida de once páginas de ejemplos musicales de entonaciones en los ocho tonos.

Salamanca

La universidad y el cabildo salmantinos son los principales responsables de la importante producción editorial en la ciudad en el último cuarto del siglo xv. La falta de información en los ejemplares supervivientes del periodo llevó a distinguir tradicionalmente dos imprentas anónimas en Salamanca en base a su tipografía: una primera desde 1480, asociada a las *Introductiones latinae* de Nebrija; y otra segunda desde 1492, asociada a la *Gramática* también de Nebrija.⁴⁵ Sobre la primera, María Antonia Varona pudo establecer que estuvo a cargo de Alonso de Porras y Diego Sánchez de Cantalapiedra, y desde 1483-85, a cargo del hijo del primero, Juan de Porras. A partir de esta información los estudios posteriores han permitido afinar la identificación de las primeras imprentas activas en Salamanca.⁴⁶

En el estudio salmantino enseñaba Marcos Durán, quien como vimos había publicado en Sevilla en 1492 su primera obra. Un poco más tarde otro bachiller, Cristóbal de Escobar, publica en Salamanca su *Introducción muy breve de canto llano*, sin fechar, aunque Vindel lo ubica hacia 1496 o 1498 en base a sus tipos. Es un brevísimo volumen, cercano a los pliegos sueltos o de cordel,⁴⁷ sin dedicatoria ni colofón, de tan solo cuatro folios de texto sin ningún ejemplo musical. Su mercado potencial era el universitario, como evidencian las numerosas citas de autoridades, así como el de los aprendices de coro, como señalan las instrucciones prácticas para cantar. Siendo edición tan barata, quizás el propio autor, con la posible ayuda del impresor, asumió los costes iniciales con la perspectiva de venta

⁴⁵ Sobre Nebrija, véase el ensayo de Pepe Rey en este volumen.

⁴⁶ María Antonia Varona, «Identificación de la primera imprenta anónima salmantina», *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea* 14 (1994): 25-34 [30]; María Eugenia López Varea, «La imprenta incunable en Salamanca», en *Doce siglos de materialidad del libro: Estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*, Manuel José Pedraza Gracia, Helena Carvajal González y Camino Sánchez Oliveira (eds.). (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017), 265-279, 278; Lorenzo Ruiz, *La imprenta en Salamanca, 1501-1600* (Madrid: Arco/Libros, 1994), 1: 27.

⁴⁷ Mazuela-Anguita, «Artes de canto», 1: 51.

segura entre los estudiantes. La tipografía del librito, y su espíritu erudito, parecen apoyar la propuesta de que el bachiller Escobar sea el mismo Lucio Cristóbal Escobar que veinte años después es canónigo en Sicilia y edita en 1520 el léxico latín-siciliano-español de Nebrija.⁴⁸ Escobar además evidencia la comunicación entre teóricos españoles en la época, citando desde Salamanca la obra de un Ludovicus de Barcelona, hoy desconocido.⁴⁹

En estos años aparece el segundo tratado de Marcos Durán, *Comento sobre Lux bella*, impreso en Salamanca el 17 de junio de 1498, sin identificar impresor, pero usando la segunda etapa de tipos góticos del taller de Juan de Porras. Este mismo se encargará del *Portus musice* de Diego del Puerto también en Salamanca, en 1504, y de hecho ya había impreso música antes, en el *Misal Compostelano* y el *Misal de Orense*, ambos de 1494 en Monterrey (Orense), en taller conjunto con Gonzalo Rodríguez de la Pasera.⁵⁰ En el momento de imprimir estos misales, era condesa de Monterrey Francisca de Zúñiga y Ulloa († 1526) aunque en el colofón del misal de Orense se cita erróneamente «Francisco de Zúñiga» como conde. Esta condesa casó con Diego de Acevedo y Fonseca, hijo de Alfonso de Fonseca y María de Ulloa, origen de los lazos entre Juan de Porras y los Fonseca.

Precisamente el dedicatorio en 1498 del *Comento sobre Lux bella* es el «muy virtuoso cavallero magnífico señor don Alfonso de Fonseca», segundo de este nombre, arzobispo de Santiago entre 1460-1465 y luego entre 1469-1507. Domingo Marcos deja claro en su dedicatoria la intención que le anima: alaba la bondad del arzobispo no sólo hacia aquellos que le sirven, sino también hacia los que «viven con tal deseo» de servirle. Dado que su primer benefactor, Jiménez de Préxamo, había fallecido en 1495, Domingo Marcos buscaba un nuevo patrón en la persona de Fonseca.⁵¹

La dedicatoria debió surtir efecto, pues en la siguiente obra de Domingo Marcos, *Súmula de canto de órgano, contrapunto y composición vocal y instrumental, práctica y speculativa*, impresa en Salamanca seguramente en 1503, el autor ya se dirige a su benefactor como «reverendísimo y muy magnífico señor don Alfonso de Fonseca, arzobispo de Santiago, mi señor». Esta dedicatoria refuerza también

⁴⁸ Francesco Rocco Rossi, «Un manuale di musica per Ascanio Sforza: il Liber Musices di Florentius (Ms. 2146 della Biblioteca Trivulziana di Milano)» (tesis doctoral, Università degli Studi di Pavia, 2007), 372.

⁴⁹ No será el mismo Ludovicus Sancii que mencionaba Ramos en 1482, como proponía Stevenson, pues este debía ser más bien el teórico franco-flamenco Ludovicus Sanctus, al servicio del cardenal Colonna en Aviñón entre 1329-1330 (Galán, *La teoría de canto de órgano*), 66.

⁵⁰ Odriozola, «La imprenta en Castilla», 172-173.

⁵¹ Galán, *La teoría de canto de órgano*, 24.

la adscripción del *Comento sobre Lux bella* al taller de Juan de Porras, impresor ligado a la diócesis compostelana y los Fonseca, como hemos señalado. El posible favor de Fonseca hacia Marcos Durán no obstante no llegó al extremo de facilitar el acceso del autor al grado de licenciado, financiando el gasto económico que ello implicaba, algo que Durán no consiguió ya que en todas sus obras se presentó siempre como simple bachiller.

Marcos Durán, Cristóbal de Escobar o Diego del Puerto (como más adelante Diego Pisador y Francisco Salinas) forman parte del elevado porcentaje de autores en activo y relacionados con la universidad salmantina, hasta un 42% de los autores publicados en esos años en Salamanca, porcentaje muy importante teniendo en cuenta que los autores clásicos y con prestigio eran los más rentables a priori a la hora de invertir en una edición. Pero los libros de autores relacionados directamente con el entorno universitario (los profesores) tenían la venta asegurada como obras de necesario uso en las actividades docentes.⁵² Por tanto los tratados musicales eran parte también de la producción de manuales usados en las clases universitarias, y como el resto de la producción impresa en Salamanca, se orientaban al mercado local. No obstante, los manuales como el *Lux bella* o la posterior *Súmula de canto de órgano*, por su carácter utilitario, práctico e incluso didáctico, tuvieron una difusión importante por los reinos hispanos, gozando seguramente de tiradas que podían alcanzar los miles de ejemplares, llegando a copiarse y traducirse, por ejemplo, al catalán, como sucedió con la *Súmula* de Domingo Marcos.⁵³ No obstante, las ediciones musicales en Salamanca (cinco obras) constituyen un porcentaje muy residual dentro de la producción relacionada con la universidad, dominada por las obras teológicas y de derecho.⁵⁴

Esta *Súmula de canto de órgano* de Domingo Marcos Durán, es el primer tratado impreso sobre polifonía en español conocido y lo imprimió Juan Gysser en 1503, alemán nativo de Seligenstadt, activo en Salamanca al menos desde 1500,

⁵² Solo un autor entre los veinte que superaron diez ediciones de sus obras en Salamanca no tenía relación con la universidad, los demás eran por lo general profesores (Ruiz Fidalgo, *La imprenta en Salamanca*, 30).

⁵³ Santiago Galán, «Estudiando música en la España bajomedieval: El Ms. 2044 de la Universidad de Barcelona», *Estudios Sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales* 19/1 (2017): 385-414 [400]. Un inventario del taller de Jacobo Cromberger en Sevilla de 1528-1529 mencionaba 2.355 artes y cartillas de canto llano.

⁵⁴ Las ediciones relativas a la música forman parte de las ediciones científicas, que suman poco más del 6 % de las ediciones salmantinas del momento (Ruiz Fidalgo, *La imprenta en Salamanca*, 32).

relacionado por su producción con Nebrija y con la universidad.⁵⁵ Este tercer tratado de Domingo Marcos necesitó de abundante trabajo xilográfico por los numerosos ejemplos musicales que contiene. Aquí intervino el arte de Juan Gysser, cuyas impresiones destacaban por su habilidad en la realización de gráficos, como demuestran las ediciones encargadas a este artesano por Cisneros en 1506.⁵⁶ No obstante, los grabadores o los montadores del taller podían desconocer el arte musical, como evidencia de manera muy clara el folio c verso de la *Súmula*, donde el primero de los siete pautados musicales se montó invertido. Esto delata que los ejemplos se grabaron en tacos individuales, para minimizar pérdidas en caso de estropear un bloque xilográfico, aunque a costa de un mayor riesgo de errores a la hora de montar la página. También delata en este caso una revisión de pruebas superficial, si la hubo.

Los numerosos grabados de música mensural en la *Súmula*, incluyendo varios ejemplos de polifonía, son los más tempranos que se conocen en España.⁵⁷ Se ha planteado la posibilidad de que el tratado *Portus musicæ* (1504) del cantor y capellán del colegio salmantino de San Bartolomé, Diego del Puerto, fuese anterior a la *Súmula*. Pero una comparación del contenido de ambos tratados apoya la preeminencia de la obra de Durán, que contiene muchos más ejemplos musicales, bien ordenados y sistematizados. Algunos ejemplos del *Portus musicæ* además se revelan como copiados de la *Súmula*, simplemente alterando la altura de las notas para ocultar el plagio. En conjunto, la obra de Diego del Puerto aparece como un apresurado compendio editado para competir en ventas con la *Súmula* de Domingo Marcos, para lo que no duda en incluir, algo fuera de lugar, «otra arte manual muy brevissima», donde enseña a hallar las fiestas móviles, las

⁵⁵ Norton, *Printing in Spain*, 26. Cuatro años después de imprimir la *Súmula*, su imprenta quebraba, pasando Gysser a trabajar como operario en el taller de Juan de Porras.

⁵⁶ Ruiz Fidalgo, *La imprenta en Salamanca*, 43. Martín Abad, *Los primeros tiempos*, 69. Los dos libros encargados por Cisneros a Gysser y editadas en 1506 fueron la *Vita et processus Sancti Thome cantuariensis martyris super libertate ecclesiastica*, y el *Comento o exposición de Eusebio* de Alfonso Tostado.

⁵⁷ La impresión más antigua de música mensural conocida se localiza en la *Grammatica* de Franciscus Niger, publicada en Venecia en 1480 por Theodor de Würzburg, donde aparecen ejemplos de notas sin pautado. Seguiría en 1487 el *Musices opusculum* de Nicolás Burtius impreso en Bolonia por Ugo de Rugeris: véase Krummel & Sadie, *Music printing*, 7, e Iain Fenlon, «Manuscript, Print and the Market for Music in Early Modern Europe», *De Musica Disserenda* 11/1-2 (2015): 11-22 [12]. En 1493 se imprimió en Roma música mensural para cuatro voces en una *Historia Baetica*, obra que circuló entre los ambientes españoles en Roma, llegando una copia a poder de Isabel la Católica, sin que se pueda demostrar el impacto que este tipo de obra impresa pudo tener en el contexto local hispano (Knighton, «Preliminary Thoughts», 524).

nonas idus y calendas, cómo «sacar la luna», o una breve explicación del orden de la vihuela. Evidentemente era una táctica para atraer compradores entre los estudiantes, como el propio autor señala en el proemio, aquellos a los que les podía atraer semejante mezcla de materias.

Del Puerto dedica su libro al rector de la universidad Alfonso de Castilla [Zúñiga], quién había dado también la necesaria conformidad a la publicación de la *Súmula* de Domingo Marcos. Alfonso de Castilla pertenecía a una estirpe noble, entroncada con el rey Pedro I, que ya había dado otros rectores y maestrescuelas a Salamanca. Su carácter humanista, forjado en las clases salmantinas bajo la tutela de Lucio Marineo Sículo, le llevó a patrocinar obras arquitectónicas y a buen seguro ediciones como la que nos ocupa, aunque en estos años Alfonso de Castilla se encontrara inmerso en la más alta política, como parte del grupo afecto a Felipe I, sufriendo las turbulencias provocadas por el repentino fallecimiento del primer rey Habsburgo en España. La llegada de Carlos V al trono no solucionó su situación, pues acabó apartado del Consejo Real como obispo de Calahorra hasta su deceso en 1541. En el proemio Diego del Puerto agradece también al obispo de Burgos Pascual de Fuenpudia (o Ampudia), dedicatario también de las ediciones del tratado de Martínez de Bizcargui que comentaremos luego. Del Puerto afirma ostentar un beneficio en Santa María de Laredo, entonces en la diócesis de Burgos, y que su padre era «Pedro Derrada», quizás del lugar de Erada (hoy Herada), en el valle del Soba, partido de Laredo. Podemos suponer pues el origen de Diego del Puerto en esta zona.

Valencia

En Valencia en 1495 imprimen Petrus Hagenbach y Leonardus Hutz, a costa del *mercator* lombardo Jacobus de Vila, el importante tratado *Ars musicorum* del presbítero Guillermo de Podio. El libro se dedicó a Alfonso de Aragón, obispo de Tortosa (1475-1512) y sobrino del rey Fernando.⁵⁸ Como indica Francesc Villanueva, en su juventud Alfonso debió coincidir con Guillermo de Podio, entonces cantor y maestro de capilla de la reina, de quien pudo incluso haber recibido cla-

⁵⁸ Francesc Villanueva, *Guillem de Podio (* 1420c – † 1500): estudi biogràfic crític, entorn musical a la cort de Joan II d'Aragó i l'obra «Enchiridion de principiis musice discipline contra negantes illa et destruentes»* (Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015), 1: 163 y ss. Alfonso de Aragón era hijo ilegítimo de Alfonso de Aragón, y Escobar, a su vez, hijo ilegítimo de Juan II de Aragón, padre de Fernando el Católico.

ses. Años después, el anciano Podio pudo buscar el favor del obispo con la dedicatoria, sin demasiado éxito, pues su siguiente obra, *Enchiridion de principiis musicae discipline contra negantes illa et destruentes*, la dedicó a Juan de Vera y Mendoza (1453-1507), otro importante personaje del entorno de la seo valenciana, cercano a los Borja (había estado al servicio de Rodrigo de Borja y era preceptor de su hijo Cesar). En este caso la dedicatoria debió surtir efecto, pues Podio pudo quizás por intercesión de Vera recuperar en 1497 el cargo de maestro de las escuelas de canto de la Seo valenciana, que había perdido en 1496.

La obra de Podio se publicó en latín en una edición de calidad, aunque impresa sólo con texto y pautados, sin la música, que debía ser añadida a mano. El uso del latín, el carácter erudito de la obra, junto con la coincidencia de editarse por el mismo equipo de impresores y editor cuatro meses después de la *Opus Grammaticae* del maestro («nominalium doctrinae professore») Joan de Miravet, obra igualmente culta destinada a la formación del clero, señala un contexto diferente del de la edición anterior del *Lux bella* de Marcos Durán.⁵⁹ En 1495 un anciano Guillermo de Podio edita no una breve arte de canto para abastecer un mercado de estudiantes, sino una voluminosa obra de prestigio, en latín, para la élite culta y formada. El tratado aparece como el inopinado producto de senectud de un maestro de canto del que desconocemos desempeño como teórico en toda su larga vida por las lagunas que entorpecen nuestro conocimiento de su figura. Bastantes años antes de editar su *Ars musicorum*, Podio era considerado fuera de España como autoridad en la teoría musical. Por ejemplo, el carmelita inglés Johannes Hothby († 1487), activo principalmente en Luca, lo citaba como tal en su escrito *Excitatio quaedam musicae artis per refutationem*, rebatiendo ciertas ideas de Ramos de Pareja, cuya obra conocida data de 1482. Desconocemos de qué manera se extendió por Europa la popularidad de Podio tantos años antes de publicarse el *Ars musicorum*, obra que bajo esta luz aparece como la culminación del pensamiento de un teórico dedicado a este oficio durante su vida, por sus características apropiadas perfectamente para el mercado internacional.

Valladolid

En agosto de 1503 se imprime en Valladolid el arte de canto llano *Lux videntis*, del bachiller en teología fray Bartolomé de Molina, de la orden de los menores. La

⁵⁹ Villanueva, *Guillem de Podio*, 162.

imprime Diego de Gumiel, activo anteriormente en Gerona y Barcelona, donde en 1497 había publicado el *Tirant lo Blanch*. Gumiel desempeñó su actividad en Valladolid en el taller del monasterio de Nuestra Señora del Prado, entre 1502 y 1513, donde tras casar por segunda vez se vio envuelto en 1509 en un turbio pleito de asesinato, del que salió gracias al apoyo de su patrón Alonso Carrillo de Caracena, sobrino del arzobispo homónimo. Se trasladó finalmente a Valencia donde cesaría su actividad en 1516.⁶⁰

El tratado de Molina se dedica al obispo de Lugo Pedro de Ribera (1500-1530, sobrino de Alonso de Madrigal, el Tostado), en su momento nombrado Arcediano por el primer arzobispo de Granada, Hernando de Talavera. En su prolongado obispado lucense, Pedro de Ribera se mostró como enérgico reformador, continuamente enfrentado a monasterios y abades con los que sostuvo diversos pleitos. El conciso tratado de Molina sigue el modelo del *Lux bella* de Marcos Durán, con unas pocas páginas iniciales de instrucción teórica seguidas de ejemplos de entonaciones. Como el propio autor declara, y el destinatario aprueba en el colofón, esta sencilla obrita persigue mejorar la formación de los cantantes de la diócesis lucense, donde debía desempeñar Molina su actividad. No había en estos años iniciales del siglo XVI imprenta en Lugo, ni tampoco en 1530, cuando el obispo Ribera al parecer ordenaría imprimir un *Breviarium lucense*.⁶¹ Molina debió conocer el *Lux bella* de Marcos Durán en sus años de estudiante en Salamanca, y de vuelta a Lugo decidió publicar una obra similar amparada por la máxima autoridad episcopal de su diócesis.

Zaragoza y Burgos

Como capital del reino de Aragón, Zaragoza gozaba a finales del siglo XV de centralidad, franquezas y beneficios para el comercio que favorecieron la implantación de la imprenta en esta ciudad, centro estratégico del paso de mercancías, incluyendo el libro impreso, entre los mercados internacionales y Castilla.⁶² En esta vía comercial, el paso hacia Burgos era natural por lo que respecta al mercado libresco, dada la frontera cultural que el idioma representaba hacia los mercados

⁶⁰ Susana Camps, «Mecenazgo o deuda en la obra impresa por Diego de Gumiel», *Revista de Filología Española*, 91/2 (2011): 261-284 [261 y ss].

⁶¹ Manuel Risco, *España sagrada*, 41 (Madrid: Oficina de la viuda é hijo de Marín, MDCCXCVIII), 152.

⁶² Pallarés, *La imprenta de los incunables de Zaragoza*, 290 y ss.

de Barcelona o Valencia. Desde sus primeros años, la imprenta en Zaragoza funcionará casi a modo de monopolio, en manos de impresores alemanes de Constanza: Pablo y Juan Hurus, y luego Jorge Coci, beneficiados desde muy temprano del favor que otorgaban los Reyes Católicos a la comercialización del libro.

En 1508 se imprime en Zaragoza en el taller de Jorge Coci, prolífico productor y maestro en el arte del grabado, el *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano con proporciones y modos*, de Gonzalo Martínez de Bizcargui, maestro de capilla en la catedral de Burgos. Fue esta una obra de extraordinario éxito reimpressa en numerosas ocasiones a lo largo de la media centuria siguiente. La primera edición de 1508 va dedicada a Fray Pascual, obispo de Burgos (1496-1512), como la siguiente de 1509 realizada en el taller burgalés de Fadrique de Basilea, impresor estrechamente relacionado con el cabildo catedralicio de Burgos al menos desde 1482. Pascual de Ampudia (1442-1512), de origen humilde, ingresó con unos 23 años en el Convento de Santo Domingo de Bolonia, pasando en Italia más de quince años. De vuelta en Castilla, los Reyes Católicos obtuvieron del papa Alejandro VI en 1497 su nombramiento para la sede burgalesa, celebrado con una ceremonia en presencia del cardenal Cisneros, el rey Fernando y el príncipe don Juan. El obispo Pascual formaba parte del grupo de clérigos progresistas, comprometidos con la reforma religiosa —llegó a celebrar cuatro sínodos— que los Reyes Católicos favorecieron, aunque muchos de ellos fuesen reticentes a aceptar las dignidades otorgadas por los monarcas, siendo así el caso de Pascual de Ampudia como el del mismo Cisneros. Ampudia, como estricto reformador muy cercano al rey católico, preparó para éste un «Parecer» sobre los asuntos a tratar en el V Concilio de Letrán; muy activo además en la predicación y las visitas pastorales, mostró empeño en promocionar libros parroquiales para la normalización de la vida eclesiástica.⁶³

En la edición de 1515 de esta *Arte de canto llano*, impresa en Burgos también en el taller y «a costa» de Fadrique de Basilea, ya fallecido Pascual de Ampudia, Bizcargui cambia la dedicatoria hacia el nuevo obispo de Burgos, Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524), a quien iba dedicado el tratado de Alonso Spañón ya comentado. Formado en Salamanca, y luego discípulo de Hernando de Talavera por encomienda de la propia reina, este eclesiástico fue también persona próxima a los Reyes Católicos, para los que realizó numerosos servicios diplomáticos, y de los que recibió los cargos de obispo de Badajoz, Córdoba y Palencia, antes del

⁶³ Joaquín Luis Ortega, «Un reformador pretridentino: Don Pascual de Ampudia, obispo de Burgos», *Anthologica Annua* 19 (1972): 185-226 [185 y ss].

obispado burgalés. A pesar de pertenecer a este círculo de prelados reformistas, Rodríguez de Fonseca se enfrentó al Cardenal Cisneros, en especial por lo que respecta a la política de ultramar que Fonseca tuvo a su cargo como presidente de la Junta de Indias hasta 1524, siendo relegado durante la regencia de Cisneros al fallecer el rey Fernando.⁶⁴ Al ser Fonseca notable mecenas artístico, no extraña pues el interés de Bizcargui en obtener los favores de prelado tan eminente y conectado al poder. La edición de 1515 se realizó, según figura en el *éxplícit* de la obra, «a costa y misión de Fadrique alemán de Basilea». Parece pues que el coste de la obra lo asumía el editor, contando con el seguro retorno económico de una obra que, por su popularidad, iba ya por la cuarta edición. Así, la dedicatoria a Fonseca no aspiraba a cubrir costes de impresión, sino algún otro beneficio para el autor, quien siguió dedicando la obra al mismo obispo en sucesivas ediciones posteriores, incluso las de 1528 impresa por Juan de Junta, y de Zaragoza de 1538 de nuevo por Jorge Coci, cuando el obispo ya había fallecido muchos años atrás.

En suma, tanto en el caso de Pascual de Ampudia como de Juan Rodríguez de Fonseca, obispos sucesivos de Burgos, encontramos a Bizcargui a la sombra de altas personalidades eclesiásticas del momento, cerca de las más elevadas esferas de poder en España.

Barcelona

En 1510 imprime en esta ciudad Johan Rosembach de Heidelberg el *Libro de musica práctica* de mosén Francisco Tovar. Rosembach desarrolló su actividad desde los años de 1490 en Valencia —donde negoció una frustrada impresión de breviaros para Oviedo y Bayona con Jaime de Vila—, y se documenta con seguridad en Montserrat, Tarragona, Perpiñán y a partir de 1506 en Barcelona, ciudad que era en el siglo *xvi* importante puerto comercial para el comercio librero, incluyendo el musical, tanto procedente de Francia vía Marsella como italiano desde Génova.⁶⁵ Rosenbach es considerado el más importante impresor en Cataluña hasta su fallecimiento en 1530.

⁶⁴ Tomás Teresa, «El obispo Juan Rodríguez de Fonseca, diplomático, mecenas y ministro de Indias», *Hispania Sacra* 13 (1960): 251-304. Al fallecer Cisneros en 1517, Fonseca inmediatamente recuperó su posición.

⁶⁵ Guillermo S. Sosa, «La imprenta en Valencia en el siglo *xv*», en *Historia de la imprenta hispana*, 361-426 [409]; Agustín Millares, «La imprenta en Barcelona en el siglo *xvi*», en *Historia*

Francisco Tovar se declara en su tratado natural de Pareja (obispado de Cuenca) y en el momento de la edición pertenece a la Catedral de Barcelona, a cuyo obispo, Enrique de Cardona [y Enríquez] (1485-1530), dedica la obra. Este era hijo de Juan Ramón Folch de Cardona y Urgell, conde y luego duque de Cardona, un noble fiel a Juan II de Aragón y luego a los Trastámara, virrey de Nápoles entre 1505 y 1507. El favor del rey Fernando hizo que Enrique fuese nombrado obispo de Barcelona en 1505, sin tener la edad necesaria y contra el parecer del capítulo catedralicio, que había escogido al arcediano Lluís Desplà i Oms. Enrique de Cardona fue otro ejemplo de obispo mecenas, implicado en ediciones como la de 1513, también en Barcelona, del *De prosodia hoc est accentu libri duodecim* del gramático cántabro y profesor del estudio general de Barcelona, Martín Ivarra.⁶⁶ Esta obra se imprimió también en el taller de Rosembach, por lo que la edición de Tovar en el mismo lugar parece favorecida por las relaciones del obispo Cardona con este impresor.

El erudito tratado de Tovar se alinea con las tesis conservadoras de Guillermo de Podio, por su oposición a los reformadores representados por la figura de Martínez de Bizcargui. La cuidada edición en folio incluye grabados y numerosos ejemplos musicales, para los que solo se imprimieron los pautados, por lo que la música se tenía que introducir a mano —como se hizo en el ejemplar conservado en el British Library, pero no en el de la Biblioteca Nacional de España. No se trata pues de un manual barato para estudiantes universitarios de escasos recursos, sino de una edición para profesionales o colegas con una cierta posición. Tovar afirma en su tratado haber mantenido disputas sobre asuntos musicales en lugares como Zaragoza, Sicilia y Roma (*Libro de música práctica*, f. 33v), lo que pudo hacer acompañando al obispo Cardona, no solo hijo del Virrey de Nápoles, sino arzobispo de Monreale y presidente del reino en Sicilia, y luego cardenal de San Marcelo (en 1527).

Toledo

En 1520 «el honrado Arnao Guillem de Brocar» imprime el *Tractado de principios de musica practica & theorica sin dexar ninguna cosa atras* de Juan de Espinosa,

de la imprenta hispana, 491-644 [512]; Tess Knighton, «Petrucci's Books in Early Sixteenth-Century Spain», en *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, Giulio Cattin & Patrizia alla Vecchia (eds.). (Venice: Edizione Fondazione Levi, 2005), 623-642 [627-628].

⁶⁶ Jordi Rubió i Balaguer, *Humanisme i Renaixement* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 1990), 215.

arcipreste de Santa Olalla y racionero de la Catedral de Toledo, quien lo dedica a «Martín de Mendoza, arcediano de Talavera y Guadalajara en la dicha Iglesia, hijo del Ilustrísimo señor d. S. Duque del Infantado». El colofón indica que la obra fue imprimida «con la industria y expensas» de Arnao Guillén de Brocar, impresor de la imperial majestad. Observamos de nuevo que el impresor Brocar asume los costes iniciales de la impresión sin duda a cuenta de los beneficios que la obra promete. Brocar, de origen francés, había establecido taller primero en Pamplona, y desde 1501 en Logroño. La fama como excelente impresor que cosechó propició que en 1510 Cisneros lo llamase a Alcalá para trabajar en el proyecto de la Biblia Políglota (1514-1517), ayudado por su yerno Miguel de Eguía. Brocar gozó del reconocimiento de Pedro Ciruelo y Antonio de Nebrija, de quien se convirtió en impresor de referencia.⁶⁷ Pudo así ampliar su negocio abriendo taller también en Valladolid y en Toledo, que heredaría su yerno.

Espinosa ya había hecho imprimir en 1514, también en Toledo, un panfleto hoy perdido contra los escritos de Bizcargui, titulado *Retracciones de los errores y falsedades que escribió Gonzalo Martínez de Bizcargui en su Arte de canto llano*. Este escrito inició una disputa entre los dos autores, pues Bizcargui contestó inmediatamente en su reedición de su tratado de 1515 y Espinosa hizo lo propio con la obra de 1520 que nos ocupa. Espinosa manifiesta en la dedicatoria de sus *Principios de música* haber estado al servicio de los Mendoza «la mayor y mejor parte» de su vida, primero al servicio del cardenal Pedro González de Mendoza, arzobispo de Toledo († 1495) y luego al del sobrino de este, el cardenal Diego Hurtado de Mendoza [y Quiñones], arzobispo de Sevilla († 1502), para pasar luego al de Martín de Mendoza. Espinosa es pues otro personaje cercano a las altas esferas de poder, al servicio de eminentes eclesiásticos del entorno de los Reyes Católicos. Además, en 1507 tomó puesto de maestro de la música en Toledo en lugar de Pedro Lagarto.

No obstante, en 1520 las relaciones de Espinosa con los Mendoza parecen haberse enfriado. Mientras que los dos cardenales mencionados eran figuras principales de su tiempo, Martín de Mendoza en cambio era hijo ilegítimo del tercer duque del Infantado, Diego Hurtado de Mendoza y Luna (1461-1531), y era llamado «el gitano» por el origen de su madre, María Cabrera. Aficionado como su padre a las mujeres, Martín de Mendoza llegó a amancebarse públicamente con

⁶⁷ Martín Abad, *Los primeros tiempos*, 85-87. La importancia de este impresor para el proyecto cultural de Cisneros y su repercusión musical puede entenderse a través de los capítulos de Susan Boynton y Juan Ruiz Jiménez en este volumen; sobre Ciruelo y Nebrija, véanse los ensayos de Robledo y Rey respectivamente.

una joven tía de Miguel de Cervantes, engendrando una hija, Martina.⁶⁸ La posición de su familia permitió a Martín de Mendoza superar el inconveniente de su ilegitimidad: en 1499 el propio Cisneros firmó la licencia para que pudiese recibir su primera tonsura;⁶⁹ y en 1505 firmó la concesión del beneficio de la parroquia de Galapagar.⁷⁰ A partir de ese momento, en los años siguientes se acumulan las bulas papales a su favor, otorgándole numerosos beneficios y eximiendo de problemas de ilegitimidad, edad insuficiente u otras incompatibilidades.⁷¹

CONCLUSIONES

Junto a la primordial figura del cardenal Cisneros como mecenas y valedor de la industria de la imprenta en su tiempo, hemos visto como en relación con la edición de teoría musical figuraron toda una serie de altas personalidades de la jerarquía eclesiástica, que de alguna manera favorecieron la impresión de este tipo de textos. Sin implicar siempre un mecenazgo económico directo —quizás fuese incluso así en contadas ocasiones— que sería en la mayoría de los casos innecesario para lanzar unas sencillas y poco costosas ediciones que, por su utilidad clara e inmediata, tenían asegurada la venta y el continuo reemplazo a causa del deterioro provocado por su uso. El beneficio que significaron estos mecenas eclesiásticos para los agentes implicados en la empresa, comenzando por el propio teórico que firma el tratado, fue a menudo indirecto, en algún caso la esperanza de obtener favor en el futuro por parte de obispos y demás altos prelados. Fueron pues las personalidades aquí consideradas, tras la estela del ejemplo de Cisneros, parte coadyuvante esencial para la notable producción impresa del tratado musical español a fines del siglo xv e inicios del xvi, contribución decisiva para la formación musical en España, reflejada en la posterior excelente producción editorial a lo largo del siglo xvi.

⁶⁸ Martín de Mendoza fue condenado en 1532 a entregar la dote prometida a su amante María de Cervantes, y a reconocer su derecho a nombrarse María de Mendoza (Narciso Alonso, *Casos cervantinos que tocan a Valladolid* [Madrid: Fortanet, 1916], 23 y ss).

⁶⁹ Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza (AHNob), OSUNA, C. 1966, D. 30.

⁷⁰ AHNob, OSUNA, C. 1967, D. 4.

⁷¹ Sólo hasta 1514 se pueden encontrar en AHNob, OSUNA, CP. 236, D. 14; C. 1967, D. 5 (1-5); CP. 236, D. 20; C. 1967, D. 6; CP. 236, D. 15-17; C. 1967, D. 15; C. 1967, D. 7; CP. 236, D. 19; C. 1967, D. 9 (1-3); CP. 237, D. 1; C. 1967, D. 8; CP. 240, D. 8; C. 1970, D. 8; CP. 237, D. 11; CP. 237, D. 3; CP. 237, D. 4; CP. 237, D. 12; C. 1968, D. 1; CP. 237, D. 13; C. 1968, D. 2; CP. 237, D. 14; CP. 236, D. 6; C. 1761, D. 5; C. 1968, D. 3 (1-2); CP. 237, D. 15-16. La serie sige al menos hasta 1524.

**LÉXICO MUSICAL EN LOS DICCIONARIOS
DE ANTONIO DE NEBRIJA:
EL IMPOSIBLE MARIDAJE ENTRE DOS (O TRES) CULTURAS**

Pepe Rey
Investigador independiente

Elio Antonio de Nebrija (1444-1522), el humanista de mayor relieve en los reinos ibéricos, fue colaborador muy cercano de Francisco Jiménez de Cisneros en los dos proyectos culturales más importantes del Cardenal: la Biblia Políglota y la Universidad de Alcalá.¹ Su colaboración, sin embargo, tuvo altibajos debidos a discrepancias de criterio entre los dos personajes, ambos de fuerte carácter y poco dados a transigir, a pesar de lo cual sus efigies —en escultura, pintura, medallas y grabados— con mucha frecuencia aparecen emparejadas.² La gran estima en que Cisneros tuvo a Nebrija queda reflejada en las palabras que el cardenal dijo al rector de Alcalá en 1513, cuando el humanista se ofreció a dar clase en la universidad: «El Cardenal, mi señor, holgó mucho de su venida y se lo agradeció; siendo yo Rector, mandó que le tratase muy bien y le asentase de cátedra sesenta mil maravedís y cien fanegas de pan, y que leyese lo que él quisiese, y si no quisiese leer, que no leyese; y que esto no lo mandaba dar por que trabajase, sino por pagarle lo que le debía España.»³

Aunque quizás hubo alguna ocasión anterior, el primer encuentro entre ambos del que ha quedado constancia ocurrió en la primavera de 1502, cuando los reyes Fernando e Isabel se detuvieron con su séquito varios días en Zalamea de la Serena para celebrar la Pascua. Allí residía por entonces Nebrija entre los letrados reunidos por don Juan de Zúñiga, Maestre de la Orden de Alcántara,

¹ Para todo lo referente a la vida, obra y trayectoria profesional de Nebrija, me remito a la más completa y reciente biografía: Pedro Martín Baños, *La pasión de saber: vida de Antonio de Nebrija* (Huelva: Universidad, 2019). El profesor Martín Baños también mantiene en internet la utilísima página *Corpusnebrissense. Repertorio de textos y estudios nebrissenses*. <http://corpusnebrissense.com/index.html> [10/07/2021].

² Pedro Martín, *La pasión*, 409 y ss.

³ Félix Olmedo, *Nebrija (1441-1522). Debelador de la barbarie, comentador eclesiástico, pedagogo-poeta* (Madrid: Editora Nacional, 1942), 53.

en el grupo que a veces se ha denominado «academia renacentista» o «corte literaria».⁴ Cisneros formaba parte de la comitiva real en calidad de arzobispo de Toledo y confesor de la reina Isabel, mientras Nebrija gozaba ya de merecido prestigio gracias a sus exitosas publicaciones, entre ellas los dos diccionarios en los que se centra este ensayo. Uno de los intereses comunes a ambos personajes era la revisión crítica de los textos bíblicos, preocupación que poco después daría lugar a la Biblia Políglota Complutense, para la que el cardenal contaría con el concurso del humanista. Aprovechando la ocasión, Nebrija mostró a Cisneros algunos trabajos suyos al respecto concretados en cincuenta comentarios a pasajes del Nuevo Testamento, en la estela de las *In Novum Testamentum Adnotationes* (1449) del humanista italiano Lorenzo Valla, que tanta influencia ejerció sobre el sevillano. Aquellos comentarios acarrearón a nuestro autor graves problemas con el inquisidor Diego de Deza —que también se encontraba en el séquito real— y solo llegarían a verse impresos con el título de *Tertia Quinquagena* en 1516, tras cesar Deza en el cargo de inquisidor, asumirlo Cisneros y otorgar este su permiso, cuando la Políglota estaba ya a punto de ver la luz.⁵ Por su relación con la música señalaré que el comentario XLVI, «Tibiicines in matthaeo cur adhibentur funeri», se refiere al capítulo IX del evangelio de san Mateo, en el que se menciona la intervención de unos tañedores de *tibia* en los funerales de una niña.⁶ Trayendo a colación textos de Boecio, Persio, Virgilio, Marcial y Papinio explica Nebrija aquella costumbre antigua, que en sus días aún se mantenía de algún modo, aunque con la participación de otros instrumentos musicales.⁷ Es una muestra que revela algunas de las fuentes de información utilizadas por Nebrija en sus tratados para abordar asuntos relacionados con la música.⁸

⁴ Fernando Villaseñor, «La corte literaria de Juan de Zúñiga y Pimentel (Plasencia, 1459 – Guadalupe, 1504)», *Anales de Historia del Arte* 23, núm. esp. II (2013): 581-594.

⁵ José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, «¿*Vetus latina* o *Vulgata*? Las fuentes latinas y la cuestión de su corrección», en José Luis Gonzalo Sánchez-Molero (dir.), *V Centenario de la Biblia Políglota Complutense*, Catálogo de la exposición, José Luis Gonzalo Sánchez-Molero (dir.). (Madrid: Universidad Complutense, 2014), 281-291 [290].

⁶ «In Matthaeo cap. IX legitur: quod cum venisset Iesus in domum Iairi principis synagogae illius filiam suscitaturus: uidit tibiicines & turbam tumultuantem...» (Antonio de Nebrija, *Tertia Quinquagena*, [Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 1516], f. d iiiii v).

⁷ «Tale aliquid apud nos quoque hodie obseruatur: ut in funere uirorum cymbal. ac tintinabula maiora: in funere infantium minora pulsantur.» Nebrija, *Tertia Quinquagena*.

⁸ «Los autores citados por Nebrija en la *Tertia Quinquagena* son los mismos de toda su producción científica.» José Perona, «Antonio de Nebrija y los lenguajes científicos», *Voces* 5 (1994): 65-90 [79].

Aparte del extenso conocimiento de los autores clásicos y de los posibles contactos con músicos de su entorno,⁹ la información de Nebrija sobre música, en particular sobre los aspectos teóricos, se cimentó durante sus años como estudiante en la universidad de Salamanca. Santiago Galán ha descrito en varios trabajos la existencia de una escuela salmantina de pensamiento musical y el papel desempeñado en ella por el catedrático Pedro Martínez de Osma, maestro del joven Nebrija, por el que el latinista sentía gran estima.¹⁰ Martínez de Osma escribió un tratado musical (1465) recuperado recientemente por Galán, que con mucha probabilidad Nebrija pudo conocer.¹¹

Como cabría esperar, el *De institutione musica* de Boecio era base fundamental de la enseñanza musical en Salamanca, aunque Pedro Martínez de Osma y otros universitarios salmantinos, como Bartolomé Ramos de Pareja, criticasen diversos postulados del clásico. Por eso no resulta extraño que figure Boecio entre las escasas referencias musicales registradas en los escritos de Nebrija. En particular señalaré una cita boeciana repetida en dos ocasiones, una en latín y otra en castellano, para explicar el significado de «prosodia». En la *Gramática sobre la lengua castellana* (Salamanca, 1492) Nebrija dice así:

Prosodia, en griego, sacando palabra de palabra, quiere decir en latín acento; en castellano, quasi canto. Porque, como dice Boecio en la *Música*, el que habla, que es oficio propio del hombre, y el que reza versos, que llamamos poeta, y el que canta, que decimos músico, todos cantan en su manera. Canta el poeta, no como el que habla, ni menos como el que canta, mas en una media manera; [...] y así, el que habla, porque alza una sílaba y abaja otras, en alguna manera canta.¹²

⁹ Como ejemplos de músicos cercanos a Nebrija puede mencionarse a Juan del Encina, sobradamente conocido, o a Sebastián Solórzano, maestro de capilla del Maestre de Alcántara en Zalamea, «el mayor músico que conocieron aquellos siglos», en expresión algo hiperbólica de un cronista. Véase Pedro Martín, *La pasión*, 243.

¹⁰ Santiago Galán, «Teólogos y músicos: Pedro de Osma, Ramos de Pareja y la génesis medieval de la escuela de Salamanca de pensamiento musical», *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales* 21 (2019): 257-296; Santiago Galán, «Ramos de Pareja, pensamiento musical y reforma en la Salamanca del siglo xv», en *Respondámosle a concierto. Estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, Eduardo Carrero y Sergi Zauner (eds.). (Barcelona: Institut d'Estudis Medievals – UAB, 2020), 127-138. Véase también el ensayo de Santiago Galán en este volumen.

¹¹ Santiago Galán, «El tratado musical de Pedro Martínez de Osma, un testimonio recuperado del siglo xv», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 30 (2017): 113-135.

¹² Antonio de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*, Antonio Quilis (ed.). (Madrid: Centro de estudios Ramón Areces, 1990), 109.

La mención en latín al mismo pasaje boeciano se contiene en la edición de 1495 de las *Introductiones latinae*, conocida como «edición extensa», e insiste en la idea de que, según Boecio, quien habla, quien canta o quien recita, todos «cantan en su manera» (*omnes suo modo canunt*).¹³ Sin embargo, Boecio en su tratado (cap. XII: *De divisione vocum earumque explanatione*) distingue claramente el canto (*vox diastematike* o *suspensa*, siempre con música) del habla ordinaria (*vox suneches* o *continua*) y de una tercera especie de voz intermedia «cuando leemos los poemas heroicos» (*cum heroum poema legimus*), es decir, el recitado poético.¹⁴ En ningún momento a lo largo del capítulo afirma Boecio que esas tres maneras de actividad vocal sean cantar, «cada una a su modo». Al contrario, para él está claro que cantar es un modo de usar la voz distinto de recitar o de hablar. En este detalle, por nimio que pueda parecer, se pone de manifiesto la libertad con que Nebrija maneja una fuente tan importante en asuntos musicales como Boecio.

Tras una estancia de cinco años en Italia, donde se imbuyó de las renovadoras ideas humanistas, principalmente las expuestas por Lorenzo Valla en sus *Elegantiae linguae latinae* (1444), Nebrija regresó en 1470 a los reinos ibéricos con el claro propósito de «restituir en la posesión de su tierra perdida los autores del latín, que estauan ya muchos años desterrados de España.»¹⁵ Poco después daba la lista de los autores que pretendía «desarraigar de toda España»: «los *Dotrinales*, los

¹³ «Vnde dicitur prosodia? Respondet a pros praepositione graeca quod est ad. & ode odes. quod interpretatur cantus: [...] Nam quemadmodum ait Boetius in arte musica: poetarum carmen inter sermonem & cantilenam est: ac si uelit dicere. quod homo cum loquitur: & poeta cum in carmine quosdam flexus facit: & musicus cum cantus modulatur: omnes suo modo canunt.» Antonio de Nebrija, *Introductiones latinae* (Salamanca: [Juan de Porras], 1495), f. k ii r.

¹⁴ «Omnis vox aut suneches est, quae continua, aut diastematike, quae dicitur cum intervallo suspensa. Et continua quidem est, qua loquentes vel prosam orationem legentes verba percurrimus [...] Diastematike autem est ea, quam canendo suspendimus, in qua non potius sermonibus sed modulis inservimus [...] His, ut Albinus autumat, additur tertia differentia, quae medias voces possit includere, cum scilicet heroum poema legimus neque continuo cursu, ut prosam, neque suspensio segniorique modo vocis, ut canticum», *Boetii De institutione musica libri quinque*, Godofredus Friedlein (ed.). (Leipzig: B. G. Teubner, 1867). Versión digital en el *Thesaurus musicarum latinarum* de la Universidad de Indiana, [https://chmtl.indiana.edu/tml/6th-8th/BOEMUSr\[07/07/2021\]](https://chmtl.indiana.edu/tml/6th-8th/BOEMUSr[07/07/2021]). Véase Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio, *Sobre el fundamento de la música: cinco libros*, trad. de Jesús Luque Moreno (Madrid: Gredos, 2009), 102-103. En la Biblioteca de El Escorial se conserva manuscrita una traducción castellana del tratado de Boecio; véase Amaya S. García Pérez, «De institutione musica de Boecio en una traducción castellana del siglo xv», en *Patrimonio textual y humanidades digitales*, I, *La tradición clásica*, Pedro M. Cátedra (dir.). (Salamanca: Publicaciones del Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales de la Universidad de Salamanca, 2020), 147-165. Bartolomé Ramos de Pareja en su *Musica practica* (Bolonia: Enrico de Colonia, 1482) sigue con bastante más fidelidad la idea propuesta por Boecio.

¹⁵ Prólogo del *Vocabulario español-latino* (c. 1494-1495).

Pedros Elías i otros nombres aún más duros, los Galteros, los Ebrardos, Pastranas i otros no sé qué apostizos i contrahechos grammáticos no merecedores de ser nombrados.»¹⁶ Su actuación restauradora se centró principalmente en dos terrenos: la gramática y el léxico. De ahí que su primera publicación, *Introductiones latinae* (1481), fuera en lo esencial una gramática, a la que añadió dos complementos lexicográficos: una lista de 1550 términos griegos latinizados —entre otros: *cymbala sonalia, cythara, cytharoedus, classica tubae, tympana*— y un vocabulario de 955 entradas en latín, de las que 176 añaden el significado en castellano,¹⁷ con breves explicaciones semejantes a las que utilizará en los diccionarios posteriores.¹⁸ En las dos ediciones latino-castellanas de esta obra,¹⁹ aparte de estos dos listados, aparecen a lo largo del texto varios términos del campo musical que sirven de ejemplos para asuntos gramaticales, entre otros: *barbiton onis [sic], por un instrumento musico; collis [sic] .lis, por la uiuela; chelis chelis, por un instrumento musico; fides fdis, por la cuerda; lyra lyrae, por un instrumento musico.*²⁰ Volveremos a encontrar algunos de estos términos en los diccionarios.

Nebrija mantuvo durante toda su vida una continua actividad en el campo lexicográfico; prueba de ello son sus léxicos impresos de medicina o derecho civil o el hecho de que, tras su muerte, «de las diecinueve entradas de la relación de escrituras que retiró Sebastián de Nebrija de Alcalá, al menos once, si no más, eran vocabularios de distintas temáticas».²¹ En 1488 confesaba su intención de publicar «... una Obra de Vocablos en latín y romance, en que provoco i desafío a todos los nuestros que tienen hábito y profesión de letras [...] i desde agora les denuncio guerra a fuego i sangre, por que entre tanto se aperciban de razones i

¹⁶ Dedicatoria del *Lexicon, hoc est dictionarium ex sermone latino in hispaniensem* (Salamanca: [Juan de Porras], 1492); véase Francisco Rico, *Nebrija frente a los bárbaros. El canon de gramáticos nefastos en las polémicas del humanismo* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978).

¹⁷ Antonio Quilis, «Las palabras españolas contenidas en el vocabulario de las *Introductiones latinae* de Antonio de Nebrija», *Revista de Filología Española* 80, 1-2 (2000): 181-191 [181].

¹⁸ Para la elaboración de este vocabulario Nebrija tuvo presente el *Catholicon*, de Johannes Balbus, escrito en 1287 e impreso por Gutenberg en 1460, obra que combina gramática con lexicografía. Véase Adriana della Casa, «Le *Introductiones latinae* de Nebrija e il *Catholicon* di Giovanni Balbi», en *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, Carmen Codoñer y Juan Antonio González Iglesias (eds.). (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994), 237-245.

¹⁹ *Introducciones latinas contrapuesto el romance al latín*, Salamanca, 1486 [o 1488], y Zamora, c. 1492-94.

²⁰ Thomas Baldischwieler, «Antonio de Nebrija. Las *Introducciones latinas* contrapuesto el romance al latín (1486)» (tesis doctoral, Universidad de Düsseldorf, 2004).

²¹ Pedro Martín, *La pasión*, 477.

argumentos contra mí.»²² Aquella «obra de vocablos» nunca llegó a publicarse al completo,²³ pero en 1492 la imprenta salmantina de Juan de Porras dio a la luz lo que puede considerarse primer fruto del proyecto: el *Lexicon, hoc est dictionarium ex sermone latino in hispaniensem*, citado habitualmente como *Diccionario latino-español (DLE)*.²⁴

Según confesó el propio autor, fueron urgencias de don Juan de Zúñiga, deseoso de ver resultados de su patronazgo, las que le empujaron a dar a la imprenta una versión reducida del gran proyecto.²⁵ Pero además hubo, sin duda, una circunstancia muy determinante o, más exactamente, dos: la publicación en Sevilla por el veterano cronista real Alfonso de Palencia (1423-1492) del *Universal vocabulario en latín y en romance* (1490) y de un *De synonymis elegantibus* (1491). El *Universal vocabulario (UV)* es una edición, traducción y adaptación hispana del *Elementarium Doctrinae Rudimentum*, obra ya añeja (c. 1053) del lexicógrafo lombardo Papias, uno de los autores denostados por los modernos humanistas y, entre ellos, por Nebrija. El trabajo de Alfonso de Palencia, en dos gruesos tomos, no está exento de mérito, pero es perfectamente imaginable la reacción de nuestro belicoso autor ante aquella «novedad» editorial. Y hay más. Muy recientemente se ha sabido que la actividad publicista de Alfonso de Palencia en el campo lexical continuó aún tras su muerte en marzo de 1492. En efecto, en la biblioteca de la Universidad de Princeton han sido identificadas dos hojas impresas que, aunque encuadradas en un ejemplar del *UV*, pertenecen a un desconocido diccionario español-latino de 1492 o 1493 (*Vocabulista anónimo* o *VA*), impreso en los mismos talleres sevillanos que el *UV*.²⁶ Su autor sería también, con bastante seguridad,

²² Prólogo de las *Introducciones latinas contrapuesto el romance al latín* (Salamanca: [Juan de Porras], 1488).

²³ «Nebrija afirmaba haber fraguado seis gruesos volúmenes manuscritos (unos setecientos folios en total, según sus cálculos), que proporcionaban para cada entrada una completa información gramatical aderezada con pasajes selectos extraídos de casi «cuatrocientos muy aprobados autores»» (Pedro Martín, *La pasión*, 273).

²⁴ Manuel Alvar Ezquerro, «Nebrija, autor de diccionarios», *Cuadernos de Historia Moderna* 13 (1992): 199-209.

²⁵ «... aquellos tres volúmenes que destas cosas en breve tenemos de publicar: obra grande, copiosa y de cosas diversas [...] Y tenía en voluntad publicar primero aquella: sino fuera de vuestra magnífica Señoría perseguido que comenzasse ya a publicar alguna cosa, y no le bastasse ya más con vana esperanza» (Dedicatoria del *DLE*).

²⁶ Cinthia María Hamlin y Juan Héctor Fuentes, «Folios de un incunable desconocido y su identificación con el anónimo *Vocabulario en romance y en latín* del Escorial», *Romance Philology* 74 (2020): 93-122; y Cinthia María Hamlin, «Alfonso de Palencia: ¿autor del primer *Vocabulario romance latín* que llegó a la imprenta?», *Boletín de la Real Academia Española*, 101/323 (2021): 173-218.

Alfonso de Palencia. Una de las hojas impresas aparecidas ahora contiene una dedicatoria a la reina Isabel, cuya política cultural y de reforma del clero hay que considerar como trasfondo tanto de estas ediciones de Alfonso de Palencia como de las de Nebrija. A su vez, el contenido de la otra hoja coincide exactamente con un vocabulario manuscrito conservado en la biblioteca del Monasterio de El Escorial, poco tenido en cuenta hasta el momento, cuyo autor también sería, por consiguiente, Alfonso de Palencia.²⁷ Por las fechas conocidas de funcionamiento de la imprenta sevillana, este diccionario tiene que ser anterior a la segunda publicación lexicográfica de Nebrija, el *Dictionarium ex Hispaniensi in Latinum sermonem* (Salamanca, c. 1494 o 1495), conocido habitualmente como *Vocabulario español-latino* (VEL). El cotejo de las fuentes impresas y manuscritas de Palencia con los impresos de Nebrija «conduce a suponer que el nebrisense probablemente consultó el VA en la confección de su vocabulario» español-latino (VEL), segundo de sus diccionarios.²⁸ Todo esto obliga a reconsiderar la repetida valoración que atribuye al VEL de Nebrija la condición de ser el primer diccionario impreso de una lengua romance, sin que por ello disminuya un ápice la importancia y mucho menos la trascendencia de los impresos nebrisenses.

Los diccionarios de Nebrija tuvieron un enorme éxito, reeditándose muchas veces durante varios siglos en España y en Europa. Su contenido se revisó y amplió en 1512 (*DLE*) y 1513 (*VEL*), y posteriormente se reunieron en un solo volumen. En torno a ellos se ha generado una enorme bibliografía, entre la que, sin embargo, no se encuentra ningún trabajo que atienda específicamente al léxico musical.²⁹ En el presente ensayo he acotado la materia exclusivamente a los términos relacionados con los instrumentos de cuerda por limitaciones de espacio, en primer lugar, pero también porque en la época de aparición de estos diccionarios los cordófonos y su música conocieron en los reinos ibéricos cambios y desarrollos importantes que posibilitaron la eclosión que tendría lugar en el siglo siguiente.

En el prólogo del *DLE* explica su autor las razones que le han movido a emprender la obra, las dificultades que ha encontrado en la tarea y los criterios que

²⁷ Gerald J. MacDonald (ed.), *Diccionario español-latino del siglo XV, An Edition of Anonymous Manuscript f. II.10 of the Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial* (New York: Hispanic Society of America, 2007).

²⁸ Hamlin, «Alfonso de Palencia», 110.

²⁹ «Antonio de Nebrija es el lingüista del español sobre el que hay más bibliografía disponible» (Miguel Ángel Esparza Torres, «Los inicios de la lexicografía en España», en *Historiografía de la lingüística en el ámbito hispánico*, Josefa Dorta, Cristóbal J. Corrales y Dolores Corbella [eds.]. [Madrid: Arco/Libros, 2008], 231-268 [241]).

le guían. Cada entrada ocupa una sola línea, salvo contadas excepciones, porque la «maravillosa brevedad» es principio rector importante. Los instrumentos de música entran dentro de una clase de vocablos con problemas particulares, de los que Nebrija era muy consciente:

Pues si tanta mudanza hay en los vocablos de las cosas que duran con la naturaleza: qué será en aquellas que cada día halla la necesidad humana o pare la luxuria o busca la ociosidad. Deste género son las vestiduras, armas, manjares, vasos, naves, instrumentos de música e agricultura y de cuantas artes vemos en cada ciudad muy rica y bastecida.

Por esa razón, «ninguno se maraville si no siempre dimos palabras castellanas a las latinas y latinas a las castellanas». Dicho de otra manera: el mundo de la Castilla del siglo xv era muy distinto del que existía cuando se hablaba el latín clásico. Pero Nebrija, a pesar de ser consciente de esta dificultad, emprendió la ardua tarea de elaborar un diccionario que sirviera de puente entre esos dos mundos.

La Tabla 6.1 reúne en dos columnas las entradas referidas a instrumentos de cuerda: a la izquierda el *DLE* (1492) y a la derecha el *VEL* (c. 1494-95). Destaco en negrita los nombres de los instrumentos para facilitar su rápida localización. En un solo vistazo a la selección se comprueba por múltiples detalles que *VEL* no está elaborado como una inversión mecánica de *DLE*.³⁰ Basten por ahora algunos ejemplos: *lyra* y sus derivados ocupan cinco entradas en *DLE*, mientras *lira*, su equivalente castellano según el propio *DLE*, ni siquiera aparece en *VEL*; las once entradas para los nombres de las cuerdas en *DLE* se reducen a cinco en *VEL*, señal de que el criterio de selección es distinto en uno y en otro; *citola* no se menciona en *DLE*, pero en *VEL* ocupa tres entradas, etc. Más adelante irán saliendo otras muestras que indican que, al menos en lo que respecta al léxico musical, la elaboración de los dos diccionarios siguió caminos distintos, y aun divergentes en ocasiones.

³⁰ «El *Vocabulario* no es una simple transposición de las palabras del primero como afirmaron algunos de sus coetáneos y como todavía hoy se repite de cuando en cuando» (Alvar, «Nebrija, autor», 200). Otra afirmación bastante generalizada entre algunos estudiosos es que el *Vocabulario* tuvo como base el *Lexicon* y que hubo una transposición del *Lexicon* al *Vocabulario*, lo cual no es exactamente así (María Lourdes García-Macho, «El quehacer lexicográfico de Antonio de Nebrija diferenciado en el *Lexicon* y en el *Vocabulario*», *Estudis Romànics* 32 [2010]: 29-50 [30]). Véase además el estudio de Gloria Guerrero Ramos, *El léxico en el Diccionario (1492) y en el Vocabulario (¿1495?) de Nebrija* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995), en particular el capítulo «¿Se trasvasó el léxico del Diccionario al Vocabulario? Aspectos metodológicos», 147-156.

Tabla 6.1. Referencias a instrumentos de cuerda en el *DLE* y *VEL*

<i>DEL [Diccionario latino-español] Lexicon ex sermone latino in hispaniensem 1492</i>	<i>VEL [Vocabulario español-latino] Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem c. 1494</i>
Barbitos .i. por cierto instrumento musico	Cuerda de laud primera. nete .es.
Barbiton .i. por aquello mesmo	Cuerda cerca de aquesta. paranete .es.
Chelys .ys. instrumento musico es	Cuerda de arriba o bordon. hypate .es.
Cythara .ç. por la harpa instrumento	Cuerda cerca de aquesta. parhypate .es.
Citharoedus .i. por el que la tañe	Cuerda de medio. mese chorda.
Citharistria .ç. por la que la tañe	Cuerda de nervio en la musica. neruus .i.
Citharoedicus .a .um. por cosa desta arte	Cuerda aquesta mesma. neruia .ae.
Citharisticus .a .um. por lo mesmo	Citola instrumento en musica. cythara
Decachordum .i. instrumento de diez cuerdas	.ae. no.
Endeachordon . instrumento de onze cuerdas	Citolero el que la tañe. cytharoedus .i.
Enneachordon . instrumento de nueve cuerdas	Citolera la que la tañe. cytharistria .ae.
Heptachordum . instrumento de siete cuerdas	Diez cuerdas instrumento musico. decachordum
Hypate .es. por cierta cuerda en la musica.	Harpa instrumento musico. cythara .ae. Harpador que la tañe. cytharoedus .i.
Hypate hypaton. por otra cuerda.	Instrumento de cuatro cuerdas. tetra- chordum .
Hyperhypate . por cierta cuerda en musica	Instrumento de cinco cuerdas. penta- chordum
Licanos .i. por cierta cuerda en la musica	Instrumento de siete cuerdas. hepta- chordum
Lyra .ç. instrumento musico de cuerdas	Instrumento de ocho cuerdas. octachor- dum
Lyricen .enis. por el tañedor de lira	Instrumento de nueve cuerdas. ennea- chordum
Lyricena .ç. por la que tañe aquella lira	Instrumento de diez cuerdas. decachor- dum
Lyristes .ç. por aquel mesmo tañedor	Instrumento de onze cuerdas. endeca- chordum
Lyricus .a .um. por cosa deste instrumento	Laud instrumento musico. testudo .inis.

<p>Magas . por cierto instrumento musico .bar.</p> <p>Mese chorda . por la cuerda de medio</p> <p>Monachordum .i. por el monacordio</p> <p>Nablion .ii. por el salterio instrumento</p> <p>Neruus .i. por la cuerda para tañer</p> <p>Nete .es. por la prima en el laud o viuela</p> <p>Organum .i. por el salterio musico</p> <p>Paranete . cuerda es cerca de nete en musica</p> <p>Parhypate .es. por una cuerda en musica</p> <p>Pecten .inis. por la pluma para tañer</p> <p>Proslambanomenos .i. cierta cuerda en musica</p> <p>Prosmelodos .i. por otra cuerda en musica</p> <p>Psalterium .ii. por el instrumento</p> <p>Psaltes .ę. por el tañedor & cantor</p> <p>Psaltria .ę. por la tañedora & cantora</p> <p>Testudo .inis. por cierto instrumento musico</p> <p>Tetrachordum .i. instrumento de cuatro cuerdas</p> <p>Trite .es. por una cuerda en la musica</p>	<p>Monacordio. monachordum instrumentum</p> <p>Organo en griego. psalterium .ij.</p> <p>Organo en ebraico. nablion .ij.</p> <p>Prima en la viuela. nete netes</p> <p>Rabe instrumento musico</p> <p>Tañer. tango .is. pulso .as.</p> <p>Tañedor de cuerdas. fidicen .inis.</p> <p>Tañedora de cuerdas. fidicina .ae.</p> <p>Tañedor de laud. lyricen .inis.</p> <p>Tocar con mano o instrumento. tango. is.</p> <p>Traste de viuela. pons .tis.</p> <p>Viuela. lyra .ae. barbitus .i.</p>
--	--

Los vocablos latinos genéricos para el castellano *cuerda* (*cuerda para tañer* o *cuerda de nervio en la musica*) son *neruus* —empleado por Quintiliano, entre otros— y *neruia*. Sorprende que ni *DLE* ni *VEL* recojan *fides* o *chorda* en su acepción musical, aunque sí aparezcan como *cuerda* en general junto a *funis*.³¹ *VEL* incluye, sin embargo, los derivados grecolatinos *fidicen* y *fidicina* como *tañedor* y *tañedora de cuerdas*.

³¹ Por el contrario, el diccionario manuscrito de El Escorial, atribuido a Alfonso de Palencia, incluye «Cuerdas de instrumento *Hec chorda .e* o *Hec fides .is* do vjene *Hic fidicen* por tañedor de cuerdas. Y *Hec fidicula.e* diminutivo que tambien guitartilla [*sic*]; véase MacDonald, *Diccionario español-latino del siglo XV*, 37. En el *UV*, también de Palencia, el término *fides* y sus derivados ocupan 18 líneas a dos columnas.

DLE reúne como nombres de cuerdas de instrumentos no especificados once términos grecolatinos: *hypate*, *hypate hypaton*, *hyperhypate*, *licanos*, *mese*, *nete*, *paranete*, *parhypate*, *proslambanomenos*, *prosmelodos* y *trite*. Aunque se trata de una terminología ampliamente usada por muchos teóricos latinos,³² la fuente previsible de información de Nebrija pudo ser, de nuevo, el *De institutione musica* (IV: 3-4) de Boecio. Esa lista de términos debe ponerse en relación con la *lyra*, la *cythara* u otros instrumentos griegos ya inexistentes, sin que esté demasiado clara su validez para instrumentos de la época nebrisense. Por eso las traducciones castellanas que ofrece *DLE* son poco explícitas —*cierta cuerda*, *una cuerda*—, salvo en un caso: *nete .es. por la prima en el laud o viuela*, expresión que tiene su reflejo exacto en *VEL: prima en la viuela. nete netes*. El hecho es importante porque se trata de la mención más antigua en cualquier lengua al término *prima* referido a una cuerda de instrumento musical. Mejor dicho: en cualquier lengua salvo el latín, que usaba desde antiguo la expresión *prima chorda*, aunque con significado totalmente opuesto. Así, Alfonso de Palencia, recogiendo la añeja tradición transmitida por el *Elementarium* de Papias, escribe en el *UV*: «*Proslambanomenos* est [...] *prima corda*, id est appositus vel fundamentum». Y traduce él mismo: «*Proslambanomenos* se dize [...] la primera cuerda, quiere dezir apuesto o quiere dezir fundamento», porque es la cuerda más grave, que se añadió a la *lyra* en último lugar, según afirman Boecio y otros autores. En efecto, la tradición escrita europea ordenó y numeró durante siglos los sonidos musicales y las cuerdas de los instrumentos del grave al agudo, de modo que *prima chorda* siempre fue la más grave y *ultima chorda* la más aguda. Por eso el *UV* de Alfonso de Palencia, de nuevo en la estela de Papias, escribe también: «*Nethe. corda vltima*. *Nethe*. la postrera cuerda». Y a continuación explica: «*Netes* quoque voces acutissime fidium. *Netes* son bozes muy agudas de las cuerdas en la musica.» Los diccionarios nebrisenses, siguiendo a Boecio, también llaman *nete* a la cuerda más aguda, aunque no lo digan de modo explícito, pero su traducción de *nete* al castellano es *la prima en el laud o viuela* (*DLE*) o *la cuerda de laud primera* o *la prima en la viuela* (*VEL*). Nebrija contradice —o así lo parece— muchos siglos de tradición europea escrita. ¿En qué se basa? Si entre sus fuentes escritas no encontramos ninguna para esta denominación —y no es probable que se encuentre— tendremos que deducir

³² «La teoría musical latina recibió el sistema de notas musicales en sus denominaciones griegas. Salvo casos aislados como Marciano Capella, prevalecieron estos nombres a su traducción latina» (Redondo, «Las notas musicales», 259). Véase también Christophe Vendries, *Instruments à cordes et musiciens dans l'Empire romain* (Paris – Montréal: L'Harmattan, 1999), 169-175, y José García López et al., *La música en la antigua Grecia* (Murcia: Universidad de Murcia, 2012), 274 y ss.

que está recogiendo un vocablo de la tradición oral, de la que, obviamente, no se conservan testimonios. Quizás esa misma cultura de tradición oral es la fuente del término *bordón*, referido a la cuerda más grave de un instrumento, aunque ya había aparecido en documentos escritos.

Nebrija muestra cierta vacilación o inconsecuencia en el asunto de las cuerdas. Dice *VEL: Cuerda de laud primera nete .es*. En buena lógica, *paranete, cuerda cerca de aquesta*, sería la «segunda» y las otras tres deberían formar una sucesión numérica ordinal, como ocurre actualmente en el lenguaje común de los músicos.³³ Pero Nebrija no sigue esa lógica, quizás precisamente porque la tradición oral que le servía de fuente tampoco lo hacía. Es más, se equivoca en un detalle fundamental al interpretar lo que su fuente le dice: cree que *prima* equivale a *primera*, porque para él es evidente que procede del latín *primus .a .um*, pero en ese punto yerra. Para atestiguarlo, nada mejor que la autoridad de Joan Corominas en su *Diccionario crítico etimológico*: «En el sentido etimológico de “primero” no puede decirse que se haya empleado *primo* en castellano.» Y a continuación explica extensamente que sus significados más frecuentes son «primoroso», «excelente», «sutil», «refinado»: y aun «fino, opuesto a grueso», «con lo cual llegamos al sentido del catalán *prim* “delgado, flaco”». ³⁴ Corominas añade muchos ejemplos, entre los que escojo estos versos del Marqués de Santillana, que muestran de modo diáfano el sentido de *primo*: «sus cabellos, / rubios, largos, *primos*, bellos». En conclusión: la cuerda más aguda de los cordófonos no era llamada *prima* popularmente en la época de Nebrija por ser la primera —paradójicamente, para la lengua escrita siempre había sido la última—, sino por ser la más delgada. En consecuencia, la *paranete* no era la segunda y así sucesivamente. La «nueva» denominación tiene un origen netamente ibérico —en castellano, aragonés y catalán *primo* o *prim* significan lo mismo— y se extendió poco a poco por el resto de Europa. Pero en todas partes *prima* sería entendida como «primera» y no como «delgada» y eso provocó una especie de pequeña revolución copernicana en el mundillo de los instrumentos de cuerda consistente en una numeración ordinal

³³ Así lo hace, por ejemplo, Ramos de Pareja, aunque para él, naturalmente, la *prima* sea la cuerda más grave: «prima sit proslambanomenos, secunda licanos, tertia mese et aliae alibi»; véase Bartolomé Ramos de Pareja, *Musica practica* [Bolonía, 1482], Johannes Wolf (ed.). (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1901), 17. Versión digital en el *Thesaurus musicarum latinarum* de la Universidad de Indiana, <https://chml.indiana.edu/tml/15th/RAMMP1T1> [17/07/2021]

³⁴ Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Madrid: Gredos, 1980-1991), vol. IV (1985), 648.

de las cuerdas inversa a la usual hasta entonces.³⁵ En esa difusión influyeron, sin duda, el auge y expansión de la violería y la música ibéricas para instrumentos de cuerda durante el siglo xvi.

Otro término que hace su primera aparición en castellano, desde el catalán seguramente, es *traste*: *traste de viueta. pons pontis*. La traducción latina no es acertada —el *punte* en la vihuela o el laúd es otra pieza distinta de los trastes— y quizás por esa razón la entrada desapareció en la edición revisada y aumentada de 1495.

Las cinco entradas que *VEL* dedica a las cuerdas del laúd han dado pie a Christopher Page para deducir una afinación concreta del instrumento.³⁶ Es obligado señalarlo, porque se trata de una de las pocas menciones, si no la única, a Nebrija en la literatura musicológica. El intento, sin embargo, no resulta del todo exitoso debido principalmente a la imprecisión técnica de la terminología nebrisense. Page completa las carencias terminológicas de *VEL* según su criterio, basándose en la teoría musical grecolatina: *nete* [*hyperbolaion*], *paranete* [*diezeugmenon*], *hypate* [*hypaton*], *parhypate* [*meson*] y *mese*. A pesar de ello y aun haciendo una corrección adicional para evitar un tritono entre las dos cuerdas graves, la afinación resultante (*c f a d' a'*) no es del todo convincente. Cabría esperar tal resultado, porque la intención de Nebrija en sus diccionarios no pretende alcanzar esa precisión técnica. Basta con comparar su conciso texto con las detalladas explicaciones teóricas de Ramos de Pareja sobre la afinación de las cuerdas de la *lyra* (término latino equivalente de la vihuela o el laúd), recogidas asimismo por el investigador inglés en su artículo.

También adolecen de imprecisión o falta de concreción los nombres de instrumentos definidos solo por el número de sus cuerdas, sin más detalle: *tetrachordum*, *pentachordum*, *heptachordum*, *octachordum*, *enneachordum*, *decachordum* y *endecachordum*. Hay que exceptuar de la lista al *monachordum*, que tiene su correlato castellano en el *monacordio*.

Barbiton es el nombre de una variante de la lira griega, que Nebrija recoge de varios modos.³⁷ En *DLE* aparece como sustantivo neutro, *barbiton*

³⁵ El asunto es más complejo que lo expuesto aquí, porque en algunas épocas y algunas zonas geográficas llamaban *quinta* a la cuerda más delgada. Todavía los actuales diccionarios de la lengua alemana incluyen el término *Quintsaitte* (quinta cuerda) como nombre alternativo a la *Prima* del violín.

³⁶ Christopher Page, «The 15th-Century Lute: New and Neglected Sources», *Early Music* 9/1 (1981): 11-21 [14-16].

³⁷ En el vocabulario manuscrito de la Biblioteca del Escorial atribuido a Alfonso de Palencia se registran las entradas *Arrabel Hic barbitus .i.* y *Rabel Hic barbitus .i.* (MacDonald, *Diccionario español-latino del siglo XV*, 12, 114).

.i, o masculino, *barbitos .i*, sin traducción o significado precisos. En *VEL*, sin embargo, está latinizado, *barbitus .i*, como posible equivalente de *viuela*, posibilidad, por lo que sé, nunca plasmada en documento alguno. En las ediciones de las *Introducciones latinas contrapuesto el romance al latín* (c. 1486 o 1488 y 1492) ya había servido de ejemplo, como apunté más arriba, aunque, a mi entender, con una declinación errónea: *barbiton onis*. Otro instrumento griego sin traducción castellana es *chelys*, que también se recoge en las mismas ediciones. Quizás como errata de *chelys* se deslizó en ellas el indocumentable *collis .lis*, por la *viuela*.

Al final de la entrada *magas. por cierto instrumento musico* (*DLE*) se añade la abreviatura *bar*, que indica que se trata de un vocablo «barbarum quo nullo modo utemur» («bárbaro, que de ninguna manera usaremos»), según reza el índice de abreviaturas. En el prólogo ya había explicado el autor: «Barbaras son las palabras que tomadas de alguna lengua peregrina los auctores mezclaron al latín [...] Assi que de los vocablos opicos e barbaros: solamente usaremos de que usaron los autores. E aun esto pocas vezes añadiendo una señal de i[n]famia: por que assi lo diga: o a manera de dezir: o en semejante manera por donde solemos excusar la impropiedad de la lengua.» Queda sin aclarar de qué instrumento se trata y de qué lengua «peregrina» —ni latín ni griego— procede el vocablo *magas*.

El *DLE* traduce *cythara* por la *harpa*, prefiriendo este término al español *cítara*, cuyo uso estaba ya sobradamente normalizado desde mucho tiempo atrás. Consecuentemente *VEL* omite la esperable entrada *cítara* y reafirma la correlación entre el español *harpa* y el latín *cythara*, reforzándola aún más con la entrada *harpador que la tañe. cytharoedus .i*. Además, añade otra correspondencia: *citola instrumento en musica cythara .ae no*. La abreviatura final indica que *citola* es un vocablo «novum .quo etiam parce utemur» («nuevo, que también usaremos con parquedad»). Es decir, un neologismo. En el prólogo explica Nebrija: «Nuevas son las palabras que los autores mui aprovados osaron sacar a luz no aviendo las en antes: por aquella notable regla de Oracio. Fue licito e siempre sera sacar nombre del cuño que se usa [...]. Assi io mesmo en esta parte usé muchas cosas: de las cuales entre tanto me parece que deven usar: hasta que por otros se hallen otras mejores.» ¿Podemos tomar este comentario del autor como un aviso de que algunos términos de sus diccionarios son invención o «novedad» suya? Creo que sí, y tal parece ser el caso del extraño *harpador*, tañedor de arpa, que acabo de mencionar, un hápax que no vuelve a documentarse nunca más en castellano. La lengua común prefirió siempre *arpista*, *citarista*, *vihuelista*, etc. Por el contrario, *citola* ya no era en aquella época neologismo,

como quiere Nebrija, porque contaba varios siglos de uso continuo, al menos desde los tiempos de Gonzalo de Berceo, y con paralelos también añejos en otras lenguas romances. Pero las letras de aquellos siglos «oscuros» estaban muy voluntariamente olvidadas por las modernas y rutilantes luces humanistas. Quizás Nebrija conociera el término *cítola* por habérselo visto usar a un autor tan respetable y respetado como Juan de Mena —por ejemplo, lo emplea varias veces en *Comentario a la «Coronación del Marqués de Santillana», c. 1439—*, que era muy aficionado a cultismos y neologismos, y por eso pensaba él que se trataba de otra novedad que convenía usar con mesura.

Ya señalé más arriba la incongruencia de que al latín *lyra* se le dediquen cinco entradas en *DLE*, mientras que su posible y previsible traducción castellana *lira* no dispone de la suya correspondiente en *VEL*, aunque el vocablo castellano hubiera aparecido ya en dos entradas de *DLE*. En cambio, *VEL* recoge *lyra* como posible traducción latina de *viuela*, además de *barbitus*. *DLE* traduce *lyricen* por *tañedor de lira*, de modo bastante literal, pero *VEL* lo equipara a *tañedor de laúd*, ignorando de nuevo el esperable *lira*. Según esto, podríamos pensar que *lyra* es el término más adecuado para traducir *laud* al latín —no faltarían documentos que lo atestiguaran—, pero no es así, porque *VEL* propone para ello *testudo* —vocablo en auge en el léxico humanístico—, que *DLE*, a su vez, define como *cierto instrumento musico* sin especificar cuál. En resumen, el caso de *lyra* y su entorno es parecido al de *cythara* y ambos revelan bastantes o, más precisamente, demasiadas divergencias en el proceso de elaboración de los dos diccionarios.

Siguiendo en esta misma línea de problemas, el vocablo que genera más dudas quizás sea *psalterium*. En su correspondiente entrada latina, *DLE* lo define simplemente como *psalterium .i. por el instrumento*, para dejar claro que no se trata de la otra posible acepción, es decir, el libro de los salmos. Lo acompañan *psaltes .e* y *psaltria .e*, que valen tanto para quien tañe el instrumento como para quien canta salmos. Sin embargo, Nebrija no propone la traducción castellana más obvia, *salterio*, y hasta cierto punto es lógico, porque ya había indicado ese término como traducción de *nablion* y de *organum*. Esto último resulta bastante extraño, porque en castellano la palabra *órgano* era de uso común referida al conocido instrumento de tubos. En *VEL*, por su parte, encontramos las entradas *organo en griego psalterium .ij* y *organo en hebraico nablium .ij.*, con lo cual se consuma el siguiente despropósito: en latín existen *organum* y *psalterium* y en español *organo* y *salterio*, pero al traducir de una lengua a la otra cruzaremos las palabras, de modo que traduciremos *organum* por *salterio* y *psalterium* por *órgano*. El hebraico *nablion* o *nablium* podrá convertirse en *salterio* u *órgano* según apetezca. Creo que

no me excedo un ápice si califico este resultado como caótico, que es un calificativo bastante duro para un diccionario, cuyo objetivo primero debe ser la claridad. La herencia latina de una lengua romance como el castellano hace prácticamente imposibles estos drásticos cruces de significado entre las dos lenguas. Hay que preguntarse qué razones pudieron empujar a Nebrija a efectuar semejante baile de nombres, porque en este caso hay que descartar barbarismos o neologismos que lo justifiquen: las razones son otras.

Desde tiempos antiguos estaba muy difundido un *Breviarium in psalmos*, obra parcialmente apócrifa atribuida a san Jerónimo o al llamado Pseudo-Jerónimo.³⁸ En el breve prólogo que precede al comentario sobre los salmos afirma el autor: «Psalterium Graecum est, et Latine organum dicitur, quod Hebraei nebel vocant. Psalmus dicitur, eo quod a psalterio nomen accepit, vel pro psallendo.»³⁹ Se deduce que los tres nombres latino, griego y hebreo se refieren al libro, no al instrumento, porque en la segunda parte del párrafo se menciona el instrumento musical homónimo como posible origen de la palabra *psalmus*. La frase hizo fortuna y fue recogida por otros autores, entre ellos Isidoro de Sevilla en sus *Etymologías*, no en el tratado sobre música incluido en el libro III (capítulos 15-23), sino en el libro VI, «De libris et officiis ecclesiasticis»: «Psalmorum liber Graece psalterium, Hebraice nabla, Latine organum dicitur. Vocatus autem Psalmorum liber quod, uno propheta canente ad psalterium, chorus consonando responderet.»⁴⁰ Así, Isidoro especifica sin equívoco posible que los tres nombres se refieren solo al libro de los salmos, que es otra cosa distinta del instrumento *psalterium*, con que se acompaña el profeta solista. En los diccionarios de Nebrija, al contrario, se incluye la voz latina *psalterium por el instrumento*, sin ambivalencia posible, lo mismo que *organum* y *nablium*, lo cual revela una interpretación errada del documento que sirve de base a la entrada.

De todas maneras, es posible que la autoridad de los padres de la iglesia no hubiera sido suficiente apoyo para decidir sobre este asunto en los diccionarios nebrisesenses —de hecho no encuentro en ellos otros casos claros de influencia de

³⁸ San Jerónimo, *Opera omnia*, VII, *Patrologiae cursus completus* 26, Jacques-Paul Migne (ed.). (Paris: Garnier, 1884), 822 y ss.

³⁹ «*Psalterium* es palabra griega, y en latín se dice *organum*, y los hebreos lo llaman *nebel*. *Psalmus* se dice así porque recibe el nombre del [instrumento] *psalterium* o del verbo *psallere*.»

⁴⁰ «El libro de los salmos se llama en griego *psalterium*, en hebreo *nabla*, en latín *organum*. Y se llama libro de salmos porque, cantando el profeta acompañándose con un *salterio*, el coro le responde en grupo». Isidoro de Sevilla, *Etymologiarum sive Originum*, W. M. Lindsay (ed.). (Oxford: Clarendon, 1911). Consultado en línea en la página *Lacus Curtius*, de Bill Thayer:

https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Isidore/6*.html [18/07/2021].

las *Etimologías* en el terreno musical— de no haber mediado otro nombre de la máxima autoridad para Nebrija: Lorenzo Valla. El texto que traigo a colación procede de las *Adnotationes in errores Antonii Raudensis* escritas por Valla como respuesta a las críticas que su antiguo amigo, el fraile franciscano Antonio da Rho, había dirigido a la obra más famosa del humanista romano: los seis libros *De Elegantia linguae latinae*. Precisamente por ese motivo las *Adnotationes* se imprimieron muchas veces como un apéndice o complemento de las *Elegantiae*.⁴¹ He aquí el texto de Valla: «Imo psalterium graecum est, & nablum quoque graeci suum vendicant, nec videtur idem esse. Nablum, non nablum invenio apud Ovidium. lib. 3 de arte [...] Nec abnuo, nablum hebraicum esse posse, ut ait Hieronymus in proemio super Psalmos. psalterium graecum est, & latine organum dicitur, quod Hebraei nabulum vocant.»⁴² Al contrario que san Isidoro, Lorenzo Valla interpreta el texto del Pseudo-Jerónimo como referido al instrumento musical y no al libro de los salmos. Eso demuestra que la fuente de Nebrija es Valla y no Isidoro. Además, Nebrija escribe *nablum* (y *nablion*), grafía que aparece en Valla y no en los textos patrísticos.

*Rabe*⁴³ y *laud* son los únicos términos de clara procedencia árabe en la selección que sirve de base a este trabajo, aunque no es seguro que Nebrija fuera consciente de ello, puesto que no marca las entradas correspondientes con la abreviatura *bar*.⁴⁴ Conviene recordar que un siglo más tarde Andrés de Poza (1587) clasificaba la palabra *laúd* entre los vocablos «que los godos, vándalos y alanos dejaron en estos reinos», y que poco después Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro* (1611) se empeñaba inútilmente en encontrar etimologías griegas y latinas para el *laúd*, y

⁴¹ Cito por la edición *Laurentii Vallae Elegantiarum latinae linguae libri sex* (Colonia: Godefredus Hittorpius, 1526), que contiene las *Adnotationes in errores Antonii Raudensis* con una secuencia de páginas independiente.

⁴² Valla, *Elegantiarum – Adnotationes*, 86-97. «Aún más, *psalterium* es griego y los griegos también reivindican como suyo *nablum*, y no parece que sea lo mismo. *Nablum*, no *nablum* encuentro en Ovidio, libro 3º del *Arte de amar* [...] Y no niego que *nablum* pueda ser hebreo, como dice Jerónimo en el prólogo sobre los salmos: *psalterium* es griego, y en latín se dice *organum*, y los hebreos lo llaman *nabulum*.»

⁴³ Véase nota 37.

⁴⁴ «Siempre se ha dicho que Nebrija no acoge los arabismos en sus diccionarios. Nosotros hemos comprobado, tras un análisis exhaustivo, la existencia de los mismos»; véase Guerrero, *El léxico*, «Arabismos y mozarabismos», 185-188; y Gloria Guerrero Ramos, «Actitud de Nebrija ante los arabismos y mozarabismos», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. (Cáceres, 30 de mayo-4 de abril de 1987), Manuel Ariza, Antonio Salvador y Antonio Viudas (eds.). (Madrid: Arco/Libros, 1988), I: 873-880.

que todavía otro siglo más tarde el *Diccionario de Autoridades* (1732) repetía casi todo lo dicho por Covarrubias.⁴⁵

Ya he señalado más arriba que algunas voces castellanas (*cítara, lira, salterio*) carecen de entrada específica en *VEL*, aunque sí aparecen en lugares dispersos de ambos diccionarios. Hay otros términos, sin embargo, que no se registran de ningún modo y alguno en concreto cuya ausencia parece digna de notarse: me refiero a *guitarra*. No es posible suponer que Nebrija desconociera el instrumento y, menos, el vocablo, que está documentado suficientemente desde mucho tiempo antes. Como contraste, señalaré que Alfonso de Palencia lo incluye en el vocabulario manuscrito escurialense y lo menciona una docena de veces, por lo menos, en el *UV*,⁴⁶ casi siempre como traducción del latín *cythara*. Puede que se trate solamente de un olvido o descuido, pero también podría ser síntoma de cierto menosprecio por los aspectos en que el castellano se aleja de la latinidad clásica, como han señalado algunos estudiosos.⁴⁷ De cualquier forma, ausencias como esta empobrecen no poco la imagen musical de la lengua castellana de aquella época transmitida por los diccionarios nebrisenses.

Dentro del belicoso programa de reformas que proyectó Antonio de Nebrija sus diccionarios ocupan el lugar central que estaba destinado a la «gran obra de vocablos» de la que solo son resumen urgente. El intento consistía en ofrecer algo que «no solamente yo, mas aun todos los maestros de todas las sciencias apenas pueden satisfacer. Porque cada profesor en su arte o no cura o no sabe los más de los vocablos de las cosas, con los cuales si alguna vez encuentra por aventura, o los dissimula o toma uno por otro, o con una generosa vergüenza confiessa que no los sabe.» Así que se propuso volver «en lengua Castellana las diciones latinas o griegas y bárbaras usadas en la lengua latina, repartidas por muy diligente orden del a b c.» Estaba convencido de que todos aquellos vocablos imprescindibles

⁴⁵ Pepe Rey, «Dos retoques críticos al libro *A History of the Lute*. (I). La leyenda (negra) del laúd y la Inquisición», *Hispanica Lyra* 10 (2006): 24-29. Como es sabido, el *Vocabulario español-latino* sirvió como base para el primer diccionario español-árabe: Pedro de Alcalá, *Vocabulista aráuigo en letra castellana* (Granada: Juan Varela de Salamanca, 1505). Véase Rodrigo de Zayas, *La música en el Vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcalá (1492-1505)* (Sevilla: Fundación El Monte, 1995).

⁴⁶ Tan numerosas menciones a veces han pasado inadvertidas: «Pese a ser en sus diferentes formas instrumento muy conocido en las postrimerías del medievo, el término guitarra no aparece en Nebrija y menos en el *Universal Voc.* de Alf. de Palencia de marcado cariz greco-latino»; véase Felipe Maíllo Salgado, *Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998), 152.

⁴⁷ «Su afán de recuperar a los clásicos y acabar con la barbarie medieval, le hace desechar, en la mayoría de los casos, todos aquellos vocablos que no pertenecen a la latinidad clásica» (Guerrero Ramos, *El léxico*, 26).

para la explicación y el desarrollo de las ciencias y las artes se encontraban en la lengua latina, pero no en el latín manoseado por la caterva de bárbaros que habían creado escuela en los últimos siglos, sino en los textos de la Antigüedad clásica. El trabajo consistía en traducir cuanto antes aquellos vocablos, pero pronto debió darse cuenta de las dificultades y riesgos que encerraba la tarea. «Mas fue necesario de nos atrever, y por el provecho de muchos someternos al juicio de los que saben y no saben.» Así que, consciente de que la obra no iba a quedar perfecta, decidió apelar de antemano a la comprensión de los lectores con el recurso de la *captatio benevolentiae*: «Y si en algún lugar tropezamos, y no satisface a la opinión que muchos de mí tienen, ha de considerar el lector amigo la dificultad de las cosas, y no lo que yo hice, mas lo que los otros no pudieron hacer.»⁴⁸

Sería mezquindad por mi parte desoír tal apelación y quedarme en el nivel de simple corrector editorial. Por otra parte, tampoco sería justo pretender hacer balance de una obra generalista desde la parcial y sesgada perspectiva de la música y ni siquiera de toda la música, sino solo desde el reducto de los instrumentos de cuerda. Con todo, creo necesario dejar por un momento el análisis pormenorizado para intentar una valoración más amplia.

La mayor parte de las dificultades que encontró Nebrija en su tarea tienen su origen en la distancia cultural y temporal entre la época clásica y la modernidad. Es gran simpleza decirlo, por obvio. Lo que después —ya en el siglo XIX— se llamaría Renacimiento pretendió tender puentes directos de comunicación con el clasicismo antiguo, relegando al olvido la larguísima época transcurrida desde entonces que, por eso, se llamó Edad Media.⁴⁹ Pero había asuntos, como la música, en los que resultaba prácticamente imposible establecer vínculos con la antigüedad y, además, durante los preteridos siglos medios habían ocurrido cosas importantes, trascendentales, de las que de ninguna manera se podía prescindir. Por ejemplo, el arte del contrapunto y la polifonía era un invento medieval, sin duda, y, consecuentemente, los humanistas renegaban de él y de la confusión sonora que generaba, pero tuvieron que acabar aceptándolo y hoy lo consideramos una de las maravillas artísticas de los siglos XV y XVI. En paralelo la cultura material había ido produciendo calladamente instrumentos capaces de novedosas sutilezas: los talleres de violería y de construcción de instrumentos de viento habían conseguido fabricar artefactos que superaban con creces las antiguallas de

⁴⁸ Todas las citas ensartadas en este párrafo pertenecen al magnífico prólogo del *Lexicon ex sermone latino in hispaniensem* de 1492, de lectura recomendable, por no decir necesaria.

⁴⁹ Véase Jacques Heer, *La invención de la Edad Media* (Barcelona: Crítica – Grijalbo Mondadori, 1995).

los romanos, de las que apenas se conservaban algunas imágenes. ¿Quién estaba dispuesto a prescindir del arquillo de las vihuelas o del ingenioso sacabuche, solo por ser inventos medievales desconocidos en tiempos de Orfeo?

Y en ese dilema se encontró nuestro decidido humanista cuando se dispuso a poner orden en la terminología del arte musical. De los textos clásicos pudo extraer un buen puñado de términos, pero luego no encontró manera posible de emparejarlos con vocablos actuales. No era ya el asunto de las modas «que cada día halla la necesidad humana o pare la luxuria o busca la ociosidad». Se trataba de realidades totalmente distintas: las unas habían dejado de existir hacía mucho y las otras habían comenzado hacía poco. Eran dos mundos, dos culturas que no admitían maridaje. Y a ello se sumaba un problema adicional, del que quizás Nebrija no llegó a ser del todo consciente.

Casi todos los protagonistas de las actividades del mundo musical, violeros, cantores, tañedores eran artesanos, gente humilde y anónima que, salvo excepciones, no sabían leer ni escribir. Sus saberes, que eran muchos y muy complejos, se transmitían de boca a oreja, al modo gremial, no por tratados escritos en pergamino o papel. La novedosa imprenta aún tardaría tiempo en poner estos y otros saberes al alcance de cualquiera que supiera leer. Mientras tanto, al buscador de vocablos musicales le resultaba relativamente fácil consultar el tratado de Boecio, en el que se habla de diatessarones y proslambanómenos, pero ¿dónde encontrar algún papel que dijera cómo se hace un lazo en la vihuela o cómo se llaman las cuerdas del laúd? El acercamiento a ese mundo que guardaba un riquísimo tesoro de vocablos no era sencillo para un humanista más preparado para moverse en las aulas universitarias, los cenáculos intelectuales y las bibliotecas.

Algún contacto debió de tener Nebrija con este «tercer» mundo y así pudo enterarse de que los tañedores populares conocían como *prima* la cuerda que los tratadistas latinos llamaban *nete*. Pero aun entonces apareció otro problema que podría llamarse el «prejuicio del sabio»: el intrépido recolector de vocablos después de tomar nota de la *prima* dedujo, puesto que sabía latín, que era el modo vulgar de decir «primera». Si era capaz de corregir a san Jerónimo, con más razón podía corregir al vulgo. No se dio cuenta de que la jerga de los tañedores no siempre tenía origen latino.

En definitiva, nuestro autor se vio atrapado —o entrampado— en una encrucijada de culturas, cada una con sus exigentes leyes. Al tomar decisiones, había que sopesar muchos factores y elegir la autoridad con más peso. Si Lorenzo Valla decía, por ejemplo, que *psalterium*, *organum* y *nablium* eran lo mismo en tres lenguas distintas, se tratase de un libro o de un instrumento, habría sido arriesgado negarlo, contradecirlo o ignorarlo, porque eso acarrearía críticas de los colegas

humanistas, aunque la realidad mostrase a las claras que un órgano con tubos y un salterio con cuerdas eran instrumentos distintos. Esos conflictos interculturales están en el origen de las equivocaciones que pudo cometer Nebrija. Por eso, un lector honrado, amistoso e inteligente debe reconocer «la dificultad de las cosas, y lo que los otros no pudieron hacer.»

ESPACIOS, CEREMONIAL Y MÚSICA
EN LA CATEDRAL DE TOLEDO



MUSICO-LITURGICAL SOURCES IN TOLEDO CATHEDRAL'S
INVENTARIO CISNEROS (1503) IN CONTEXT:
AN ANNOTATED TRANSCRIPTION*

Michael Noone
Boston College

In memoriam Ramón González Ruiz (1928-2019)
and Carmelo Sánchez Sánchez (1938-2020)

The archive of Toledo Cathedral preserves a large and varied collection of inventories that list musico-liturgical sources copied at the cathedral for its own use or acquired, in a variety of ways, from sources beyond its walls. Compiled over the centuries, these inventories range from indexes made by and for the cathedral's own musicians to more widely focused lists of the cathedral's treasures that inevitably, though incidentally, include items of musical interest. With a few exceptions, scholarship concerned with the rich musical and cultural life of the Spanish primatial cathedral has ignored the large corpus of inventories preserved in the cathedral archive and they thus remain, to a large extent, unstudied.¹ The

* It is a pleasure to acknowledge the generous assistance of the late D. Ramón González Ruiz, distinguished medievalist and canon-archivist at Toledo cathedral (1976-2003), his successor D. Ángel Fernández Collado (2004-2018), and the current canon-archivist D. Juan Pedro Sánchez Gamero. For invaluable assistance with the transcription of documents, I am grateful to Ascensión Mazuela-Angueta, Alfredo Rodríguez González and Isidoro Castañeda Tordera. I warmly thank Susana Villaluenga de Gracia for sharing so much of her invaluable groundbreaking work on the cathedral's accounting practices in the early modern period. I am similarly grateful to Bruno Turner and Juan Carlos Asensio Palacios for many lively conversations. Much of the archival work upon which this article is based was carried out during the winter and spring of 2003 with Graeme Skinner. Our initial goal, enthusiastically supported by D. Santiago Calvo Valencia, then Dean of the cathedral, was to catalogue the cathedral's collection of choirbooks, both plainsong and polyphonic. Skinner's discoveries, insights and findings inform every aspect of this chapter. I thank him for his detailed comments and suggestions. During our daily visits to the cathedral archive, we were both generously assisted by Carmelo Sánchez Sánchez whose generosity, warmth and kindness made our daily visits to the archive a joy.

one group of inventories that has been the subject of sustained interrogation is the group made up of the book inventories from the Middle Ages, some of which list items of considerable musico-liturgical interest, and most of which have been studied in depth by Ramón González.²

Few categories of archival sources are as irresistible to the scholar of early modern material culture as are inventories. Yet despite their astonishing variety, we can be sure of one thing: they were never compiled to offer ready answers to the research questions of modern scholarship. Inventories are lists, but they are rarely *only* lists. They are descriptive, and the organizing principles employed in their descriptions tell us something about the people who made the inventories and the institutions for whom they were made. At Toledo Cathedral, the people who made the inventories belonged to interlocking networks at the very highest echelons of Spanish ecclesiastical and political life. The inventories they made, like all early modern inventories, were inevitably contingent. While the making of an inventory may be triggered by the regulatory framework of an institution,

¹ See, for example, Luis Pérez de Guzmán, “Un inventario del siglo xiv de la Catedral de Toledo (La Biblia de San Luis)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 89 (1926): 373-419; Emilio García Rodríguez, *Las joyas del Cardenal Mendoza y el tesoro de la Catedral de Toledo* (Toledo: Excelentísima Diputación Provincial de Toledo, 1944); Ramón González Ruiz, *Hombres y libros de Toledo (1086-1300)* (Madrid: Fundación Ramón Areces, 1997); Carlos Martínez Gil, “El legado musical de Pedro de Ardanaz y Miguel de Ambiela. Dos inventarios con papeles de música en latín de la catedral de Toledo (1713 y 1737)”, *Anuario Musical* 73 (2018): 135-52; Michael Noone, “Printed Polyphony acquired by Toledo Cathedral, 1532-1669”, in *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, Iain Fenlon & Tess Knighton (eds.). (Kassel: Edition Reichenberger, 2006), 241-74; and Ignacio José García Zapata, “La importancia de los inventarios en el estudio de la platería catedralicia: los inventarios del Sagrario, de 1588 y 1619, de la Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo. Oro, plata y piedras preciosas”, in *El Greco en su IV Centenario – patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, María Esther Almarcha Núñez-Herrador, Palma Martínez-Burgos García & María Elena Sainz Magaña (eds.). (Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2016), 1025-39. Transcriptions of a small number of extracts relevant to music from Toledo Cathedral inventories have been published in Ramón Perales de la Cal, *Papeles Barbieri* (Madrid: Editorial Alpuerto, 1985) and Emilio Casares, ed., *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)* (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986).

² See Ramón González Ruiz, “El arte del libro en el Renacimiento: el Libro de los Prefacios” in *V Simposio Toledo Renacentista, Toledo 24-26 de abril 1975* (Toledo: Centro Universitario de Toledo, 1980), 3:57-110; Ramón González Ruiz, *Hombres y libros de Toledo*; Ramón González Ruiz, “Evolución histórica de la Biblioteca Capitular de Toledo”, *Coleccionismo y Bibliotecas (siglos XVI-XVIII)*, El Libro Antiguo Español, IV, María Luisa López-Vidriero & Pedro M. Cátedra (dirs.). (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998), 235-56; and Ramón González Ruiz, “Las artes del libro” in *La Catedral Primada de Toledo: Dieciocho siglos de historia*, Ramón González Ruiz, ed. ([Burgos]: Promecal, 2010), 410-23. Ramón González, the cathedral’s most distinguished book historian, served the cathedral archive for almost three decades, first as assistant archivist (1974-1976) and then as archivist (1976-2003). *Hombres y libros de Toledo* remains the single most important study of the subject.

the precise way in which the inventory is made will, however, depend on many variables ranging from individual agency to a broader cultural context.

The subject of this chapter, the *Inventario del Sagrario* of 1503 (hereinafter *Inventario Cisneros*), belongs to a class of inventories whose origins are deeply rooted in the cathedral's foundation statutes. Although it lists items of great interest to historians of the cathedral's music and liturgy, the inventory was neither compiled by nor accessible to the cathedral's musicians. The inventories of the *sagrario* are a product of the management and maintenance of the cathedral's considerable wealth – wealth that, in the first instance, derives from the huge tracts of land under the archdiocese's dominion. The 1503 inventory can, however, give a snapshot of the music books kept in the *sagrario* in Cisneros's time.

Although Cisneros did not live to see it, a papal bull dated 21 July 1518 revoked Charles V's threatened division of the archdiocese of Toledo's vast territories into three parts, clearing the last obstacle to its retention of an extensive and enduring geographical reach.³ At the end of the fifteenth century, the archdiocese embraced Old Castile, much of New Castile, and the northern part of Andalusia. Income from these territories ensured an immense concentration of wealth in the cathedral, making it the principal economic engine of the city and its hinterland. The ways in which this wealth was harnessed in the cathedral's self-fashioning narratives were often subtle, nuanced and sophisticated. Sometimes, though, it was enough to evoke awe in the beholder. The German traveller Hieronymus Münzer, for instance, described the cathedral as the richest in Spain. In the course of his visit in the winter of 1495 he exclaimed that the cathedral was “fabulosamente rica” before quoting a popular saying that placed Toledo first among Spanish cathedrals for its riches.⁴ In 1549, Cardinal Juan Martínez Silíceo (1545–57) declared: “It is a well-known and verified fact that the Cathedral of Toledo is the most illustrious, the richest, the most splendid, the best staffed, and the most completely staffed, of any in all the Spanish dominions. Except for St. Peter's in Rome, in fact, there is no cathedral in Christendom to surpass it.”⁵ A graphic representation of the annu-

³ See Juan Pedro Sánchez Gamero, “Geografía diocesana de Toledo en tiempos del Cardenal Ximénez de Cisneros”, in *Cisneros 1517-2017. Arquetipo de virtudes Espejo de prelados*, catálogo de la exposición (Toledo: Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2017): 99–111.

⁴ “Toledo en riqueza, Sevilla en grandeza, Santiago en fortaleza, y León en sutileza.” See Jerónimo Münzer, *Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495. Versión del latín [por] Jerónimo Münzer. Noticia preliminar y notas por Julio Puyol* (Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924), 156–57.

⁵ Robert Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961), 29.

al income of most of Spain's 46 odd cathedrals based on the seventeenth-century travel writings of François Bertaut (1621-1701) reveals Toledo Cathedral, with an approximate annual income of some 300,000 ducados, eclipsing its nearest rival the cathedral of Seville, with only 90,000 *ducados*, by a significant margin.⁶

At the end of his *Summi Templi Toletani per quam graphica descriptio* (1549), the cathedral canon Blas Ortiz enumerates the clergy and officials employed by the cathedral for the information of Prince Philip, heir to the throne. Significantly for our present purposes, he mentions at the head of his long list the *visitadores*, two of whom were responsible for supervising the compilation of inventories.⁷ Ortiz's exhaustive tally then offers a verse that begins: "Our church retains some six hundred officials and ministers, listen if you wish to know their names".⁸ Little wonder, then, that Münzer ends his account of his visit to Toledo by expressing astonishment at the sheer number of clerics in the city.⁹

The financial management of such an enterprise – easily analogous to that of a medium sized company in our own century – required a highly disciplined and carefully regulated system of book-keeping. Until very recently, the cathedral's accounting system was poorly understood. The pioneering research of Susana Villaluenga, however, has demystified the precise mechanisms of a complex system that ensured a high level of accountability throughout the cathedral's financial operations.¹⁰ Villaluenga reveals the inventory as an indispensable instrument in the foundational underpinning of financial and accounting probity, especially, but by no means exclusively, in ecclesiastical contexts. Its praxis was consolidated in the thirteenth-century *Siete Partidas* and its theoretical framework was elaborated as

⁶ Álvaro Torrente, "Música de plata en un siglo de oro", in *La Música en el siglo XVII*, Historia de la música en España e Hispanoamérica, 3, Álvaro Torrente (ed.). (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2016), 29-83 [50]. See Juan Ruiz Jiménez's essay in this volume.

⁷ "Entre los quales tienen el primer lugar dos visitadores de los beneficiados de la yglesia porque están diputados para reformar y componer las costumbres; o porque especialmente está a su cargo el confesar y cuidar de las almas de los enfermos. Ay también otros dos, a quien toca la obligación de visitar cada año el sagrario." See Ramón González Ruiz & Felipe Pereda, *La Catedral de Toledo 1549 según el Dr. Blas Ortiz* (Madrid: Antonio Pareja, 1999), 280.

⁸ "Seiscientos oficiales, y ministros / Contiene nuestra yglesia. Si saberlos / Quieres, escucha, que estos son sus nombres" (González & Pereda, *La Catedral de Toledo*, 280).

⁹ "La gente de Toledo es por extremo cortesana, y hay en la ciudad tal número de clérigos, que causa asombro, en verdad..." (Münzer, *Viaje por España y Portugal*, 160).

¹⁰ See Susana Villaluenga de Gracia, *Administración y gestión contable de un patrimonio eclesiástico en el siglo XVI: el cabildo catedralicio de Toledo* (Castellón: Sar Alejandria Ediciones, 2018), esp. 87-114.

the discipline of accountancy became more sophisticated and systematic.¹¹ In the highly bureaucratized environment of early modern Spain, the inventory became an essential tool in the increasingly complex task of controlling the management, custody, and exchange of assets. At Toledo Cathedral, the practice of making inventories became more tightly prescribed in such regulatory instruments as statutes and constitutions. As a general rule, inventories were to be compiled by the treasurer (*tesorero*) whenever that office passed from one holder of the office to another, and inventories were to be conducted under the oversight of two *visitadores*, elected and paid for this specific task, when a new archbishop was elected. In practice, however, it seems that inventories of the *sagrario* were made less frequently. It also seems that on more than one occasion an easy expedient was adopted, and an old inventory would be hastily annotated and updated in preference to the more onerous task of compiling a new inventory from scratch. The nature of the document with which the scholar is faced, then, is one of some complexity.¹²

As both symbol and space, the *sagrario* was intimately bound up with the cathedral's moveable assets, its corporate identity and the legitimacy of its claim to the status of primacy in Spain, second only to the Vatican in the universal church. In his dictionary of 1599, Minsheu defines *sagrario* as "a sanctuarie, a hallowed place", while Covarrubias tells us that the *sagrario* was the site within the sacristy reserved for the safekeeping of relics.¹³ It also housed the chest with two keys (*arca con dos llaves*) containing the cash that was regularly distributed to the cathedral's canons, prebendaries (*racioneros*) and chaplains.¹⁴ From at least 1192, the *sagrario* was placed under the authority of the treasurer whose responsibility was the secure custody of the keys to the cathedral, the *sagrario* and the

¹¹ Samuel Parsons Scott, trans. & Robert I. Burns, S. J., ed., *Las Siete Partidas, Volume 3: The Medieval World of Law: Lawyers and Their Work (Partida III)* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012), 692-758: "Title XVIII: Documentary Evidence".

¹² When considering the inventories of the *sagrario*, Ramón González offers words of caution that no serious engagement with these sources can afford to ignore: "Esta praxis administrativa da lugar a que los inventarios presenten una tipología documental característica y sumamente compleja, en cuyo estudio crítico hay que poner los cinco sentidos —y aún me quedo corto—, para no cometer errores de bulto" (González, "Evolución histórica de la Biblioteca Capitular de Toledo", 235-56 [248]).

¹³ John Minsheu, *A Dictionarie in Spanish and English (London 1599)* (Málaga: Universidad de Málaga, 2000), 215. Facsimile edition with a preliminary study by Gloria Guerrero Ramos & Fernando Pérez Lagos; and Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Edición Integral e Ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra* (Madrid: Vervuert, 2006), 1421: "Sacristía, el lugar donde se guardan los ornamentos y plata de la iglesia, dentro de la qual suele estar la peça que llaman sagrario, donde se guardan las reliquias, *latine sacrarium, sacrarii...*".

¹⁴ This chest itself is, together with many others, listed in the *Inventario Cisneros*, ff. 135r-135v.

treasures contained therein. Access to the *sagrario* was permitted only to a select few, under strict rules and supervision, and only with three keys: one held by the archbishop, another by the chapter, and a third by the treasurer or one of his assistants.¹⁵ One of those granted access was Münzer whose tour of the *sagrario* was guided by Alfonso Ortiz († 1507), cathedral canon, poet and jurisconsult.¹⁶ Münzer was suitably impressed, comparing the *sagrario* to the Sistine Chapel in Rome. While Münzer's description is less detailed than we might wish, it is certainly detailed enough to be mapped onto the itinerary apparently followed by the compilers of the *Inventario Cisneros*.¹⁷ Blas Ortiz offers a more detailed, though later (1549), description of the *sagrario*. He describes it as a labyrinth, access to which was designed to be difficult and that required nothing less than Ariadne's thread for successful orientation.¹⁸ Although Blas Ortiz gives a precise location for the liturgical books that are our concern here, there is no guarantee that they occupied the same place in 1549 that they did when, 50 years earlier, the *Inventario Cisneros* was compiled.¹⁹

The *Inventario Cisneros* as it comes down to us today comprises 223 pages plus an additional eight unbound pages.²⁰ We know from a book-keeping entry

¹⁵ “Está religiosamente cerrado con dos puertas: una de madera y otra con rejas de hierro, con tres llaves; de las quales la una guarda, por constitución de la yglesia el arzobispo; la otra el cavildo; y la tercera el thesorero, o sus thenientes; porque no se permite a ninguno entrar en el atrio o rexistrar su magestad y opulencia, sin que baya acompañado de copia de próceres de la Yglesia” (González & Pereda, *La Catedral de Toledo*, 196).

¹⁶ See María José Lop Otín, *El Cabildo Catedralicio de Toledo en el siglo XV: aspectos institucionales y sociológicos* (Madrid: Fundación Ramón Areces, 2003), 447.

¹⁷ Münzer, *Viaje por España y Portugal*, 153-57.

¹⁸ “Sacrum deinde aerarium quis non admirabitur? Magnificum opus, immortalique memoria dignum, quae, obsecro, tam irremeabilis labyrinthus non perterre faciet? Aut quis rerum, quae in hoc sacrario continentur, varietatem absque Ariadnes (quod aiunt) filo audeat adoriri? Cui explicandae non Ciceronis exuberantissima eloquentiae, non Demosthenis facundia sufficeret [*sic*].” (González & Pereda, *La Catedral de Toledo*, 194).

¹⁹ “Continuo ad sinistram archivum duabus seris munitum, in quo omnia chirographa, privilegia, ac monumenta ecclesiae, suis scriniis inclusa custodiuntur. Tum occurrit aula contra dictam cisternam, servans suis pluteis ac repositoriis omnes libros cantus, quae simplicem vocant, in celebritatibus ac feriis totius anni officiis divinis deservientes” (González & Pereda, *La Catedral de Toledo*, 195).

²⁰ The volume is catalogued under the title *Inventario realizado en tiempos de fray Francisco Jiménez de Cisneros, arzobispo de Toledo, a raíz de la visita del Sagrario de la catedral de Toledo que el cabildo ordenó realizar a los canónigos Bartolomé de Medina y Juan Álvarez, arcediano de Écija, junto con Juan García y Alonso Pérez, sacristanes del Sagrario*. It is dated 20 December 1503 and is identified by two shelfmarks: “Inventarios 25” and “OF 1326”. A small label affixed to the volume with string, probably late in the twentieth century, bears the classmark “O.F. 1326” indicating that the volume once belonged to the cathedral's Archivo de Obra y Fábrica.

of 12 December 1503 that the scribe responsible for copying it was Lope Pardo.²¹ Pardo selected a heavy paper stock and chose black and red inks for his text. He reserved his single decorated initial in red ink for the opening folio (see Fig. 7.1). Pardo preceded the inventory with an alphabetical index and began his system of black-inked foliation in Roman numerals immediately following the index. The volume is bound between wooden boards covered with untooled tan calfskin measuring approximately 415 × 280 mm. Five iron bosses and two iron clasps are affixed to both the front and back covers. The volume was probably bound by the cathedral's bookbinder Gonzalo Rodríguez, “él que tiene cargo de enquadrarnar los libros de la dicha santa yglesia”.²²



Fig. 7.1. *Inventario Cisneros*, f. 1r © Archivo de la Catedral de Toledo

²¹ Toledo Cathedral Archive (hereinafter ACT), Archivo de Obra y Fábrica (hereinafter OF) 798 (1502-3), f. 61r: “en xii d[e] diz[iembr]e d[e]l dicho año [1503] pago el dicho s[en]or R[ec]epto[r] o a lope pardo q[ue] uin[yent]os mrs por un libro inventario q[ue] escrivio d[e] las cosas q[ue] estan en el sagrario d[e] la santa igl[esi]a. d”. A payment dated 2 March 1503 from the same document records the payment of 2 ducados (= 750 maravedís) to the *maestrescuela* for a listing of the Sagrario’s more recent acquisitions. See OF 798, f. 121v: “libro para ynvent[ari]o – en dos dias de marzo del d[ic]ho año [1503] pago el d[ic]ho s[en]or R[ec]epto[r] o al maestrescuela de Toledo dos ducados para pagar un libro de ynvent[ari]o q[ue] los señores dean e cabildo mandaro[n] hazer d[e] las cosas modernas q[ue] tenian en el d[ic]ho sagrario. dcll”.

²² Accounting documents beginning in 1503 record regular retainer payments to Rodríguez without ever specifying the nature of the individual jobs he completed. See, for example, ACT OF 798 (1502-3) f. 31v.

Occupying 21 pages, the inventory's preliminary index lists more than 120 categories of precious objects ranging from liturgical vestments to church plate. The terms used in the index are sometimes very specific and at other times frustratingly vague: "briuiu rica", for example, refers unequivocally to the non-pareil *Biblia de San Luis*, while the term "libros", in contrast, is less than precise.²³ The objects listed in the inventory share four characteristics: they are precious; they are more or less portable; they are owned by the cathedral; and they were stored in or near the *sagrario*. The inventory itself begins on f.1r, preceded by a concise paragraph that offers precise information about the inventory and its compilers.²⁴ Its confident assertion of the dean and chapter's statutory right to appoint *visitadores* belies the years of acrimonious dispute and undisguised mistrust that characterised the reforming Cisneros's relationship with the cathedral, much of which became focused on the archbishop's desire for a thorough stocktake of every aspect of the cathedral's possessions, its operations and the behaviour of its clergy.²⁵ The two canons elected and appointed as *visitadores* were Juan Álvarez de Toledo and Bartolomé de Medina; they were directed to inspect and register,

²³ Sometimes called the "Biblia Rica de Toledo". See Ramón González Ruiz & Klaus Reinhardt, *Catálogo de códices bíblicos de la catedral de Toledo* (Madrid: Fundación Ramón Areces, 1990), 423-24; *Biblia de San Luis* (Barcelona: M. Moleiro, [2000-4]), 3 vols., facsimile edition, see especially vol. II: *Estudios*; John Lowden, *The Making of the Bibles Moralised*, 2 vols. (University Park: Pennsylvania State University Press, 2000); Ramón González Ruiz, "Biblia de san Luis o Biblia Rica de Toledo", in *Ysabel, la Reina Católica: una mirada desde la catedral primada* ([Toledo]: Arzobispado de Toledo, 2005), 149-53; and Ángel Fernández Collado, Alfredo Rodríguez González & Isidoro Castañeda Tordera, *Los manuscritos e impresos bíblicos de la Biblioteca Capitular de Toledo* (Toledo: Cabildo Primado, 2012), 10-11.

²⁴ *Inventario Cisneros*, f.1r: "In dei nomjne ame[n] En veynte dias del mes de disienbre anno del nascimje[n]to de n[uest]ro saluador Jh[es]uchristo de mjll e quinientos e tres annos los revere[n]dos señores el dean e cabildo desta Sancta iglesia de toledo eligiero[n] e no[n]braron por visitadores pa[ra] visitar el Sagrario desta dicha sancta Yglesia e a los venerables señores canonigos Jua[n] aluares arçediano de ecija e bartholome de medina, para q[ue] amos a dos viesen e visitasen las reliquias cruses mitras cosas de oro e plata e ornamentos e las otras Joyas e cosas q[ue] ay en el dicho sagrario e pa[ra] que fecha de la dicha visitacion feziesen trasladar e sacar en linpio por Inue[n]tario todas las cosas q[ue] ansi se fallasen en el dicho Sagrario e Los quales feziero[n] la dicha visitaçion Juntamente con Juan garçia e alo[n]so P[er]es sacristanes q[ue] a la Sazon eran del dicho sagrario. la qual dicha visitacio[n] se hizo seyendo arçob[is]po desta yglesia el r[everendisi]mo e muy magnífico señor do[n] fray fra[n]çisco ximenez de çisneros primado de las españas e lo q[ue] fallaro[n] en el dicho Sagrario son las Cosas adelante contenidas".

²⁵ See Francisco De Borja de San Román y Fernández, "Cisneros y el cabildo primado, al finalizar el año 1503", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* 3 (1919): 65-96; and Juan Meseguer Fernández, "Relaciones del cardenal Cisneros con su cabildo catedral", in *V Simposio Toledo Renacentista*, I-1: 25-148.

with the assistance of the sacristans Juan García and Alonso Pérez, “the relics, crosses, mitres, objects of gold and silver, and ornaments and other jewels and things in the *sagrario*”.

One of these *visitadores*, Juan Álvarez de Toledo, was a member of the prominent converso Zapata clan and, like his colleague Bartolomé de Medina, a nephew of the cathedral canon and chancellor (*maestrescuela*) D. Francisco Álvarez de Toledo y Zapata (c. 1450 – 1523).²⁶ Medina had already supervised one major inventory project and decades later would find himself at the head of another.²⁷ As treasurer to Pedro González de Mendoza, he compiled and, on 26 June 1499, signed an inventory listing the jewels and treasures that the cardinal would bequeath to the cathedral.²⁸ In 1539 Medina would find himself nominated to the commission supervising the *Inventario del Sagrario de la Catedral de Toledo ... de don Juan Pardo Tavera* (hereinafter *Inventario Tavera*).²⁹

The ordering of items in the inventory seems to have been determined by their location in the *sagrario*, and in this sense the inventory can be read as a guide to its physical layout. The *sagrario* is a place and the inventory is a list; they

²⁶ Juan Álvarez de Toledo (1478-1546) was the third son of Fernán Álvarez de Toledo Zapata (c. 1444 – 1504), secretary of the Catholic Monarchs and Señor de Cedillo, and doña Aldonza de Alcaraz. A portrait of Juan Álvarez de Toledo adorns the walls of the chapel of Santa Catalina in the Toledan church of San Salvador, founded by his father. See María del Carmen Vaquero Serrano, *El libro de los maestrescuelas. Cancelarios y patronos de la Universidad de Toledo en el siglo XVI* (Toledo: Serrano, 2006), 460, for a photograph of the portrait. The interpretation of the many archival documents relating to Juan Álvarez de Toledo is complicated by the appearance of a number of homonymous individuals, especially the step-brother of his father, whose lives and careers overlapped with his. Vaquero Serrano's heroic efforts in untangling the documentary trail remain unrivalled. In 1489, at the age of eleven and long before he was ordained, Juan Álvarez de Toledo was appointed to a cathedral canonry. By 1499 he had been elected to the cathedral dignity of Archdeacon of Écija and in 1530 he was raised to the dignity of *maestrescuela*. See Lop, *El Cabildo Catedralicio de Toledo en el siglo XVI*, 444; María del Carmen Vaquero Serrano, *Fernán Álvarez de Toledo, Secretario de los Reyes Católicos: genealogía de la toledana familia Zapata* (Toledo: Serrano, 2005), 347-48, 387-91, and Vaquero, *El libro de los maestrescuelas*, 127-39.

²⁷ Bartolomé de Medina was a nephew of the cathedral canon and *maestrescuela* D. Francisco Álvarez de Toledo y Zapata (c. 1450 – 1523). (Francisco Álvarez was the brother of Fernán Álvarez de Toledo Zapata.) Medina was appointed to a cathedral canonry in 1491 and in 1520 he was appointed to a committee charged with commissioning the renowned goldsmith Enrique Arfe (1475-1545) with the fashioning of what became one of the cathedral's most celebrated possessions: the monstrance that to this day is ceremoniously carried through the narrow streets of Toledo in the annual procession for Corpus Christi. See Vaquero Serrano, *Fernán Álvarez de Toledo*, 347; Vaquero Serrano, *El libro de los maestrescuelas*, 127-39; and González & Pereda, *La Catedral de Toledo*, 47-8.

²⁸ García Rodríguez, *Las joyas del Cardenal Mendoza*.

²⁹ ACT, Secretaría Capitular I, 26. *Olim* BCT 27-30: “Inventario del Sagrario de la Catedral de Toledo realizado por mandato de don Juan Pardo Tavera...”

are mutually enhancing in the sense that they can be read together, the one illuminating the other. Rather than imposing order upon the objects that they found in the *sagrario*, the compilers of the inventory seem to have allowed the order in which objects are placed to determine the ordering of items in the inventory. Nevertheless, the extent to which the ordering of items in the *Inventario Cisneros* was influenced by the ordering of items in any of the previous inventories of the *sagrario* is a question that remains unexplored.³⁰

In their indexing of both music and liturgical books, the compilers of the inventory appear to have adopted four descriptive criteria: *a*) a book's physical attributes; *b*) its content; *c*) its use; and *d*) its location, in the case of books that were not stored in or near the sacristy or *sagrario*. Typically, the physical attributes will include the classification of a book's size, with terms such as "large" (*grande*), "small" (*pequeño* or even *librito chiquito*), "thick" (*grueso*) and the more precise "marca mayor", a term used by paper merchants and printers. In addition, the following characteristics are recorded when present: musical notation, large elaborately historiated initial letters, especially at the beginnings of books, illuminated coats of arms, and such binding materials as clasps, bosses and chains. The support material is less frequently mentioned, presumably because the majority of the books were copied onto vellum. As for content, the liturgical category into which a book would fall was often recorded. This would include whether the book fell into the sanctoral or the dominical cycle and whether it was for the mass, the office, or some other liturgical occasion. Frequently, textual incipits of the chants with which the book opens or closes would be noted. Comments about a book's age seem to be bound up with its utility. Some books are described as "new" (*nuevo*), while others are described as "old" (*viejo*) or "very old" (*antiguo*).³¹ For those books that had them, nicknames were given.³² And sometimes, we are informed about the ways in which the books were used: in

³⁰ Approximately 15 inventories of the *sagrario*, the earliest of which is dated c. 1257, are preserved in the cathedral archive. See Ángel Fernández Collado, *Guía del Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo* (Toledo: Cabildo Primado, 2007), 64-66.

³¹ At the conclusion of his study of Sancho Martínez's 1281 inventory of the Biblioteca Capitular, González notes that this inventory makes a clear distinction between books that are described as "antiguo" and books that are described as "viejo". González shows that the former term was used for books that were regarded as obsolete whereas the latter indicated a book that may still be in use but which had suffered some deterioration. The former was to be stored away, whereas the latter would be ear-marked for eventual restoration or substitution. See González, *Hombres y libros de Toledo*, 703-76, especially at 752.

³² For example, "los Aguiluchos" and "La preciosa".

processions outside the cathedral (*para las procesiones que se fazen de fuera de la iglesia*), for the instruction of the boys (*en que aprenden los clerizones*), or at the choir lectern (*para los facistores del coro*). In the case of books that were not stored in the *sagrario*, the compilers note, in one case, that the book was attached with a chain to the eagle lectern (*asido con una cadena al aguila*) and, in another, that the book was in the custody of the *claustrero*. In the single case of a book having been donated, the name of the donor is duly recorded (*que dio Bernardino de Alcaraz canonigo*). And sets of books, especially the matching pairs that were used for each side of the choir, are frequently listed in a single entry.

Once completed, the *Inventario Cisneros* enjoyed a full life. It was a living document to which corrections, additions, and amendments were freely made by a number of unidentified and undated hands (see, for example, Fig. 7.2). It seems clear from some markings – “ojo” for example, and the oblique lines that functioned in the left margin as check marks and, when drawn through an entire entry, indicated the absence of an item – that the inventory was used as a template for subsequent inventories. Indeed, the tables below, offering transcriptions of the entries for the same items from a number of inventories, reveal the heavy reliance of some inventories on their predecessors.

In the discussion that follows, diplomatic transcriptions of all entries from the *Inventario Cisneros* that are relevant to music and musico-liturgical practices are given in their original order and are presented in a series of tables. In those cases in which the *Inventario Tavera* (1539) and/or the *Inventario Quiroga* (1580) list/s a corresponding item, a transcription of that item is given alongside the entry from the *Inventario Cisneros*.³³ The item number given to each entry within square brackets refers in order to the inventory from which it is taken, the relevant folio in that inventory, and then to the sequence in which it appears on that folio.

³³ In framing his Constitutions, Juan Pardo Tavera (archbishop from 1534-45) devoted the following paragraph to the preparation and compilation of the 1539 inventory: “Iten por quanto nos auemos comenzado a requerir y enmendar el libro d[e] ynventario de las cosas del sagrario q[ue]remos que se acabe, y el libro se haga de nueuo de buena letra y se ponga todo por su orden, y siempre que se compraren Joyas de oro o plata o piedras o perlas o otros hornamentos se pongan y asienten en el dicho libro, de mas de escreuirse en el libro de la fabrica como se suele hazer, para que aya muy buena cuenta, y para que en ello aya la guarda qual conuiene, mandamos a los sacristanes que duerman en el sagrario so pena de vna semana irremisible, y porque no tengan achaque que dizie[n]do que por falta de aposento no duerme[n] en el, encargamos al obrero que les haga reparar el aposento que hasta aqui han tenido de manera que puedan en el [h]abitar y dormir sin perjuizio de la salud de sus personas” (*Constituciones del Sr. D. Juan Tavera [1539]*, article 35, ACT 9).

Table 7.1. *Inventario Cisneros*: four passionaries³⁴

<i>Inventario Cisneros</i> (1503) [f.]cix ¶ misales eva[n]gelisteros e ep[isto]le[ri]os	<i>Inventario Tavera</i> (1539) [f.]clxxxix MISALES E OTROS libros. [f.]cxc [recto]	<i>Inventario Quiroga</i> (1580) [f.]141r Missales breuiarios y otros libros
[1503/f.109r/5] ¶ Iten otro libro grande en q[ue] estan puntadas las pasiones con sus letras grandes de oro e tambie[n] la bendiçion del çirio pascual e lamentaçiones e evangelios de navjdad e epifanja.	[1539/f.190r/4] ¶ yten otro libro grande en que estan puntadas las pasiones con sus letras grandes de oro estan ansy mesmo la bendiçion del çirio e lamentaçiones e los evangelios de la nauidad Epiphania todo puntado.	[1580/f.141r/21] ¶ yten, otro libro grande en que estan puntadas las passiones con sus letras grandes de oro. estan assimismo la bendicion del çirio y lamentaçiones y los evangelios de la nauidad y epiphania todo puntado, Mostro este libro y esta enquadrado en tablas. Con cubiertas de terçiope- lo negro con 10 ombligos de plata
[1503/f.109r/6] ¶ Iten otro libro mas peq[ue]ño de puntado tambie[n] de pasiones e tiene la bendiçio[n] del çirio e los evangelios puntados	[1539/f.190r/5] ¶ yten otro libro mas pequeño a donde estan tambie[n] puntados las pasiones e la vendiçion del çirio e la vendiçion de nauidad e de los Reyes estan todos estos dos libros guarnesçidos de terçiope- lo negro con cada diez vol- lones de plata tienen pren- dederos de plata donde se asien las manezuelas que les faltan	[1580/f.141r/22] ¶ yten, otro libro mas pe- queño adonde estan tam- bien puntadas las passiones y la bendicion del çirio y la bendicion de Nauidad y de los Reyes esta enquader- nado y guarnesçido como el de arriba

³⁴ The principle guiding the transcription of the documents in this and all other tables is the provision of a diplomatic transcription that preserves original orthography, spelling, and punctuation. Abbreviations are realized within square brackets. All transcriptions from the *Inventario Quiroga*, of which there are three extant copies, are taken from the copy with the shelfmark 'Inventarios, 29 (ACT, V.2.B.2.5.)

¶ Raecentados q[ue] hizo fazer fran[cis]co de co[n]treras obrero	[1539/f.190r/6]	[1580/f.141r/23]
[1503/f.109r/12] ¶ Dos libros en dos volúmenes de canto q[ue] tiene[n] las pasiones e lame[n]taçiones e liber generationis e el de la epifanja de maytines e la bendiçion del cirio pascual ficos con letras de oro cubiertos de terçiopelo negro co[n] sus cerraduras de plata e diez clausos de plata cada uno.	¶ yten otros dos libros que hizo hazer françisco de contreras obrero desta sancta yglesia en que estan puntadas las pasiones e lamentaçiones e los eua[n]gelios de nauidad e de los Reyes e la vendiçion del çirio tienen estos sus cubiertas de terçio-pelo negro e con cada diez bollones e sus manezuelas de plata saluo vno que le falta vna manezuela estos y los de arriba tienen sus letras grandes ylluminadas de oro.	¶ yten, otros dos libros que hizo hazer fran[cis]co de contreras obrero desta sancta iglesia. en que estan puntadas las passiones y lamentaçiones y los evangelios de Nauidad y de los Reyes y la bendicion del cirio. tienen estos sus cubiertas de terçiopelo negro y con cada diez bollones y sus manezuelas de plata saluo uno. [f.141v] que le falta una manezuela, estos y los de arriba. tienen sus letras ylluminadas grandes de oro. Mostro uno sin manezuelas y el otro dixo que no le ha visto.

Table 7.1 gives three entries from the *Inventario Cisneros* that, as a group, list four passionaries containing the lamentations for Holy Week, the blessing of the paschal candle and the Exultet for Holy Saturday, the genealogy gospels of Christmas and Epiphany and the passions of each of the four evangelists. The contents of three extant codices match this description: *E-Tc* mss. Reservado 6,³⁵ Reservado 7,³⁶

³⁵ See José Janini & Ramón González Ruiz, *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo* (Toledo: Diputación provincial, 1977), 263-4, núm. 237; Jesús Domínguez Bordona & Juan Ainaud, *Miniatura, grabado y encuadernación*, *Ars Hispaniae*. Historia Universal del Arte Hispano, 18 (Madrid: Editorial Plus Ultra, 1962), 162, for detail of the historiated initial 'P' (Christ's entry into Jerusalem) from f. 1r reproduced as Fig. 203 and detail of historiated initial 'P' (Crucifixion) from f. 85r reproduced as Fig. 204; Lynette M. F. Bosch, *Art, Liturgy, and Legend in Renaissance Toledo: The Mendoza and the Iglesia Primada* (University Park, PA: Penn State University Press, 2000), [5] for an image of f.1r (Christ's entry into Jerusalem) as Fig. 1; Michael Noone & Graeme Skinner, "Toledo Cathedral's collection of manuscript plainsong choirbooks: a preliminary report and checklist" *Notes, Quarterly Journal of the Music Library Association* 63 (2006): 289-328 [298].

³⁶ See Jesús Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas: Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España* (Madrid: Blass – Centro de Estudios Históricos, 1933), II: 193 for an image of f. 36v (Gethsemane) as pl. 586, no. 1820; *Catálogo de la exposición de códices miniados españoles* (Barcelona: Unión Internacional de Editores, 1962), 67, no. 117; Janini

and Reservado 8.³⁷ Since these three manuscripts are slightly smaller (approximately 450 × 320 mm) than the largest in the cathedral's collection of choirbooks, it might be reasonable to conclude that it is the "libro grande", numbered [1503/f.109r/5] in Table 7.1, that is lost. If so, it seems likely that Ms. Res.6, much the earliest of the three to have been copied, would correspond to [1503/f.109r/6].³⁸ The remaining two, Mss. Res. 7 and Res. 8, listed together in the entry [1503/f.109r/12], were copied as a more or less identical pair, at the behest of Francisco de Contreras, apparently in order to form a set of three books which could be

& González, *Catálogo*, 264, no. 238; *Piedras vivas: la Catedral de Toledo. 1492. Mendoza y Cisneros, dos legados artístico y cultural* (Toledo: Cabildo Catedral Primada, 1992), 158-59, no. 68, for a brief description of Ms. Res. 7; 165 for a detail of f. 36v (Gethsemane) in colour; 167 for an image of f. 1v (Christ's entry into Jerusalem) in colour captioned "Pasionario de Semana Santa"; González Ruiz & Pereda, *La Catedral de Toledo 1549 según el Dr. Blas Ortiz*, 59, for an image of 98v (Crucifixion) in colour incorrectly captioned as "Ms. Res. 8"; Bosch, *Art, Liturgy*, between 116-17 for an image of f.98v (Crucifixion) as colour pl. I, and an image of f. 67v (Christ at the column) as colour pl. IX; [118] for an image of f. 1v (Christ's entry into Jerusalem) as Fig. 46 and [184] for an image of f. 36v (Gethsemane) as Fig. 107; Noone & Skinner, "Toledo Cathedral's Plainsong Choirbooks", 298; Fernando Llamazares Rodríguez, "Mecenazgo artístico del Cardenal Mendoza en Toledo", in *Los Mendoza y el mundo renacentista. Actas del I Jornadas Internacionales de Documentación Nobiliaria e Investigación en Archivos y Bibliotecas*, Antonio Casado, Francisco Javier Escudero & Fernando Llamazares (coords.). (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2012), 133-59 [147-48]; *Cisneros 1517-2017. Arquetipo de virtudes*, 297 for an image of f. 67v (Christ at the column) in colour.

³⁷ See Jesús Domínguez Bordona, *Exposición de códices miniados españoles. Catálogo* (Madrid: [Casa Miquel-Rius], 1929), pl. 76 for an image of f. 39r (Christ and Judas) captioned "Pasionario de Mendoza. Siglo xv"; Domínguez, *Manuscritos con pinturas*, II, 193 for an image of f. 68r (Veil of Veronica) as pl. 585, no. 1819; Domínguez & Ainaud, "Miniatura", 204 for an image of f. 3v (Christ's entry into Jerusalem) as Fig. 261 where it is captioned "portada de la pasión según San Mateo"; *Catálogo de la exposición*, 67, no. 118; Janini & González, *Catálogo*, 264-5, no. 239; *Piedras vivas*, 158-59, no. 68 for a brief description of Ms. Res. 8, 164 for an image of f. 39r (Christ and Judas) in colour, 165 for a detail of f. 68r (Veil of Veronica) in colour; 166 for an image of 3v (Christ's entry into Jerusalem) in colour captioned "Pasionario de Semana Santa"; Joaquín Yarla Luaces, *Los Reyes Católicos – Paisaje artístico de una monarquía* (Madrid: Nerea, 1993), 255 for an image of f. 68r (Veil of Veronica) captioned "Pasionario de Mendoza, 1425"; González & Pereda, *La Catedral de Toledo*, 63 for an image of f. 68r (Veil of Veronica) captioned "Pasionario de Semana Santa"; Bosch, *Art, Liturgy*, between 116-17 for an image of f. 98r (Crucifixion) as colour pl. IV, 183 for an image of f. 3v (Christ's entry into Jerusalem) as Fig. 106, [184] for an image of f. 39r (Christ and Judas) as Fig. 108, 185 for an image of f. 68r (Veil of Veronica) as Fig. 109; Fernando Gutiérrez Baños, "Escuela toledana: Pasionarios del cardenal Mendoza (h. 1480-90)" in *Ysabel, la Reina Católica*, 294-96 for discussion and colour images of details of f. 39r (Christ and Judas) and f. 98r (Crucifixion); Noone & Skinner, "Toledo Cathedral's Plainsong Choirbooks", 298; *Cisneros: arquetipo de virtudes*, 297 for an image of f.98r (Crucifixion) in colour.

³⁸ Most scholars follow Janini & González in dating the copying of Ms. Res. 6 to nothing more precise than "Siglo xiv-xv" (Janini & González, *Catálogo*, 263, no. 237).

used, among other liturgical purposes, by the three passion deacons at masses in Holy Week.³⁹

The presence of the arms of Pedro González de Mendoza, archbishop of Toledo from 1482 to 1495, has led art historians to date the copying of Mss. Res. 7 and Res. 8 to this period. Docampo ranks the manuscripts as the most important to have been copied in Toledo during Mendoza's archiepiscopacy.⁴⁰ However attractive it might be, Bosch's repeated suggestion that the books were commissioned for use during Mendoza's formal entry, accompanied by Queen Isabel, into Toledo Cathedral during Holy Week in 1484 remains, at best, unverified.⁴¹ As both Docampo and Gutiérrez have noted, the arms of Mendoza appear to have been added as an afterthought in the opening folios of both Ms. Res. 7 (on f. iv) and Ms. Res. 8 (on f. 3v) where they are placed below the apparently complete lower margin illumination.⁴² And while the arms in other folios of Ms. Res. 7 (ff. 36v, 67v, 98v and 123r) and Ms. Res. 8 (ff. 39r, 68r, 98r and 121r) appear fully integrated into the illuminated borders, it is noteworthy that the compilers of the *Inventario Cisneros* make no mention, as they so often do in analogous cases, of the arms' presence. González has suggested that the apparently later addition of the arms of Mendoza to the first folio of Ms. Res. 7 proves that it was written and decorated prior to 1482.⁴³ He incorrectly states, however, that all of the arms in Ms. Res. 8 are fully incorporated into the surrounding decorative margins.⁴⁴ While a

³⁹ Francisco de Contreras was a cathedral prebendary (*racionero*) until 1477 when he was raised to a canonry that he occupied until his death in 1490 (Lop, *El Cabildo Catedralicio de Toledo en el siglo XV*, 450, 485, and 490). Contreras's name does not appear in Fernández's listing of canons who, in the period 1458-1584, exercised the powerful post of *obrero mayor*; see Ángel Fernández Collado, *La Catedral de Toledo en el siglo XVI: Vida, arte y personas* (Toledo: Diputación Provincial de Toledo, 1999), 32.

⁴⁰ Javier Docampo Capilla, "Los Mendoza y la miniatura: fragmentos de un pasionario en la biblioteca Lázaro Galdiano", *Goya* 269 (1999): 103-111 [105].

⁴¹ Bosch, *Art, Liturgy*, 180-81: "The Easter Sunday entry of 1484 by the queen and archbishop must have served as the impetus for the creation of two choir books for Holy Week, Res. 7 and Res. 8." As Gutiérrez points out, Bosch's designation of the passionaries as "choir books" and her dubbing their miniaturist the "Choirbook Master" obscures the distinction between passionaries, used by solo singers for specific texts during Holy Week, and choirbooks used by all members of the plainsong *schola*.

⁴² Docampo, "Los Mendoza y la miniatura", 105, and Gutiérrez, "Escuela toledana", 295.

⁴³ Ramón González Ruiz, "68. Pasionario de Semana Santa", in *Piedras vivas*, 158-59: "es una prueba de que ha sido escrito y decorado antes de 1482".

⁴⁴ Ramón González Ruiz, "69. Pasionario de Semana Santa", in *Piedras vivas*, 159: "Parece, sin embargo, que la decoración ha sido realizada un poco después, pues lleva incorporadas en las orlas las armas del cardenal Mendoza (1482-1495)".

few performance cues in Ms. Res. 8 offer evidence of use, both of the manuscripts survive in excellent condition and from at least 1929 they have appeared regularly in exhibitions.⁴⁵ As for the bindings, the three extant passionaries are now covered in black velvet with ten bosses: five on the front cover and five on the back. None of the silver clasps or other costly furnishings, however, has survived and the black velvet with which they are now covered is not original.

Table 7.2. *Inventario Cisneros*: a set of six historiated choir mass antiphoners and a volume of mass ordinaries

<i>Inventario Cisneros</i> (1503) [f.]cx [recto] ¶ oficerios de canto p[ar]a el coro	<i>Inventario Tavera</i> (1539) [f.]clxxxiiij [recto] Oficerios de canto para el coro.	<i>Inventario Quiroga</i> (1580) f.136r officerios de la missa d[omi]nicales
[1503/f.110r/1] ¶ Un cuerpo de los ofiçerios grandes puntado con sus letras gra[n]des tiene la primera q[ue] es comiença ad te leuauj e la a esta [h]istoriada con las armas del señor arçob[is]po e esta en este el ofiçio de la natiuidad.	[1539/f.184r/1] Un cuerpo de los ofiçerios grandes puntado con sus letras grandes tiene la primera que comiença Ad te leuauj e la A esta [h]ystoriada con las armas del señor arçobispo Don alonso carrillo e esta en este el ofiçio de la natiuidad.	[1580/f.136r/1] ¶ Mostro escobedo un cuerpo de libro grande enquadernado en Tablas y bezerro enuessado sin guarniçion alguna escripto en pergamino con su canto llano y letra grande que comiença de la primera dominica del aduiento que dize el introito de la missa ad te leuau animam meam y acaba con un uerso que dize aue maria gratia plena y tiene el off[ici]o hasta la dominica septuagessime exclusiue

⁴⁵ In the catalogue of a 1929 exhibition, Ms. Res.7 is described thus: “Un pasionario, con broches blasonados, de plata cincelada y dorada, una página con miniatura grande, y en las demás, viñetas y letras miniadas: ambos fueron del cardenal Mendoza.” *El Arte en España: guía del Museo del Palacio Nacional revisada por el Dr. Manuel Gómez Moreno. Exposición internacional de Barcelona* (Barcelona: Imprenta de Eugenio Subirana, 1929), 435 (núm. 1676).

<p>[1503/f.110r/2] ¶ Iten otro cuerpo de ofiçerio grand[e] q[ue] comiença de la se[p]tuagesima ofiçio circu[n]dederu[n]t me.</p>	<p>[1539/f.184r/2] ¶ yten otro cuerpo de ofiçerio grande que comiença de la septuagessima offiçio Çircundederunt me.</p>	<p>[1580/f.136r/2] ¶ yten, otro cuerpo de libro grande de la misma enquadernacion letra y punto en pergamino intitulado officium d[omi]nice septuagessime que comiença con el introito que dize circundederunt me gemitus mortis y acaba con un verso beati qui custodiunt Juditium y tiene El off[ici]o hasta la feria quarta de la tercera dominica de la quaresma inclusive,</p>
<p>[1503/f.110r/3] ¶ Iten otro cuerpo de ofiçerio grand[e] de la quaresma e comiença salus populi.</p>	<p>[1539/f.184r/3] ¶ yten otro cuerpo de offiçerio grande de la quaresma e comiença salus populi.</p>	<p>[1580/f.136r/3] ¶ yten, otro cuerpo grande de la misma enquadernacion letra y punto en pergamino intitulado offitium ferie quinte post dominicam [tertiam] qudragessime que comiença el introito salus populi ego sum y acaba en un ofertorio que dize D[omi]ne ad adiuuandum me festina y tiene todo el officio hasta el sabbado s[anc]to inclusive.</p>

<p>[1503/f.110r/4] ¶ Iten otro cuerpo de ofiçerio q[ue] es de la Resurreçio[n] Comiença en Resurrexi la primera letra deste muy grande [h]ystoriada de la [h]istoria de la Resurreçion con las armas del dicho señor arçob[is]po.</p>	<p>[1539/f.184r/4] ¶ yten otro cuerpo de ofiçerio que es de la Resurreçion comiença en rresurrexi la primera letra deste muy grande [h]ystoriada de la [h]ystoria de la Resurreçion con las armas del dicho señor arçobispo Don alonso carrillo.</p>	<p>[1580/f.136r/4] ¶ yten, otro cuerpo grande de Tablas y beçerro envesado guarnescido con chapas de hoja de lata y diez bollones y ocho cantoneras y sus manos escripto en pergamino con letra y canto llano de letras grandes [f.136v] Intitulado officium misse a d[omi]nica resurrectionis y comiença el introito Resurrexi et ad huc tecum sum y acaba con una al[e]l[ui]a y verso exivi a patre y tiene el off[ici]o hasta la fiesta de la ascension exclusiue.</p>
<p>[1503/f.110r/5] ¶ Iten otro cuerpo de ofiçerio q[ue] es de la asençio[n] Comie[n]ça viri galiley tiene al prinçipio una grand[e] letra de oro [h]ystoriada con la [h]istoria de la ascensio[n].</p>	<p>[1539/f.184r/5] ¶ yten otro cuerpo de offiçerio que es de la asençion comiença viri galilei tiene al prinçipio vna letra grande de oro [h]ystoriada con la [h]ystoria de la asençion.</p>	<p>[1580/f.136v/5] ¶ yten otro libro grande de la misma enquadernaçion guarniçion letra y punto escripto en pergamino intitulado offitium misse in ascensione d[omi]ni que comiença el introito viri galilei y acaba el libro con un ofertorio que dize ascendit deus in Jubilatione y tiene todo el offiçio hasta el dia octauo de la fiesta de corpus christi,</p>

<p>[1503/f.110r/6] ¶ Iten otro Cuerpo de ofiçerio grand[e] q[ue] es dominical e comiença [margin: in D[omi]ne] In tua m[isericord]ia sp[er]auj.</p>	<p>[1539/f.184r/6] ¶ yten otro Cuerpo de offiçerio grande que es dominical e comiença Domine in tua mise[ri]cordia.</p>	<p>[1580/f.136v/6] ¶ yten, otro libro grande con la misma enquadernaçion guarniçion letra y punto escripto en pergamino intitulado offitium misse a d[omi]nica prima post penthecostem que comienca El introito d[omi]ne in tua misericordia y acaba el libro con una post comunicanda que dize qui manducat meam carnem &c y tiene El offiçio hasta la dominica 2^a et 3^a post penthecostem,</p>
<p>[1503/f.110r/7] ¶ Iten otro libro seruidor p[ar]a todos ofiçerios q[ue] es comiença asp[er]ges me e tiene una letra grand[e] al comienço [h]istoriada e otra tanbie[n] grande q[ue] comiença vidi aqua[m].</p>	<p>[1539/f.184r/7] ¶ yten otro libro seruidor para todos ofiçerios que comiença Asperges me e tiene vna letra grande al comienço [h]ystoriada e otra tambien grande que comiença vidi aquam.</p>	

Table 7.2 gives seven entries from the *Inventario Cisneros* that taken together list a set of six large-format historiated choir mass antiphoners for the dominical cycle together with a seventh volume that comprised mass ordinaries.⁴⁶ On the evidence of the description of the historiated first openings of the first and fourth volumes in the *Inventario Tavera*, the set was begun, and possibly completed, during the archbishopate of Alfonso Carrillo (1446 – † 1482), allowing us to date the copying to the third quarter of the fifteenth century.⁴⁷ The contents of the six choir mass antiphoners may be summarized thus:

⁴⁶ Orthographically, the inventories indiscriminately employ either “oficeros” or “oficieros” in specifying these books, and many others. The term appears to derive from a name for the introit chant, which at Toledo before 1573, was often styled the “officium”.

⁴⁷ Noone & Skinner, “Toledo Cathedral’s Plainsong Choirbooks”, 297.

- [1503/f.110r/1]: beginning first Sunday in Advent (*Ad te levavi*)
 [1503/f.110r/2]: beginning Septuagesima Sunday (*Circumdederunt me*)
 [1503/f.110r/3]: beginning Feria 5 in third week of Lent (*Salus populi*)
 [1503/f.110r/4]: beginning Easter Sunday (*Resurrexi*)
 [1503/f.110r/5]: beginning Ascension Day (*Viri galilei*)
 [1503/f.110r/6]: beginning first Sunday after octave of Corpus Christi (*Domine in tua misericordia speravi*)
 [1503/f.110r/7]: *Asperges me, Vidi aquam* and mass ordinaries

Now lost without trace, this set of six antiphoners was last listed in the *Inventario Quiroga*. Not only have the books themselves disappeared, but no evidence has been found of the survival of folios or folio fragments used as binding materials, or otherwise preserved within or beyond the cathedral. By 1580, the volumes had almost certainly been marked up with alterations bringing them into conformity with the *Breviarium Romanum* of 1568, as adopted by the cathedral chapter in 1573.⁴⁸ Since the revisions required for the mass were much less extensive than those required for the office, it is likely that the books remained serviceable into the beginning of the seventeenth century. At that time, the set of six was gradually replaced by a set of eight, newly copied by Alonso de Morata, and which now survives as Mss. Cantorales 6.1-6.8.⁴⁹

Table 7.3. *Inventario Cisneros*: a lesser set of three pairs of choir office antiphoners (*dominicales*)

<i>Inventario Cisneros</i> (1503)	<i>Inventario Tavera</i> (1539)
[1503/f.110r/8] ¶ Iten otros dos libros de punto dominicales p[ar]a los facistores del coro uno para el un coro e otro para el otro e comiençan entramos dominica prima In adue[n]tu d[omi]nj e la primera antifona comiença ecce nome[n] d[omi]nj.	[1539/f.184r/8] ¶ yten otros dos libros de punto dominicales para los façistores del coro vno para el vn coro e otro para el otro e comiençan entramos dominica prima yn aduentu domini e la primera antiphana (sic) comiença Eççe nomen domini:

⁴⁸ Noone & Skinner, "Toledo Cathedral's Plainsong Choirbooks", 291-92.

⁴⁹ Noone & Skinner, "Toledo Cathedral's Plainsong Choirbooks", 297.

<p>[1503/f.110r/9]</p> <p>¶ Iten otros dos cuerpos de libros de punto ansi mesmo domjnicales q[ue] se pone[n] en el coro q[ue] se sigue[n] segund el t[iem]po despues de los suso dichos q[ue] comiençan cada vno en feria quarta in Capite Jejunij e comiença in manu tua d[omi]ne om[n]es fines terre.</p>	<p>[1539/f.184v/1]</p> <p>¶ yten otros dos Cuerpos de libros de punto ansy mesmo dominicales que se ponem (sic) en el coro que se siguen segund el tiempo despues de los suso dichos que comiençan cada vno en feria quarta yn capite jejunij que comiença yn manu tua domine omnes fines terre.</p>
<p>[1503/f.110r/10]</p> <p>¶ Iten ansi mesmo dos cuerpos de libros desta mesma suerte p[ar]a el coro de vn thenor q[ue] comiença Chr[istu]m d[ominu]m ascendentem in c[a]elum.</p>	

Table 7.3 gives three entries from the *Inventario Cisneros* that together list three pairs of choir office antiphoners for the temporal or Sunday cycle. Of the two such sets listed, this is probably the older, smaller, and less elaborately decorated.⁵⁰ As the inventory entry for the first volume explains, the books were read from the lecterns on each side of the choir: one book for the lectern on the archbishop's side and the other identical book for the lectern on the dean's side. By contrast, only one book was provided with proper chants for mass, and it was placed on the central eagle lectern. The first four volumes were last listed in the *Inventario Tavera*; none of the six books is extant. The contents of the three pairs of office antiphoners may be summarized thus:

[1503/f.110r/8]: *Dominicales*, first Sunday in Advent (*Ecce nomen domini*)

[1503/f.110r/9]: *Dominicales*, beginning Ash Wednesday (*In manu tua domine omnes fines terrae*)

[1503/f.110r/10]: *Dominicales*, beginning Ascension Day (*Alleluia Christum dominum ascendentem in caelum*)

⁵⁰ See Table 7.23 for the other set of choir office antiphoners (eighteen books in nine volumes).

Table 7.4. *Inventario Cisneros*: two books of polyphony

[1503/f.110r/11] ¶ Iten vn libro de canto de organo puntado en pargamjno grande de lo antiguo.
[1503/f.110r/12] ¶ Iten otro libro tambien de canto de organo en pargamjno [f.110v] puntado de la mesma manera del de arriba mas no[n] de tanto volume[n].

Table 7.4 gives two entries from the *Inventario Cisneros* documenting the presence of two books of polyphony. The scoring out of the first entry appears to have occurred at the same time as other check marks that were likely made when the *Inventario Cisneros* was used as a template for a subsequent inventory. Each volume was copied on parchment; one was older than the other, and the more recent volume was smaller than the older one. Nothing further is known of these books, their provenance, or their contents.

Table 7.5. *Inventario Cisneros*: choir office lectionaries, calendars, and noted breviaries

<i>Inventario Cisneros</i> (1503)	<i>Inventario Tavera</i> (1539)	<i>Inventario Quiroga</i> (1580)
[1503/f.110v/1] ¶ Iten otro libro sa[n]toral de le[c]tura q[ue] Comie[n]ça de la fiesta de S[an] esteua[n] ya traydo. [left margin: “estos abaxo” with lines indicating this and next item]	[1539/f.186r/8] ¶ yten otro libro leçionario sanctural que comiença desde santestevan	
[1503/f.110v/2] ¶ Iten otro libro sa[n]toral tal como este nuevo.		
[1503/f.110v/3] ¶ Iten otro libro sa[n]toral de letura q[ue] comiença en sancta maria de agosto e tiene al comienço un q[ua]derno postico de la fiesta de sant françisco q[ue] esta ansi mesmo traydo.	[1539/f.184v/2] ¶ yten otro libro sanctural de letura que comiença en sancta maria de agosto e tiene al comienço vn quadero postizo de la fiesta de sant françisco que esta ansi mismo traydo.	

<p>[1503/f.110v/4] ¶ Iten otro libro de letura santoral q[ue] comiença en la fiesta de marcelinj e petri.</p>	<p>[1539/f.184v/10] ¶ yten otro leçionario sanc- tural que comiença desde sancti marcelini et petra</p>	
<p>[1503/f.110v/5] ¶ Iten otro cuerpo de libro santoral desta mesma manera viejo</p>		
<p>[1503/f.110v/6] ¶ Iten otro libro de letura dominjcal que comiença in die Resurrection[is].</p>	<p>[1539/f.186r/6] ¶ yten otro leçionario dominical que comiença desde el domingo de la Resurreçion</p>	
<p>[1503/f.110v/7] ¶ Iten otro dominical de letura viejo q[ue] comie[n]ça d[omi]njca primam aduentu d[omi]nj e comiença nemo cum p[ro]phete.</p>		<p>[1580/f.138r/24] ¶ yten un lectionario me- dianio enquadernado en ta- blas y bezerro guarnescido en pergamino qu[e] esta intitulado D[omi]nice pri- mae aduentus usq[ue] ad septuagessimam lectiones que sirue para deçir las lec- tiones deste tiempo porque las demas del [f.138v] Año se dizen Por el breuiario por no estar acabado el lectionario Romano.</p>
<p>[1503/f.110v/8] ¶ Iten otro dominical tal como este nuebo.</p>		
<p>[1503/f.110v/9] ¶ Iten otro libro peq[ue]ño en pergamino de letra bie[n] escrita con que dize la preçiosa que se dize calendario</p>		

[1503/f.110v/10] ¶ Iten otro libro desta mesma suerte e p[ar]a este mesmo uso q[ue] es ansy mesmo calendario.		
[1503/f.110v/11] ¶ Iten dos cuerpos de breuiarios viejos el vno d[omi]nical e el otro san- tural todos puntados e el sanctoral tiene el salterio e hynos e el d[omi]nical no.		

Table 7.5 gives eleven entries from the *Inventario Cisneros*. They describe five office lectionaries for the sanctoral cycle and three for the dominical cycle, two choir calendars, and two noted breviaries. Both breviaries, one for the dominical cycle, and the other, including the psalter and hymns, for the sanctoral cycle, are described as “old”. None of the inventory descriptions is precise enough to allow any of the books to be correlated with any extant manuscript.

Table 7.6. *Inventario Cisneros*: two books of the seven penitential psalms

[1503/f.110v/12] ¶ Iten otro libro viejo de siete salmos.
[1503/f.110v/13] ¶ Iten otro libro de siete salmos nuevo q[ue] esta en el coro.

Although neither of the two books referred to in Table 7.6 has survived, it does seem possible that one or even both of them might correspond to the one or two books containing the seven penitential psalms and whose binding is recorded in payment documents of 1428.⁵¹

⁵¹ See ACT OF 766 (1428), n. f.: “myrcoles catorce dias del dicho mes de abril del dicho anno de jUcccc° et veynte et ocho annos costaron encuadernar dos libros el uno el epistolero viejo para en que se pusieron los quatro quadernos nuevos que fizo p[er]o sanchez cantor. Et otrosy el otro libro en que estan los siete salmos que tienen [?] los moços del choro en que aprenden con lo desinado. Et los puso sus clavos e çerraduras lo qual fizo por çinquenta mrs. Et compuso cueros al este [?] epistolero sus cueros colorados e a los siete salmos sus cueros blancos, los quales encuaderno maestre

Table 7.7. *Inventario Cisneros*: an historiated choir mass antiphoner from the “águilas” set (sanctorale: feasts of the BVM)

<i>Inventario Cisneros</i> (1503)	<i>Inventario Quiroga</i> (1580)
[1503/f.110v/14] [left margin: los otros tres ofiçerios esta[n] adelante] ¶ Iten otro libro puntado grande del ofiçio de n[uest]ra señora q[ue] comiença rorate çeli la R[es] grand[er] y lluminada [left margin: venite et accendite] tiene dentro las armas del arçob[is]po don a[lfons]o Car[r]illo.	[1580/f.137v/11] ¶ yten, otro libro officerio de la misma manera que los tres arriba intitulado officerium missarum B[eatae] M[ariae] et omnium sanctorum q[ue] comiença el introitu suscipimus deum misericordiam tuam de la purificaçion y acaba el libro con un verso que dize optimam parte[m] &c

Table 7.7 offers a single entry from the *Inventario Cisneros*; its marginal note makes clear that the book to which it refers was originally one of a luxury set of four large-format mass antiphoners containing mass propers for major feasts. The set later came to be known as “los aguiluchos” or “las águilas” after the eagle lectern in the choir.⁵² One book from this set, Ms. Cantoral 1.3 (*olim* Res. 21), is

Arnao, librero. L. mr.” See also ACT, OF 766 (1428), n. f.: “Lunes veynte dias de dizeiembre del año de jUcccc^oxxviii^o annos encuaderno maestre arnao librero un evangelistero et un misal de la iglesia et un libro de canto de organo et unos siete salmos con dos cuadernos blancos de pergamyno que puso en el dicho libro de canto de organo por los quales le dio e pago do[n] a[lons]o m[artín]ez thesorero et obrero de la iglesia de toledo, por los encuadernar e poner sus coberturas coloradas e clavos e cerraduras por el evangelistero quarenta mrs e por el mysal otros quarenta mrs et por los otros dos a cada uno a veynte e çinco mrs e por dies e seys folios de pergamyno blanco que puso traydos en el dicho libro de canto de organo veynte e ocho mrs [...] que costaron encuadernar los dichos quatro libros con el dicho pergamino çiento et çinquenta et ocho mrs los quales mrs le pago el dicho thesorero al dicho maestro Arnao en este dicho dia. T[estigos] juan fernandez not[ari]o et ferrando gomez espartero v[ezino]s de toledo. clvijj.” Other transcriptions in Biblioteca Nacional, Madrid, Mss. 14.021/87-89 (Papeles Barbieri) and Casares, ed., *Francisco Azenjo Barbieri. Biografias y documentos*, 47 with transcription errors. A small book containing the penitential psalms is listed below in Table 7.18.

⁵² The Moorish latten lectern is listed in the *Inventario Quiroga*, f. 143r: “Una águila de Alaton morisco que esta en el choro del altar de prima y sirue de Facistor”. The manuscript *Inventario de las Reliquias y albas del Sagrario de esta Santa Primada Iglesia... 1790* (f. 314v) refers to the books as “aguiluchos” and confirms that the set comprised four volumes: “... quatro libros Oficeros se entienden con el título de Aguiluchos; porque se ponen sobre el Águila que esta en medio del Coro”. Janini & González, *Catálogo*, 271-272, no. 249 lists the *águilas* as comprising five volumes: Mss. Res. 18 – Res. 22. One of these, Res. 20, is one of the pair of office antiphoners that appears listed in the entry [1503/f.112r/3] in Table 7.23. It was only in recent decades that this volume came to be counted as one of the *águilas*. The three “original” *águilas* are Ms. Cantoral 1.1 (*olim* Res.22),

designated “Aguilucho” in a label affixed to its front cover. That the book listed here, Ms. Cantoral 1.4 (*olim* Res. 19), was copied and decorated during the archiepiscopates of Carrillo and Mendoza is suggested by the presence of the arms of both prelates in the manuscript’s exquisite illumination.⁵³

The contents of the volume originally comprised mass ordinaries for seven feasts of the BMV in calendric order and for All Saints. The original opening folio, as noted in the 1503 inventory, contained the *officium* (introit) *Rorate caeli* for the Annunciation (25 March) within an historiated border bearing the arms of Carrillo. As the alterations to the *Inventario Cisneros* show, however, an extra section with the chants for the ceremonies and mass of the Purification (2 February) was later added at the beginning (ff. 2-21). It is not clear whether these additions were completed before or after the 1503 inventory was taken; on the basis of similarities in the format and decoration, however, earlier seems more likely, perhaps indicating that the wording of the 1503 entry was copied from an earlier inventory, and then later altered after the choirbook was actually examined.

The book is preserved today largely as it was when the alterations were made.⁵⁴ Important exceptions include a fascicle of three folios, containing the introit *Gaudeamus* for All Saints and now bound in at the beginning before the original first folio, f. 2. The fact that these three folios were copied early in 1592 by the scribe Andrés de Morata explains why the compiler of the *Inventario Quiroga* identified the volume not by what is now the book’s opening chant, *Gaudeamus*, but by the *Suscipimus Deus* on ff. 5v-6r, Morata perhaps having removed the opening fascicle with its *Venite et accendite* in order for the post-1568 alterations

listed as [1503/f.111v/10] in Table 7.20 below, Ms. Cantoral 1.2 (*olim* Res.18), listed as [1503/f.111v/11] in Table 7.21 below, and Ms. Cantoral 1.3 (*olim* Res.21), listed as [1503/f.111v/12] in Table 7.22 below. See also Alfredo Rodríguez González, “64/65. Cantorales de las Águilas”, in *Cisneros: arquetipo de virtudes*, 303.

⁵³ Especially remarkable, as noted in Gutiérrez (“Los cantorales”, 240) is the appearance on f.22r of the arms of both Mendoza and Carrillo. In the latter case, it is the arms of the Carrillo de Acuña branch of his family that are represented. Before reconfiguration, what is now f. 22r was the first folio of the manuscript. There is a piquant irony in the juxtaposition of their arms here given the opposing political and personal postures that saw their most extreme expression in Mendoza and Carrillo twice leading armed bands against one another: first in Olmeda (1467) and later in Toro (1476). See José Manuel Nieto Soria, “Dos prelados en la encrucijada de un trono: Alfonso Carrillo de Acuña y Pedro González de Mendoza”, *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 54 (2004): 49-64.

⁵⁴ See Janini & González, *Catálogo*, 272, no. 249; Gutiérrez, “Los cantorales”, 238-46 for a discussion and 240 for an image of f. 5v (Purification) in colour; and Noone & Skinner, “Toledo Cathedral’s Plainsong Choirbooks”, 293-4.

to the Candlemas blessing chants to be made.⁵⁵ In order to accommodate post-1573 liturgical changes, five folios were inserted after this date. Most seriously and egregiously, some of the original musical details were also altered throughout the manuscript in the seventeenth or eighteenth century, mainly through the editorial erasure of neumes and longer melismata in an apparent attempt to simplify the chants.

Table 7.8. *Inventario Cisneros*: a choir mass antiphoner
(sanctorale: for feasts of one martyr)

<i>Inventario Cisneros (1503)</i>	<i>Inventario Quiroga (1580)</i> <i>Offiçerios sanctorales de la missa</i>
[1503/f.110v/15] ¶ Iten otro ofiçerio sanctoral q[ue] co- miença et enim sederu[n]t principes.	[1580/f.136v/2] ¶ yten, otro libro grande de la misma enquadernaçion guarniçion letra y punto escrito en pergamino intitulado offitium misse In commune unius martiris que comiença el introitu de la missa sederunt Principes y acaba el libro en un uerso que dize tota die y tiene El offiçio hasta la fiesta de S[an]t P[edr]o alexandrino inclusiue

Table 7.8 lists a choir mass antiphoner that is probably the choirbook that now bears the shelfmark Ms. Cantoral 2.2. This book originally began with a beautifully historiated opening containing the *officium* for the feast of St. Stephen (26 December), *Et enim sederunt principes* in the pre-1573 Toledo use. It was later adapted (post-1573), by erasures and the clumsy insertion of a new capital S, to *Sederunt principes* (following the 1568 *Breviarium Romanum*). Some 86 folios of the original book survive, mostly intact, along with some much later additions at the beginning and end.

The 1503 inventory does not list a complete set of large-format mass sanctorales to match the dominical set in Table 7.2 above [1503/f.110r/1-1503/f.110r/6],

⁵⁵ On 12 May 1592, the scribe Andrés de Morata signed a receipt that included the following item: “dos hojas y media escritas y puntadas para el libro grande del águila en que va escrito el introyto de todos sanctos que dice gaudeamos nueve reales menos un quartillo - 298 [maravedís]” (ACT, OF uncatalogued “papeles varios”).

probably because no such set yet existed. A set of five such books, copied at the end of the sixteenth century, does however survive. They consist of propers for feasts of saints grouped according to type: (1) a book of masses for the Apostles; (2) masses for feasts of one martyr; (3) masses for the Virgin, the Holy Cross, the Angels and All Saints; (4) masses for feasts of many martyrs; and (5) masses for feasts of confessors and virgins. They bear the shelfmarks Mss. Cantorales 2.1-3 and 2.5-6 and, in all likelihood, are referred to in the following entry from the *Inventario Tavera*, f. 185v: “Yten seys cuerpos de libros offiçerios el vno que tiene el offiçio de nuestra señora del comum [*sic*] de las misas votiuas y otro de las nueve fiestas de nuestra señora pequeño otro del comum de los apóstoles otro del comum de vnus martyris otro del comum de plurimorum martyrum otro del comum de los co[n]fessores y virgines.”⁵⁶

Table 7.9. *Inventario Cisneros*: a single-volume mass antiphoner for the complete dominical cycle

[1503/f.110v/16]

¶ Iten otro offiçerio d[omi]njal viejo q[ue] comiença asp[er]ges e luego ad te leuauí e es todo entero.

The entry transcribed in Table 7.9 in all likelihood refers to a choir mass antiphoner for the complete dominical cycle beginning with an *Asperges me* followed by the introit *Ad te levavi* for the first Sunday of Advent; it survives today as Ms. Cantoral 3.1. Dating from around the turn of the sixteenth century, Ms. Cantoral 3.1 exhibits many post-1573 alterations, together with substantial insertions at the beginning and end. Nevertheless, an original layer of some 200 folios survives largely in the same state as it would have been when the 1503 inventory was taken.⁵⁷

⁵⁶ See Noone & Skinner, “Toledo Cathedral’s Plainsong Choirbooks”, 297, 318.

⁵⁷ Noone & Skinner, “Toledo Cathedral’s Plainsong Choirbooks”, 298, 319. For a corresponding set of sanctorale mass antiphoners, perhaps in similar format, see Table 7.3.

Table 7.10. *Inventario Cisneros*: two choir office psalters

[1503/f.110v/17]

¶ Iten dos salterios nuevos q[ue] tiene[n] el q[ue] esta en el coro del dea[n] [f.110r] unas letras en las maytinadas e en ellas fechas [h]istorias e en la primera letra una figura de ob[is]po e de la otra p[ar]te del arçob[is]po estan las letras solamente illuminadas saluo las primeras letras que estan doradas con las armas del señor arçob[is]po don a[lfons]o carrillo en la primera e la segunda de beata vir[gine].

The two choir office psalters recorded in Table 7.10, both belonging to the dean's choir, were probably half of a complete set of four books. The missing identical pair would have belonged to the archbishop's choir. One of these richly historiated psalters, copied and illuminated in Carrillo's time, probably pertained to the office of the season, while the second, as indicated in the inventory entry, to the parallel daily office of the BMV. These books were a likely source text for Cisneros's *Psalterium secundum usum sancte ecclesie Toletane* (Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 1515).⁵⁸ Despite their rich decorations, they do not appear to have survived. They were ultimately replaced in use by a larger and more comprehensive double set of new psalters, consisting of sixteen books in eight volumes, copied and magnificently illuminated in the early 1540s by Martín Pérez and Francisco de Buitrago. Most of these new books survive, though in a much altered state, as Mss. Cantorales 4.1-8 (A) and (B).⁵⁹

Table 7.11. *Inventario Cisneros*: three books of customs and an intonarium

[1503/f.111r/1]

¶ Iten otros tres libros de costumbres en pargamjno el uno es nuevo e los otros dos son traydos.

[1503/f.111r/2]

¶ Iten otro libro peq[ue]ño que esta asido con una cadena al aguilá que es de la entonación de los cantos e esta todo apu[n]tado.

⁵⁸ See Mercedes Castillo Ferreira, "Chant, Liturgy and Reform", in *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, Tess Knighton (ed.). (Leiden: Brill, 2017), 282-322; and Esther Burgos Bordonau, Antonio Carpallo Bautista & Juan Carlos Asensio Palacios, "Los post-incunables de Cisneros de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Complutense y la música de Antonio de Cabezón", *Pecia Complutense* 8/14 (2011): 1-22 [20-1].

⁵⁹ Noone & Skinner, "Toledo Cathedral's Plainsong Choirbooks", 300-1, 319.

While none of the three books of customs recorded in the first entry of Table 7.11 is extant, a number of payment documents – dated April and July 1418 respectively – record the copying on parchment and the binding of a new book of customs in that year.⁶⁰ Similarly, a number of payment records from the latter part of 1503 attest to the copying, illumination, and binding of a new book of customs to replace one that was destroyed by fire.⁶¹ It seems likely that this was the book of customs referred to as “new” in December 1503, the month in which the inventory was compiled.

In much the same way, it seems that the intonarium attached to the eagle lectern by a chain is no longer extant. Possibly the intonarium referred to here was the same as the one for whose binding we have payment documents dated 8 March 1501.⁶² This intonarium, long since lost, was a likely copy source for Cisneros’s *Intonarium Toletanum* (Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 1515).⁶³ It was eventually replaced, some 60 years later, by a new, and probably somewhat larger-format choirbook, Ms. Cantoral 5.1, copied by Alonso de Morata, in 1564.⁶⁴

Table 7.12. *Inventario Cisneros*: a dominical/sanctorale pair and a choir office lectionary

[1503/f.IIIr/3] ¶ Iten otros dos libros del esmeraldo [<i>sic</i>] el uno es d[omi]njcal e el ot[r]o es santoral.
[1503/f.IIIr/4] ¶ Iten otro libro que comiença egidi abbate.

Nothing is known of the pair of books, a dominical and a sanctorale, listed in the first entry in Table 7.12. The book listed in the second entry, however, probably survives as BCT Ms. 48.2. Though listed as a single volume, this choir

⁶⁰ See María Victoria Herráez Ortega & Santiago Domínguez Sánchez, *La actividad artística en la Catedral de Toledo en 1418. El libro de Obra y Fábrica OF 761* (León: Universidad de León, 2017), 186-87.

⁶¹ See ACT, OF 798, ff. 61r-61v for a series of payments to the scribe Gonzalo de Córdoba for the copying of the text and its illumination, to Alvar Péres for correcting the text, and to Gonzalo de Córdoba for the binding. Some of these documents are transcribed in Anna Muntada Torrellas, *Misal Rico de Cisneros* (Toledo: Real Fundación de Toledo, 1992; rev. ed. Toledo: 2001), 186-87.

⁶² See ACT, OF 796, f. 46r.

⁶³ See Burgos, Carpallo & Asensio, “Los post-incunables de Cisneros”, 10-20.

⁶⁴ Noone & Skinner, “Toledo Cathedral’s Plainsong Choirbooks”, 303-4, 319-20.

lectionary was one of the set of dominical and sanctorale choir office lectionaries that included those listed in Table 7.5 above, and the seven books listed together in Table 7.24 below. These books contained the texts, without music notation, for the lessons of matins and would have been “read” (that is, sung to musical formulae) from the eagle lectern in the centre of the choir. Most of the books listed in the *Inventario Cisneros* have disappeared, some of them replaced during the first half of the sixteenth century by new volumes listed in the *Inventario Tavera*. BCT Ms. 48.2 is one book that appears to have survived. It is a large book whose 195 folios cover feasts of the sanctoral cycle from St. Giles (1 September) to St. Chrysogonus (24 November). An autograph note in the manuscript indicates that it was corrected, on completion, by Francisco Álvarez, the cathedral *corrector* during Carrillo’s archiepiscopacy, on 8 July 1479.⁶⁵

Table 7.13. *Inventario Cisneros*: five processionals

[1503/f.111r/5] ¶ Iten otros tres libros procesionarios nuevos p[ar]a dentro de la igl[es]ia.
[1503/f.111r/6] ¶ Iten otro libro proçesionario p[ar]a las procesiones q[ue] se faze[n] de fuera de la igl[es]ia.
[1503/f.111r/7] ¶ Iten otro proçesionario viejo peq[ue]ño en q[ue] esta agios atanatos.

None of the five processionals listed in Table 7.13 is known to have survived. Payment documents, however, attest to the copying and binding of two parchment processionals by Pero Sánchez in 1418.⁶⁶ A further document of 12 December 1499 records the payment of 200 maravedies to the bookbinder Gonzalo Rodrigues for the binding of a processional.⁶⁷ And on 2 July 1504, Gonzalo de Córdoba – “maestro de los libros” – was paid 400 maravedies for the “glorias that he added to the responses in the processionals”.⁶⁸

⁶⁵ See Janini & González, *Catálogo*, 188-89, no. 179.

⁶⁶ See ACT, OF 761 (1418), f. 39v (*olim* XIIv), transcribed in Herráez & Domínguez, *La actividad artística en la Catedral de Toledo en 1418*, 186-87.

⁶⁷ See ACT, OF 794 (1498-99), f. 109v.

⁶⁸ See ACT, OF 799 (1503-4), f. 61r, transcribed in Muntada, *Misal Rico de Cisneros*, 186-87.

Table 7.14. *Inventario Cisneros*: a miscellany of liturgical books

[1503/f.IIIr/8] ¶ Iten otro libro de canturia en que cantan las all[elua]s responsos e tractos e p[ro]sas.
[1503/f.IIIr/9] ¶ Iten dos sanctorales q[ue] es comiença de la vigilia de la natiujdat de n[uest]ra Señora.
[1503/f.IIIr/10] ¶ Iten otros dos sanctorales q[ue] comiença[n] tecu[m] principium.
[1503/f.IIIr/11] ¶ Iten un breuiario nuevo que esta atado co[n] vna cadena a la p[ar]te del dean.
[1503/f.IIIr/12] ¶ Iten un diurnal con su cadena en la p[ar]te del señor arçob[is]po.
[1503/f.IIIr/13] ¶ Iten un rational.
[1503/f.IIIr/14] ¶ Iten otro libro liçionario q[ue] se llama dominjcal de letura q[ue] comje[n]ça el dia de la Resurretiõ[n].
[1503/f.IIIr/15] ¶ Iten otro libro dominjcal de letura viejo en q[ue] estan las liçiones de tinieblas en q[ue] aprende[n] los cl[er]izon[es].

None of the ten books listed in Table 7.14 is known to have survived, and none appears in the *Inventario Tavera*.

Table 7.15. *Inventario Cisneros*: two large books of polyphony

[1503/f.IIIr/16] ¶ Iten otro libro de canto de organo grand[e] en q[ue] estan las mjsas es de marca mayor.
[1503/f.IIIr/17] ¶ Otro libro de la dicha marca d[e] canto de organo en q[ue] estan manificas e motetes

Neither of the books of polyphony listed in Table 7.15 seems to have survived; the *Inventario Cisneros* is the latest document in which they are mentioned.

Table 7.16. *Inventario Cisneros*: a book of notated proses (sequences) and alleluias

<i>Inventario Cisneros</i> (1503)	<i>Inventario Quiroga</i> (1580)
[1503/f.IIIV/1] ¶ Iten otro libro de pargamino de marca de pli[e]go pintado de punto peq[ue]ño de prosas de por el año e algunas al[l]eyuyas.	[1580/f.138r/18] ¶ yten un libro de Resposos y prossas y al[e]l[ui]as don[d]e cantan los muchachos enquadernado en bezerro enuessado viejo sin ninguna guarniçion.

The smaller-format parchment book listed in Table 7.16 contained music for mass sequences for the liturgical year and some alleluias. While the book is not listed in the *Inventario Tavera*, a volume of similar description does appear in the *Inventario Quiroga*. If this latter inventory refers to the same book, then it might be assumed that a book of this kind would have been used in performances such as the one that ends Juan Bravo de Acuña's 1604 description of the Chapel of Our Lady of Mercy:

Chapel of Our Lady of Mercy which is called that of the Treasurer.

Then comes the door that opens into the cloister – which cloister, and everything in it, will be described in due course – and next to it the said chapel called that of the Treasurer, which was founded by don Alfonso Martínez, treasurer, canon and *obrero*, and he founded there a chaplaincy of 150 masses per annum, which on Fridays and Saturdays are to be sung, and the master of the boys has to be present, with four choirboys, to sing certain proses in three voices, and each boy is given two *quartos*; the chaplain is Thomás Pérez.⁶⁹

⁶⁹ “Capilla de nuestra señora de la piedad que llaman del Thesorero. Siguese luego la puerta que se entra al claustro, del qual claustro y de todo lo que ay en el se tratara en su lugar, y junto a ella la dicha capilla, que llaman del Thesorero, la qual fundo don Al[fons]o Martínez thesorero y canonigo y obrero, y fundo en ella una capellania de çiento y çinquenta missas cada año, con que los viernes y sabbados sea cantada, y han la de offiçiar el maestro de cleriçones, y quatro cleriçones y cantar çiertas prosas a tres voçes, y daseles dos quartos a cada cleriçon es capellan Thomás Perez.” (ACT Secretaría Capitular 38; Juan Bravo de Acuña, *Libro de la fundación de la Sancta Yglesia de Toledo* [1604], 49).

Table 7.17. *Inventario Cisneros*: two small parchment books: one for the sanctorale and one for the Rogation Days

Inventario Cisneros (1503)	
[1503/f.IIIV/2]	Iten otro libryto chiquito de pargamj[n]o puntado santoral.
[1503/f.IIIV/3]	Iten otro librito largo de pargamino puntado q[ui]nta regla de las rogaçiones

Table 7.18. *Inventario Cisneros*: a large book of lamentations and a small book of the seven penitential psalms

[1503/f.IIIV/6]	¶ Iten otro libro grande puntado en q[ue] estan las lamentaçiones.
[1503/f.IIIV/7]	¶ Iten otro libro pequ[eñ]o de siete salmos de letra grossezuelo e de finados

Table 7.19. *Inventario Cisneros*: a pair of office antiphoners (sanctorales) and a single book for the dean's choir

¶ Acrecentados q[ue] fizo fazer fran[cis]co de co[n]treras [1503/f.IIIV/8]	¶ Dos cuerpos de libros sanctorales p[ar]a conplm[j]ent[o] de los libros Sanctorales de canto grueso el vno comje[n]ça en la fiesta de sant miguel e el otro en la fiesta de sancta Catalina.
[1503/f.IIIV/9]	¶ Iten un cuerpo de libro del de canto grueso q[ue] se fizo p[ar]a el coro del dean q[ue] no le tenja como el otro coro.

None of the books listed in Tables 7.17, 7.18, and 7.19 is known to be extant.

Table 7.20. *Inventario Cisneros*: an historiated choir mass antiphoner from the “águilas” set (temporale: Nativity to Pentecost)

Inventario Cisneros (1503)	Inventario Quiroga (1580)
[1503/f.111v/10] ¶ Iten un oficerio grande q[ue] tiene siete [h]istorias q[ue] [e]s la primera puer natus est nobis tiene las primeras letras [h]istoriadas	[1580/f.137v/9] ¶ yten, otro offiçero de la misma manera qu[e] el de arriba intitulado officerium missarum inprecipuis festis d[omi]ni que comiença de un introitu de la natiuidad que dize puer natus est nobis y acaba el libro con un uerso que dize paraclitus de la fiesta del [e]sp[irit]u s[anc]to

Table 7.20 gives the first of the historiated choir mass antiphoners whose presence in the *Inventario Cisneros* is signalled by the marginal note transcribed in Table 7.7: “los otros tres ofiçerios esta[n] adelante”. This volume now bears the shelfmark Ms. Cantoral 1.1 (*olim Res. 22*).⁷⁰ Bosch attributes the illumination of f.

⁷⁰ See Domínguez, *Exposición de códices*, for an image of historiated initial ‘E’ at f. 29v (Adoration of the Magi) as pl. 74 captioned “cantoral toledano. Siglo xv”; Domínguez, *Manuscritos con pinturas*, II, 204 for an image of historiated initial ‘E’ at f. 11v (Martyrdom of St. Stephen), now missing entirely from the manuscript, as pl. 597, no. 1841, 204 for an image of f. 50r (Ascension) as pl. 598, no. 1841, 206 for an image of historiated initial ‘S’ f. 58v (Pentecost) as pl. 600, no. 1841; Domínguez & Ainaud, “Miniatura”, 200 for a detail of historiated initial ‘E’ at f. 11v (Martyrdom of St. Stephen), now missing entirely from the manuscript, as pl. 253, 200 for an image of historiated initial ‘E’ at f. 29v (Adoration of the Magi) as Fig. 254, both captioned “Miniaturas de un libro de coro del Cardenal Carrillo (Catedral de Toledo)”; Domínguez, *Spanish Illumination*, II, for a detail of historiated initial ‘E’ at f. 11v (Martyrdom of St. Stephen), now missing entirely from the manuscript, as pl. 128b; Janini & González, *Catálogo*, 272, no. 249; Bosch, *Art, Liturgy*, reproduces the following images from Ms. Res. 22: f. 1v (Nativity), now missing entirely from the manuscript, as Fig. 94 on p. [171] and a detail of the historiated initial ‘P’ at f. 1v given as Fig. 95 on p. [171]. In each case, the images are incorrectly captioned as “f. 1, Res. 22”. A detail of historiated initial ‘E’ at f. 11v (Martyrdom of St. Stephen), now missing entirely from the manuscript, is reproduced as Fig. 97 on 173. A detail of historiated initial ‘I’ at f. 22v (St John the evangelist preaching) is reproduced as Fig. 98 on 174, incorrectly captioned as “Unknown subject (Saint Eugenius?)”, f. 36v, Res. 21, Choir Book”. An image of f. 29v (Adoration of the Magi) is reproduced as Fig. 45 on 117 and a detail of initial ‘E’ at f. 29v is given as Fig. 96 on [171]. A detail of historiated initial ‘R’ at 39v (Resurrection) is reproduced as Fig. 47 on [118] and, in closer detail, as Fig. 101 on 177. An image of f. 50r (Ascension) as Fig. 85 is given on 163 and a detail of historiated initial ‘V’ at f. 50r appears as Fig. 86 on 163. An image of f. 58v (Pentecost) as Fig. 99 appears on [176]. A detail of historiated initial ‘S’ at f. 58v (Pentecost) is given as Fig. 100 on [176]. Both Figs. 99 and 100 are incorrectly captioned as “fol. 38v, Res. 22”. See Gutiérrez, “Los cantorales”, 242-45 for colour images of f. 2r, f. 22v, f. 29v, f. 39v (on 238 and again on 242), f. 50r (on 241 and again on 245), and 58v; González Ruiz, “Las artes del

50r (Ascension) to a certain “Francisco” and the illumination of f. 58v (Pentecost) and f. 39v (Resurrection) to an artist she christens the “Resurrection master”.⁷¹ Bosch notes the presence of the arms of Isabel of Castile and Fernando of Aragón in the upper sections of the initial “R” and, on this basis alone, concludes that the manuscript “was completed for the 1484 Easter Sunday entry of the archbishop and the queen”.⁷²

Table 7.21. *Inventario Cisneros*: an historiated choir mass antiphoner from the “águilas” set (temporale and sanctorale: Trinity to St. John the Baptist)

Inventario Cisneros (1503)	Inventario Quiroga (1580)
[1503/f. IIIv/II] ¶ Iten otro ofiçerio grande co[n] otras siete hystorias q[ue] es la p[ri]mera b[e]nedicta sit s[an]cta trinitas tiene todas las primeras letras [h]istoriadas.	[1580/f. 137r/8] ¶ yten, otro libro offiçerio maior que los demas de la misma enquadernaçion guar- niçion letra y punto escripto en pergami- no intitulado D[omi]nica de trinitate ad missam maiorem introitus que comiença [f. 137v] benedicta sit sancta trinitas y acaba el libro con una post comunicanda q[ue] dize Tu puer propheta altissimi de la fiesta de s[an] Joan bap[tis]ta.

Table 7.21 lists another choir mass antiphoner from the “águilas” set; this volume now bears the shelfmark Ms. Cantoral 1.2 (*olim Res.* 18).⁷³ Once again, it is

libro”, 420 for detail of illumination on f. 40r; and Noone & Skinner, “Toledo Cathedral’s Plainsong Choirbooks”, 294, 318.

⁷¹ Bosch, *Art, Liturgy*, 162, 175ff, and 179ff.

⁷² Bosch, *Art, Liturgy*, 175. Bosch amplifies this claim to include the entire “águilas” set even though the arms of the Catholic Monarchs do not appear elsewhere in any of the other “águilas” choirbooks.

⁷³ See Domínguez, *Exposición de códices*, pl. 75 for an image of historiated initial ‘I’ on f. 37v (Virgin bestows chasuble on St. Ildefonsus) captioned “Cantoral toledano. Siglo xv”; Domínguez, *Manuscritos con pinturas*, II, 205 for an image of historiated initial at f. 27v (Saints Sebastian and Fabian) as pl. 599, no. 1841; Jesús Domínguez Bordona, *Spanish Illumination* (Florence, 1929; repr. New York, Hacker Art Books, 1969), II, for an image of historiated initial at f. 27v (Saints Sebastian and Fabian) as pl. 128a; Bosch, *Art, Liturgy*, 117 for an image of historiated initial ‘I’ at 19v (Transfiguration) as Fig. 44 incorrectly captioned as “f. 20”, 165 for an image of initial ‘D’ at f. 53v (Birth of St. John the Baptist) as Fig. 87 incorrectly captioned “f. 54”, 166 for an image of initial ‘P’ at f. 44v (St. John *ante portam latinam*) as Fig. 88 incorrectly captioned “f. 45”, 167 for an image of historiated

the book's exquisite illumination that draws the attention of the compiler of the *Inventario Cisneros*. Bosch attributes the miniature depicting the bestowal of the chasuble on St Ildefonsus (f. 37v) to "Francisco".⁷⁴ We know from an entry in an inventory of 1744 that the "águilas" were very much in use at that date.⁷⁵

Table 7.22. *Inventario Cisneros*: an historiated choir mass antiphoner from the "águilas" set (sanctorale: from Sts. Peter and Paul to St. Leocadia)

<i>Inventario Cisneros</i> (1503)	<i>Inventario Quiroga</i> (1580)
[1503/f.IIIV/12] ¶ Iten otro ofiçerio tal como el sobre- dicho q[ue] tiene la primera [h]jstoria q[ue] comie[n]ça nu[n]c scio vere / tiene las [h]istorias primeras illumjnadas.	[1580/f.137v/10] ¶ yten, otro libro offiçerio de la misma manera qu[e] el de arriba intitulado In festo apostolorum petri et pauli ad mis- sam introitus q[ue] comiença nunc scio uere &c y acaba una post comunicanda Diffusa est gratia in labijs tuis de la fiesta de s[anct]a Leocadia.

Table 7.22 lists another choir mass antiphoner from the "águilas" set; this volume now bears the shelfmark Ms. Cantoral 1.3 (*olim* Res. 21).⁷⁶ As reported by Janini and González, the historiated initial "M" on f. 28v depicting Christ and the

initial at f. 27v (Saints Sebastian and Fabian) as Fig. 89, 168 for an image of historiated initial 'C' at f. 11v (Last supper) as Fig. 90, 180 for an image of historiated initial 'I' at f. 37v (Virgin bestows chasuble on St. Ildefonsus) as Fig. 104; Fernando Gutiérrez Baños, "Los cantorales y la pervivencia del manuscrito" in *Ysabel, la Reina Católica*, 238-46, for discussion and colour images at f. 1v (Trinity), f. 11v (Last supper), f. 19v (Transfiguration), f. 27v (Saints Sebastian and Fabian), f. 37v (Virgin bestows chasuble on St. Ildefonsus), f. 44v (St. John *ante portam latinam*), and f. 53v (Birth of St. John the Baptist); and Noone & Skinner, "Toledo Cathedral's Plainsong Choirbooks", 295, 318.

⁷⁴ Bosch, *Art, Liturgy*, 179.

⁷⁵ ACT *Inbe[n]tarios del Sagrario Que empieza año de 1744*: "Caxòn 10 de Misas que llaman Aguiluchos. Se ponen los Libros en la Aguila del Coro en las Festividades siguientes = San Juan Bautista = san Pedro, y san Pablo = La Transfigurazion del señor = Asumpzion de Nuestra señora = san Yldefonso = Corpus Christi = La santissima trinidad = san Eugenio = santa Leocadia = Santhiago Patron = La Natividad del Señor = san Esteban = san Juan Evangelista = Los santos Reyes = Resurreccion = Ascension = Pascua de Espiritu santo = La Circuncision = Purificazion de Nuestra Señora = Natividad de Nuestra Señora = Anunciazion = La Concepcion = La O = La Paz = todos Santos".

⁷⁶ See Janini & González, *Catálogo*, 272, no. 249; Noone & Skinner, "Toledo Cathedral's Plainsong Choirbooks", 318; and *Cisneros: arquetipo de virtudes*, 303 for a colour image of f. 48v (Miracle of St Leocadia).

Apostles is signed “Godino”.⁷⁷ It seems very likely that this is the signature of the master illuminator Francisco Godino who, on 12 August 1493, was commissioned by the chapter to provide “letras grandes... con las armas del sennor cardenal” in “un domynical d[e] canturia d[e] rica ylluminacio[n]”, and while the archival documents do not offer sufficient detail for us to be sure that they refer to this volume, they do allow us to suggest the last decade of the fifteenth century as an approximate date for the copying and illumination of this magnificent choirbook.⁷⁸

Table 7.23. *Inventario Cisneros*: a double set of choir office antiphoners (18 books in nine volumes, *dominicales*)

<i>Inventario Cisneros</i> (1503)	<i>Inventario Tavera</i> (1539)
[1503/f.IIIV/13] ¶ Iten dos d[omi]ncales de cantoria de vna manera q[ue] comjença[n] d[omi]nica in aduentu d[omi]nj.	
[1503/f.IIIV/14] ¶ Ite[n] otros dos libros que sigue[n] a estos q[ue] comiença[n] in natiuitate d[omi]nj.	[1539/f.184v/3] ¶ yten otros dos cuerpos dominicales cada vno para su coro que comiençan desde la natiuidad de n[uest]ro señor.
[1503/f.IIIV/15] ¶ Iten otros dos libros q[ue] sigue[n] a estos q[ue] comiençan d[omi]njca post ep[i]ph[ani]am	[1539/f.184v/4] ¶ yten otros dos cuerpos de libros dominicales cada vno para su coro que encomiençan in dominica prima post octauas Epiphania

⁷⁷ It seems likely that this is the same Godino who in March 1497 was paid four ducados to illuminate a large gold initial for the Palm Sunday opening of a dominical: see ACT, OF 793 (1497) f. 71r. Bosch reproduces, on p. 181 at Fig. 105, an image of an initial that she claims was “signed by the artist Manuel Godino”. The caption for this image, “Pope among prelates, fol. 29, Res. 21, Choir Book, Toledo, Cathedral”, is incorrect. The image does not appear anywhere in Res. 21, a book, moreover, that Bosch had not seen (274, n. 147). In fact, Bosch states that Res. 21 is lost: “It was possible for me to examine only Res. 19 and Res. 20 because Res. 21 is lost, while Res. 18 and Res. 22 are sealed in a glass case” (273, n. 132).

⁷⁸ A note in the *Actas Capitulares* (hereinafter AC) dated 12 August 1493 throws further doubt on Bosch’s hypotheses. The note, partially transcribed in Lop, *El Cabildo Catedralicio*, 403, n. 327, establishes first that Godino’s first name was Francisco, and, second, that he was commissioned to provide the illuminated letters and arms almost a decade after Mendoza’s entry into Toledo with Queen Isabel.

[1503/f.111v/16] ¶ Iten otros dos libros que sigue[n] a estos q[ue] comje[n]çan feria quarta in capite Jejunij.	
[1503/f.112r/1] [fol.] ¶ c x ij [recto] ¶ Iten otros dos dominjales q[ue] se sigue[n] tras los sobre dichos q[ue] comje[n]ça[n] in domjnca in pasione.	[1539/f.184v/5] ¶ yten otros dos cuerpos de libros cada vno para su coro que comiençan dominica yn pasione.
[1503/f.112r/2] ¶ Iten otros dos libros q[ue] se sigue[n] tras estos q[ue] comje[n]çan in resurrectione d[omi]nj.	[1539/f.184v/6] ¶ yten otros dos cuerpos cada vno para su coro que comiençan dominica in Resurrectione domini.
[1503/f.112r/3] ¶ Iten otros dos tales como los sobre dichos q[ue] comiençan in açe[n]sion[e] d[omi]nj.	[1539/f.184v/7] ¶ yten otros dos cuerpos que comiençan desde la Açension.
[1503/f.112r/4] ¶ Iten otros dos libros q[ue] se sigue[n] tras estos q[ue] comiença[n] d[omi]njca deus o[mn]ium	[1539/f.184v/8] ¶ yten otros dos cuerpos dominicales cada vno para su coro que en comiençan yn dominica prima post octauas corporis christi.
[1503/f.112r/5] ¶ Iten otros dos tales como los sobre dichos q[ue] comje[n]çan d[omi]njca ad aperiat.	[1539/f.185r/1] ¶ yten otros dos cuerpos dominicales cada vno para su coro que comiençan dominica ad aperiat.

Table 7.23 records a double set of choir office antiphoners in nine volumes. Each of the relevant entries in the *Inventario Cisneros* records two identical books, one for each side of the choir; the nine entries thus record 18 books. They were likely copied to replace the smaller and probably older set listed above in Table 7.3. Only three folios from this entire set are known to survive. They are sumptuously historiated leaves that originally belonged to the identical pair of books identified here as [1503/f.112r/3]. Evidently salvaged for their fine illumination, two of these folios remain in Toledo cathedral, bound in one of the two corresponding volumes of the later replacement set of dominical antiphoners created in the 1590s to conform to the Roman breviary, Ms. Cantoral 7.10 (A). Nothing of this book's identical twin survives except for an exquisitely illuminated folio

in private ownership which was listed in art auction sales in 1988 and again in 2002.⁷⁹

The set of nine *dominicales* listed in Table 7.23 was later complemented by a matching double set of sanctorale antiphoners, in 14 volumes (28 books). Largely copied during the first two decades of the sixteenth century, they are listed in the *Inventario Tavera*.⁸⁰ Not a single book from either of these sets is known to have survived. However, some folios from the sanctorale set were salvaged and reused in the replacement set the chapter ordered to be created in the 1580s to conform to the *cursus* of chants required by the 1568 *Breviarium Romanum*. Most of these new books survive, with the salvaged folios in question, in the series Mss. Cantorales 8.⁸¹

Table 7.24. *Inventario Cisneros*: a set of seven office choir lectionaries (sanctorale)

<i>Inventario Cisneros</i> (1503)	<i>Inventario Tavera</i> (1539)
[1503/f.112r/6] ¶ Iten siete cuerpos de libros de lectura sanctorales el p[ri]mero comjenca en la fiesta de s[an] estevan el segundo cathedra s[ancti] pet[r]i el terçero en la fiesta de marcelinj e petri el quarto en vinc[u]la s[ancti] petri. el quinto en la fiesta de egidio abbate el sexto en s[anta] caterina en septimo es del comu[n].	[1539/f.185r/2] ¶ yten otros dos cuerpos de libros sanctorales de punto cada vno para su coro que comiençan en la fiesta de san tisteban.
	[1539/f.185r/3] ¶ yten otros dos cuerpos de libros sanctorales de punto que comiençan desde la cathedra de sant pedro.

The eight books listed in Table 7.5 as [1503/f.110v,1-8] and the single book listed in Table 7.12 as [1503/f.111r/4] belong to the same set as the seven office choir lectionaries for the sanctoral cycle listed here in Table 7.24.

⁷⁹ Noone & Skinner, "Toledo Cathedral's Plainsong Choirbooks", 299-301.

⁸⁰ See *Inventario Tavera*, ff. 185r-v.

⁸¹ Noone & Skinner, "Toledo Cathedral's Plainsong Choirbooks", 300.

Table 7.25. *Inventario Cisneros*: an intonario (“old”)

[1503/f.112r/7]

¶ Iten un intonario viejo el qual tiene el claustrero

In addition to its terse listing of an “old intonarium”, the entry in Table 7.25 reveals that the book in question was held by the *claustrero*, a post that – at the time the *Inventario Cisneros* was taken – was occupied by the composer Pedro Lagarto.⁸² The title of *maestro claustral* or *claustrero* was assigned to the cathedral’s 50th prebend and its chief duty was the musical instruction of the *clerizones*.⁸³

Table 7.26. *Inventario Cisneros*: The *Liber quindecim missarum*
(Rome: Andrea Antico, 1516) [RISM 1516]¹

[1503/f.112r/8] [added in a later hand]

Ytem un ljbros de canto de organo de las mjsas qu[in]ze ymp[re]so en molde q[ue] dio bernaldjno de alcaraz canonigo; [right margin:] tiene este libro maldonado.

Table 7.26 lists the only printed polyphonic choirbook in the *Inventario Cisneros*. Its acquisition, reported here in a hand that postdates the completion of the inventory by at least 13 years, unequivocally signals the arrival of an international repertory: mass ordinaries by Josquin, Antoine Brumel, Antoine de Févin, Pierre de la Rue, Jean Mouton, Mattheus Pipelare and Roselli.⁸⁴ The entry could

⁸² On Lagarto, see Robert Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus* (The Hague: Martinus Nijnhof, 1960), 235-37, and Rebeca Ríos Fresno, “Notas para una revisión biográfica de Pedro Lagarto”, *ActaLauris* 1 (2013), 108-26.

⁸³ See ACT, AC 1 (1466-90), f. 88r: “Ordenamiento sobre el claustrero y su oficio” (16 August 1476). For a transcription, and further details concerning the office of the *claustrero* and the *clerizones*, see Lop, *El Cabildo Catedralicio*, 176, 184-87, 382-84, 517; and Felipe Rubio Piqueras, *Música y músicos toledanos* (Toledo: Establecimiento tipográfico de sucesor de J. Peláez, 1923), 67-9.

⁸⁴ Five of the masses found in Antico’s print would later be copied – though not necessarily copied from the Antico exemplar – into manuscript choirbooks for the use of the Toledo choir. In 1542, the scribe Martín Pérez copied Josquin’s *Missa de Beata Virgine* and Mouton’s *Missa Dictes moy toutes vos pensées* into what is now E-Tc 16. In 1553, Pérez copied Févin’s *Missa de feria* into what is now E-Tc 28. In 1557-1558, the copying of Josquin’s *Missa faisant regretz* and *Missa Ad fugam* into what is now E-Tc 9 was begun by Pérez and completed, on his death, by the scribe Alonso de Morata.

not have been made before 1516, the year in which the *Liber quindecim missarum* rolled off the press in Antico's printshop in Rome, which would give a date before which the entry that follows could not have been added.⁸⁵ It is also the first record we have to document the donation of a book of polyphony to the cathedral by an individual, in this case the cathedral canon Bernardino de Alcaraz (1484-1556); he was the younger brother of Juan Álvarez de Toledo, one of the *visitadores* responsible for the compilation of the *Inventario Cisneros*.⁸⁶ The name Maldonado, added to the inventory entry in its right margin, must refer to Francisco Maldonado (d. 1539). The earliest documented date for his association with the cathedral is 20 September 1516 when, as master of the choirboys (*maestro de los seyses*), he received 15 fanegas of wheat for the boys' sustenance. In the following year he drew an annual salary of 5,000 maravedíes as master of the music.⁸⁷

⁸⁵ For further discussion of Toledo cathedral's acquisition of the *Liber quindecim missarum* (1516), see Michael Noone, "The Copying and Acquisition of Polyphony at Toledo Cathedral 1418-1542: The Evidence from Inventories and Payment Documents" in *The Anatomy of Iberian Polyphony around 1500*, Esperanza Rodríguez-García & João Pedro d'Alvarenga (eds.). (Kassel: Edition Reichenberger, 2021), 155-89.

⁸⁶ More commonly styled in contemporary documents as Bernaldino de Alcaraz, he was the fifth of eleven children born to Fernán Álvarez and doña Aldonza de Alcaraz. At the age of 15 he is cited in his parents' last will and testament as a canon in the cathedrals of both Seville and Toledo. In documents of 1516, and between 1520 and 1538, he is found as administrator of the chapel of Don Pedro Tenorio in Toledo Cathedral. By 1532 he was steward (*mayordomo*) to the dean and chapter. In 1535 he was deputed, together with Diego López de Ayala, to liaise with the sculptor Felipe Bigarny (1498-1527) and the sculptor/architect Diego de Siloé (c. 1495 – 1563) concerning the construction (from 1539 to 1543) of the cathedral's sumptuous upper choirstalls (see ACT AC 5 [1528-1536], f. 211, 11 September 1535). He was a leading figure in Toledo's humanistic cultural circles and in 1545, together with Diego López de Ayala, played an active rôle in the recruitment of Cristóbal de Morales (c. 1500-53) to the cathedral's chapelmastership (see ACT AC 6 [1537-44], f. 327r and ACT AC 7 [1545-1547], ff. 49v-50r). In 1546 he was elected to the influential position of chancellor (*maestrescuela*) within the cathedral chapter and for a decade he governed the College of Santa Catalina, University of Toledo. He was instrumental in bringing the prolific writer, Hellenist, and historian Álvaro Gómez de Castro (1515-80) to the University of Toledo where Gómez de Castro was installed in 1548. In 1552 Bernardino endowed the University with a library. Among the treasures he left on his death to the college was a personal library of some 80 volumes; see Pedro M. Cátedra García, "La biblioteca de la Universidad de Toledo (siglo XVI)", *Bulletin of Spanish Studies* 81/7-8 (2004): 927-56. It has recently been suggested that Alcaraz may even have been the author of *Lazarillo de Tormes*; see Jesús Fernando Cáseda Teresa, "Una nueva hipótesis sobre el autor del *Lazarillo de Tormes*: Bernardino Illán de Alcaraz", *Lemir* 23 (2019): 97-124. The most recent and complete study of Bernardino de Alcaraz and his family is Vaquero, *El libro de los maestrescuelas*, 143-75.

⁸⁷ See ACT OF 810 (1516) and ACT OF 811 (1517) ff. 14v-15r. At the end of 1518, the chapter fixed Maldonado's salary "por cantor e por maestro de música" at 25,000 maravedíes and 20 fanegas of wheat. See ACT AC 5 (1511-27) f. 185v (24 December 1518) and ACT OF 813 (1519) f. 19v.

Table 7.27. Manuscript polyphonic choirbook E-Tc Res. 23

<i>Inventario Cisneros (1503)</i>	<i>Inventario Tavera (1539)</i>	<i>Inventario Quiroga (1580)</i>
[1503/f.112r/9] ¶ Otro libro grande de canto de organo escrito en pergamino con muchas obras nuevas con algunas letras de oro q[ue] mando conprar el señor die[g]lo lopez de ayala de vn aleman. Juntamente con vna copa de plata grande con su sobre copa toda dorada de dentro e de fuera que tiene camafeos en la qual se puso el sant[isi]mo sacr[a]m[ent]o ençima de el altar mayor y asi mesmo vn portapaz grande de plata dorado con algunas piedras dobles q[ue] esta esmaltado de Reporte.	[1539/f.190v/1] ¶ yten vn libro de canto de organo muy Rico escrito y puntado en pergamino con sus letras E ystorias ylluminadas el qual esta muy bien enquadernado y guarnecido mandolo comprar el dicho Señor don diego lopez de ayala vicario canonigo y obrero.	[1580/f.139v/13] ¶ ytem otro libro grande de canto de organo con muchas Illuminaciones escrito en pergamino y enquadernado en bezerro negro y tablas con diez bollones y sus manos y fronteras de alaton que le hizo Joannes monton que tiene missas y motetes

Table 7.27 refers to one of the cathedral's most highly prized bibliographical treasures: a polyphonic choirbook of some 312 parchment folios containing 32 liturgical works by Josquin, Jean Mouton, Antoine de Févin, Antoine de Longueval, Jean Richafort, Mathieu Gascongne, Jean L'Héritier, Pierrequin de Terache, Noel Bauldeweyn, Jean Courtois, and Adrien Thibault. It was first described, in 1923, by Felipe Rubio who was filled with admiration for the book's exquisite illumination.⁸⁸ The manuscript was next described by Robert Snow who called

⁸⁸ "En cuanto a las veintiuna viñetas que distribuidas por distintos sitios del libro sirven de ornamentación en el comienzo de algunas composiciones [...] sólo advertiremos que verlas y saborear al punto un arte exquisito, todo es uno; aquellas figuras y aquellos colores y aquellos dibujos de los miniaturistas, todo aquel arte ornamental en una palabra, corre parejas con la música dulce y sentida de las composiciones que adornan y enaltecen." Rubio Piqueras, *Música y músicos*, 28-9 (reprinted in: Felipe Rubio Piqueras, *Códices polifónicos toledanos* (Toledo: [Establecimiento tipográfico de sucesor de J. Peláez], 1926), 59-61.

it “a truly exceptional example of its genre”, one holding “unusual interest for the musicologist and the art historian”.⁸⁹ Snow concluded his 1983 article thus: “How and when this splendid manuscript, seemingly of Flemish origin and probably destined for use in the Low Countries, found its way to Spain and then to that country’s primatial church, the Cathedral of Toledo, is still a mystery”. In a footnote, Snow perspicaciously directed scholars to the *Inventario Cisneros*: “The documents most likely to contain a reference to the manuscript are those numbered 1326 through 1334 in the *Catálogo [del Archivo de Obra y Fábrica]*.” Yet while our inventory is certainly helpful, it does not entirely fulfil Snow’s prediction. It tells us that the choirbook was bought from a “German”, a term that was routinely employed for anyone from the North, on the order of Diego López de Ayala, and that it was part of a purchase that included a grand silver goblet and a large enameled pax of silver and gold decorated with precious stones.⁹⁰ All three items appear listed again on f. 127r in a later hand that itself has been corrected by even later hands (Fig. 7.3).

⁸⁹ Robert Snow, “Toledo Cathedral MS reservado 23: A Lost Manuscript Rediscovered”, *Journal of Musicology* 2/3 (1983), 246-77, at 274. See also René Lenaerts, “Les manuscrits polyphoniques de la bibliothèque capitulaire de Tolède”, en *International Musicological Society: Report of the Fifth Congress, Utrecht 1952* (Amsterdam: IMS, 1953), 269-81, especially 279-80; Robert Stevenson, “The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks and Some Other Lost or Little Known Flemish Sources”, *Fontes Artis Musicae* 20/3 (1973), 87-107, especially 89-90; Janini & González, *Catálogo*, 272, no. 250; and the Books of Hispanic Polyphony database at <https://hispanicpolyphony.eu/source/13376> (consulted 11 September 2021).

⁹⁰ On Diego López de Ayala, see María de las Nieves Muñiz Muñiz, “Sobre la traducción española del *Filocolo* de Boccaccio (Sevilla 1541) y sobre las *Treize elegantes demandes d’amours*”, *Criticón* 87-88-89 (2003), 537-51; Ramón González Ruiz, “Los claros varones”, *La Catedral Primada de Toledo*, 434-43; Jonathan Paul O’Conner, “Diego López de Ayala and the Intellectual Contours of Sixteenth-century Toledo”, Ph. D. diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 2011; and Susana Villaluenga, “Los efectos jurídicos de las cuentas. El embargo ejecutado contra el obrero de la Catedral de Toledo Diego López de Ayala (1530-1583)”, *De Computis. Revista Española de Historia de la Contabilidad* 11 (2014), 137-67.

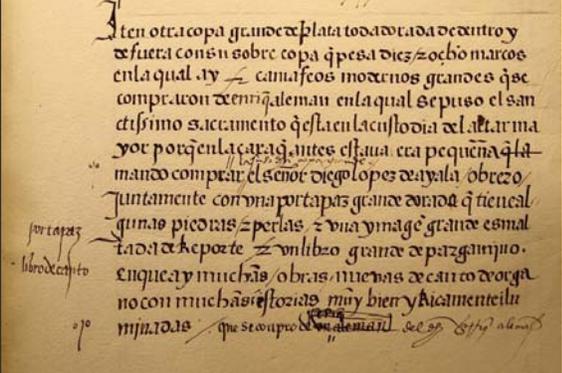
<i>Inventario Cisneros (1503)</i>	Copas de oro e plata
 <p>Item otra copa grande de plata toda dorada de dentro y de fuera con su sobre copa q[ue] pesa diez e ocho marcos en la qual ay camafeos modernos grandes q[ue] se compraron de un alemán en la qual se puso el sanctissimo sacramento q[ue] esta en la custodia del altar mayor por q[ue] en la cara q[ue] antes estava era pequeña q[ue] la mando comprar el señor diego lopez de ayala obrero juntamente con una portapas grande dorada q[ue] tiene algunas piedras e perlas e una ymage grande esmaltada de reporte e un libro grande de pargamino. En que ay muchas obras nuevas de canco de organo con muchas istorias muy bien y ricamente iluminadas que se compró de un alemán del año 1497.</p> <p>por la copia libro de canto</p>	<p>[1503/f.127r/2] [margin:] portapaz libro de canto</p> <p>¶ Item otra copa grande de plata toda dorada de dentro y de fuera con su sobre copa q[ue] pesa diez e ocho marcos en la qual ay [blank space] camafeos modernos grandes q[ue] se compraron de [later hand: enriq(ue)] alemán en la qual se puso el sanctissimo sacramento q[ue] esta en la custodia del altar mayor por q[ue] en la cara q[ue] antes estava era pequeña q[ue] la mando comprar [later addition: la susodicha copa grande] el señor diego lopez de ayala obrero juntamente con una portapaz grande dorada q[ue] tiene algunas piedras e perlas e una ymage[n] grande esmaltada de Reporte e un libro grande de pargamino. en que ay muchas obras nuevas de canto de organo con muchas istorias muy bien y Ricamente iluminadas que se conpro de un alemán [later hand:] del dicho enrique alemán.</p>

Fig. 7.3. *Inventario Cisneros*, f. 127r © Archivo de la Catedral de Toledo

It seems clear that at some stage after the purchase, someone was moved to point out that the goblet, pax, and choirbook were purchased not from “un alemán” but from a person named Enrique Alemán. Although this name does not find its way into the entry for the choirbook in the *Inventario Tavera* on f. 190v, it is specified on f. 183r in the listing headed “Portapaces de Plata” (silver paxes) of that 1539 inventory (Fig. 7.4). Yet as if to remind us that early modern inventories were not constructed to provide instant answers to the questions of twenty-first-century scholarship, Snow’s mystery remains largely unresolved.

<i>Inventario Tavera</i> (1539)	Portapaces de plata
	<p>[1539/f.183r/1] ¶ Vn portapaz de plata dorado que se compro de diego serrano que tiene vna piedra gran de agata que la mando comprar el señor diego lopez de ayala obrero.</p> <p>[1539/f.183r/1] ¶ yten otro portapaz grande de plata todo dorado que mando comprar el dicho señor diego lopez de ayala que tiene piedras y [blank space] perlas que tiene esmaltado de Reporte la ymagen de que pesa quatro marcos [blank space] yo [blank space] que se compro de Enrique.</p>

Fig. 7.4. *Inventario Tavera*, f. 183r © Archivo de la Catedral de Toledo

E-Tc Res. 23 was restored in 1994 at the workshop of the Benedictine nuns of the Real Monasterio de San Pelayo, Oviedo, under the supervision of María Dolores Díaz de Miranda.⁹¹ Although some of the polyphony contained in this choirbook was heard in the cathedral after 1542, it is likely that it was performed using one of the six locally produced choirbooks copied by Martín Pérez in the period 1542 to 1553.⁹² We know, from an entry in the AC of Monday 4 December

⁹¹ See María Dolores Díaz de Miranda, “Restauración de una encuadernación: Cantoral del s. XVI”, in *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Castellón*, 3, 4, 5 y 6 de Octubre de 1996 (Castellón: Diputación de Castellón, 1996), 373-83. Snow’s is the best pre-restoration description we have of the choirbook; see Snow, “Toledo Cathedral MS reservado 23”, 253-73. For a colour image of E-Tc Res. 23, ff. 98v-99r, see Fernández, *Guía del Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo*, 71.

⁹² See E-Tc 10, 16, 17, 18, 25 and 28. There is no strong evidence to suggest that Pérez copied these works from E-Tc Res. 23. Pérez’s copy of L’Héritier’s *Magnificat quarti toni* (4 v) does not survive.

1553, that, at least on this date, the choirbook was retrieved from the *sagrario* so that it could be used in the auditions that were being held for the post of *maestro de capilla*.⁹³ That the choirbook was kept in the *sagrario*, and not with the choirbooks that were in regular use, is confirmed by Ginés de Boluda (c. 1545 – 1604) who, in a recently-discovered and as yet unpublished list of the music books in his custody, signed on 4 September 1585, mentioned this choirbook at the end of his list.⁹⁴

Although the musico-liturgical books of Toledo Cathedral were made of the same materials and often by the same artisans, they were regarded as separate from the books that were kept in the Chapter Library. Books had always enjoyed a special status within Christianity, something that is hardly surprising for a faith founded on the book. But it was not until 1383 and a bequest from archbishop Pedro Tenorio (1377-99) that an independent Chapter Library with its own purpose-built space was established at the Spanish primatial cathedral.⁹⁵ The musico-liturgical books differed from those kept in the library in a number of ways. First, they were in regular use in the cathedral's central *coro*. Their large – often very large – size and their decoration often derived from their role as conspicuous actors in the larger theatre of the liturgy. They were heavy, and needed to be stored as close as possible to the *coro*, and because their function was to transmit liturgical texts as accurately as possible, they were often subject to correction, emendation and revision. Far from untouchable bibliographical treasures, these were the draft horses of the unending liturgical cycle. They provide an indispensable record of the ways in which the liturgy and its music was prescribed and performed in Toledo cathedral for the best part of 500 years. The cathedral's rich series of inventories offer some of the best evidence we have about the ways in which these books were made, used and changed over the centuries. A thorough and systematic study of all the Toledo cathedral's inventories is a project in the making.

⁹³ See ACT AC 9 (1552-1555) f. 149r-v (Monday 4 December 1553): "... se pusieron dos facidores en medio del Cabildo y en el un facistor se puso un libro de Canto llano, y en el otro un libro de Canto de organo rico q[ue] esta en el sagrario...".

⁹⁴ See ACT OF 1330, f. 57v: "quedose en el sagrario vn libro de pergamino iluminado muy rico, de misas de Jusquin...".

⁹⁵ González, "Evolución histórica de la Biblioteca Capitular de Toledo", 235-56.

LA REFORMA DEL ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE TOLEDO: MENDOZA, CISNEROS Y LA REORGANIZACIÓN DEL ESPACIO LITÚRGICO

Eduardo Carrero Santamaría
Universitat Autònoma de Barcelona

Cuando en 1495 Francisco Jiménez de Cisneros ocupó la cátedra toledana, la iglesia primada había comenzado ya el gran proceso de transformación que, en unas décadas, cambió definitivamente su interior. La catedral había llegado a los inicios del siglo XVI manteniendo la topografía litúrgica con la que había sido trazada desde comienzos del XIII, durante el pontificado de Rodrigo Jiménez de Rada. Entre el siglo XIII e inicios del XV, su espacio había sufrido diversas alteraciones, en función de las necesidades capitulares. En el ábside, la duplicidad física entre el altar mayor y la retrocapilla dedicada a la Santa Cruz fue aprovechada por el rey Sancho IV de Castilla para establecer en la segunda su fundación funeraria, reagrupando alrededor de su propio sepulcro los de los monarcas que, desde Alfonso VII, habían elegido la catedral como lugar de descanso. A ésta y con el devenir de los siglos, se fueron añadiendo otras capillas funerarias que jalonaron sus naves y alteraron el perfil de la girola.

Pero una nueva época se acercaba y las reformas que los más críticos exigían a la iglesia tuvieron una singular aceptación en Castilla desde la segunda mitad del siglo XIV, cuando se detectan numerosos cambios de actitud y actuación tanto en el clero secular como parroquial, de lo que después se definió como *devotio moderna*.

Así las cosas, en pleno siglo XV los arzobispos de Toledo dieron comienzo a un proyecto de actualización del espacio catedralicio, basado en las exigencias de una nueva política del culto, modificando profundamente la capilla mayor de la catedral y fundando la capilla mozárabe, un espacio que tomaba como base la recuperación de la tradición litúrgica pero que, además, creaba estrechos lazos entre la iglesia primada y un mundo parroquial local que parecía languidecer. El ciclo de renovación del espacio de la catedral finalizó con el arzobispo Alfonso de Fonseca. En 1534 dirigió una de las operaciones más dificultosas en la catedral, como era la demolición de la segunda capilla real que hasta entonces se había situado a los pies de la nave norte, frente a la embocadura del piso bajo de la torre.

De allí la trasladó a una nueva, la apodada de «reyes nuevos», con un acceso a través de la vertiente norte de la girola. Durante la renovación del coro, en 1539 se suprimieron algunas sepulturas arzobispales de bulto. En diferentes etapas, Toledo también seguía el proceso de uniformización y liberación del espacio interno mediante el traslado de las viejas memorias funerarias que lo segmentaban, común en varias iglesias de la época.¹

LA REFORMA DEL ALTAR MAYOR Y EL CARDENAL MENDOZA

Un corto presbiterio para un gran cabildo obligaba a colocar la sillería de coro capitular en la nave desde el primer proyecto topográfico de la catedral de Toledo, realizado antes de 1227. No era un caso único en su medio contemporáneo. Sin que nos queden muy claras las razones, en la catedral de Laon se proyectó un presbiterio extremadamente reducido para una de las más numerosas congregaciones capitulares de Francia. Se hizo con la previsión de colocar su sillería en la nave y, por lo tanto, creando un larguísimo espacio entre altar mayor y el área coral, que incluía el transepto catedralicio. En Compostela, la redefinición del espacio de culto al Apóstol en el altar mayor de la catedral a finales del siglo XII había llevado a trasladar la sillería a la nave. En Laon, la medida estuvo muy lejos de funcionar. Así, los capitulares tomaron la radical decisión de demoler la capilla mayor y reconstruirla mucho más amplia y profunda, preparada para albergar la sillería de su gran cabildo. Lo mismo pretendió hacerse en Santiago mediado el doscientos, llegando a levantar el perímetro murario de una enorme cabecera gótica, cuya finalización naufragó por razones no muy claras.² Por el contrario, en Toledo hubo una voluntaria decisión de mantener una topografía entre altar mayor y sillería de coro separados por el transepto, y que tiene todos los visos de haber estado motivada por las más vanguardistas ideas sobre el culto a la Eucaristía y el deseo de visualización de la consagración por los fie-

¹ Sixto Ramón Parro, *Toledo en la mano, descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*, 2 vols. (Toledo: Imprenta de Severiano López Fando, 1857; reed. facs. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1978), I: 160.

² Para Laon, Eric Fernie, «La fonction liturgique des piliers cantonnés dans la nef de la cathédrale de Laon», *Bulletin Monumental* 145-143 (1987): 257-266. Sobre Santiago, Eduardo Carrero Santamaría, «Arzobispos y obras en Santiago de Compostela entre los siglos XII y XIII. La definición del espacio litúrgico en la catedral», en *Reyes y prelados. La creación artística en los Reinos de León y Castilla (1050-1500)*, María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen (eds.). (Madrid: Sílex, 2014), 173-202.

les.³ De este modo, la capilla mayor de la catedral se diseñó reducida y dotada de dos altares en eje, siguiendo una inveterada costumbre. En el altar del hemiciclo, Sancho IV ordenó organizar en 1289 su citada capilla funeraria dedicada a la Santa Cruz, elevada sobre una suerte de carnero —que parte de la historiografía entiende como cripta— donde se debieron instalar los sepulcros.⁴ Entre el altar mayor y la capilla se levantó un muro de separación, que serviría como soporte del retablo mayor pero que debía tener puertas de comunicación entre ambos ámbitos, entendiendo Santa Cruz como capilla sepulcral y también como depósito de reliquias y sacristía menor (Fig. 8.1).⁵ Por fin, el conjunto se engastó en un singularísimo trasaltar pétreo, cubierto de escultura y con un larguísimo proceso constructivo que enlaza los orígenes de la catedral con el siglo xv.⁶

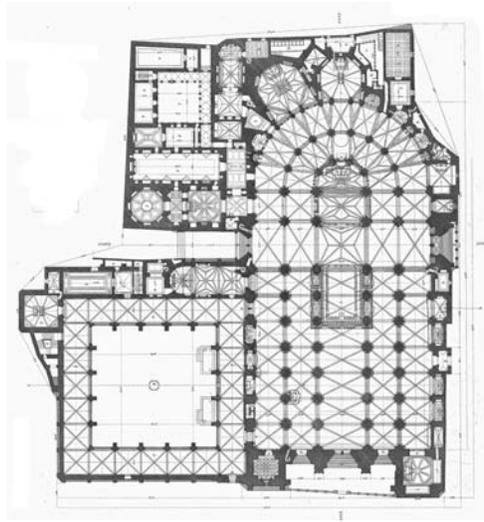


Fig. 8.1.
Planta general
de la Catedral de Toledo
(Monumentos
Arquitectónicos de España)

³ Eduardo Carrero Santamaría, «Presbiterio y coro en la catedral de Toledo. En busca de unas circunstancias», *Hortus Artium Medievalium* 15/2 (2009): 159-171; subraya, por primera vez, el papel del arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada en el proyecto litúrgico del nuevo edificio.

⁴ Véase la discusión al respecto en Matilde Miquel Juan, «Reliquias sagradas y enterramientos regios. La capilla de santa Cruz de la catedral de Toledo», *Reales Sitios* 204 (2015): 6-23; Matilde Miquel Juan, «La Capilla Real de la Santa Cruz en la catedral de Toledo. Reliquias, evocaciones, uso y decoración», *Anuario de Estudios Medievales* 47/2 (2017): 737-768.

⁵ Seguiría así el tradicional uso de retrocapillas tras el altar mayor como receptáculo de reliquias, espacio funerario y ámbito auxiliar al culto: véase Eduardo Carrero Santamaría, «Retrocapillas, altares y girolas. Liturgia, reliquias y enterramiento de prestigio en la arquitectura medieval», en *Imagen del poder en la Edad Media. Estudios in Memoriam del Prof. Dr. Fernando Galván Freile*, Etelvina Fernández (coord.), 2 vols. (León: Universidad de León, 2011), 2: 65-80.

⁶ El trasaltar toledano aún carece de un deseable estudio monográfico.

El punto de partida para la transformación del presbiterio fue anterior a comienzos del siglo xvi. Como puso de manifiesto Dorothee Heim, el proyecto de la capilla mayor se había gestado en fechas previas a un cardenal Cisneros a cuya voluntad la historiografía había tendido a atribuir todas las obras realizadas en la catedral durante su gobierno.⁷ Heim insiste en que el proyecto de remodelación incluía un nuevo retablo mayor y el sepulcro de su predecesor, el cardenal Mendoza, ocupando el lado norte del nuevo presbiterio. No sin discusión, Mendoza consiguió del cabildo el intercolumnio norte de la capilla mayor para levantar su gran sepulcro-capilla. A la par, los primeros movimientos de adquisición de madera con destino al retablo se registran documentalmente casi diez años antes de la llegada de Cisneros al solio toledano en 1495. En 1487 conocemos los encargos de piezas de nogal «para el retablo que se ha de faser para el altar mayor», en una política de compras para una obra trazada por el pintor Ferrando de Santa Catalina y que quedó paralizada a su muerte y quizás, como indica la propia Heim, por la serie de obras en paralelo que la catedral estaba acometiendo —cierre arquitectónico, sillería, trasaltar— y que pudieron llevar a dejar el proyecto de retablo en suspenso hasta nueve años después.

No en vano, las discusiones capitulares sobre la idoneidad espacial de la solicitud de Mendoza no tuvieron un origen estético como se ha propuesto en alguna ocasión, ni tampoco creo que fueran motivadas por que suponía la efectiva ruptura del trasaltar pétreo que se había completado no hacía mucho. El auténtico problema era su topografía respecto a la liturgia catedralicia. Mendoza eligió un espacio especialmente singular, al ubicarse en plena vía procesional entre la sacristía-sagrario y el altar mayor,⁸ pero la consciencia sobre la importancia de este espacio no competía al Cardenal, sino a quienes le sucedieron. En una carta enviada desde Guadalajara en septiembre de 1493, Mendoza discutía con el cabildo sobre el problema del lugar de elección de su sepulcro y, en particular, sobre la necesidad de nombrar a un experto que «entienda en el cerramiento del arco e diformidad del hedificio», refiriéndose al daño que el arco del sepulcro haría a la catedral, cuando en realidad Mendoza entendía que tal propuesta se hacía «por decoro e ornamento desa nuestra Santa Iglesia», según llamó la

⁷ Dorothee Heim, «Entre Mendoza y Cisneros: la gestión del retablo mayor de la catedral de Toledo», *Anales Toledanos* 39 (2003): 103-116, en particular, 105.

⁸ Parro, *Toledo en la mano*, I: 117; Manuel Parada López de Corselas y Santiago Martín Sandoval, «Un conjunto artístico de glorificación en un espacio litúrgico: el cardenal Mendoza y la catedral de Toledo», en *Curso de arquitectura litúrgica. La arquitectura al servicio de la liturgia*, Jesús R. Folgado García (ed.). (Madrid: Fundación San Juan, 2014): 103-128.

atención Rosario Díez del Corral.⁹ De lo que la carta no deja lugar a dudas es de que había un proyecto, que tenía la forma de un arco y que los capitulares no estaban de acuerdo. Quizás estos problemas fueran los que motivaron la segunda muestra del 1 de octubre de 1494, que Heim identifica como alusiva al sepulcro: «la muestra que fiso para enbiar al señor cardenal de la pared del choro mayor».¹⁰ Esta noticia debe ponerse en relación con el casi inmediato acuerdo entre el cabildo y los representantes del Cardenal, a 4 de octubre de 1494, por el que los capitulares aceptaban finalmente la solicitud de Mendoza y, como veremos más adelante, la algo posterior traza de un sepulcro tardogótico cuatro años después.¹¹ En cualquier caso, si una conflictiva propuesta de obras parece que debiera ir acompañada de una traza, de la segura existencia de un pensado proyecto de sepulcro es prueba fidedigna su sucinta descripción por el propio Mendoza, en el testamento que redactó en diciembre del mismo año 1494, un par de meses antes de morir:

Otro si ordenamos e mandamos que en la pared de la dicha capilla desde en derecho de donde mandamos que nuestro cuerpo sea sepultado fasta el dicho pilar do está la figura del pastor, se faga un arco de piedra que sea trasparente e claro, labrado a dos fazes, la una que responda a la dicha Capilla Mayor e la otra a la parte del Sagrario. E que en dicho arco se ponga un monumento de mármol en manera quel dicho monumento se vea si de fuera de la dicha Capilla como de dentro della, porque los nuestros parientes e amigos e criados que vieren nuestra sepultura se acuerden de rogar a Dios por nuestra anima. E porque la dicha Capilla por causa del dicho arco que para nuestra sepultura mandamos fazer no quede abierta e sea guardada queremos e mandamos que desde encima del dicho arco fasta nuestro monumento se ponga una rrexa de fierro polidamente labrada e assentada. E que la dicha nuestra sepultura e el dicho arco e rrexa e todo lo a ello atinente e concerniente se labre e faga según que pareciere al

⁹ La carta fue publicada por Francisco Javier Sánchez Cantón, «Carta del Gran Cardenal Mendoza al Cabildo de Toledo sobre su sepultura», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 23/2 (1915): 132-146 [161-162]. Véase al respecto: Rosario Díez del Corral Garnica, «Muerte y Humanismo: la tumba del Cardenal don Pedro González de Mendoza», *Academia* 64 (1987): 211-227.

¹⁰ Heim, «Entre Mendoza y Cisneros»: 107 y 116; y Felipe Pereda, «Andrea Sansovino (Proyecto). Sepulcro de Pedro González de Mendoza (1498/1501-d. 1503)», en *Ysabel, la Reina Católica: una mirada desde la catedral primada* ([Toledo]: Arzobispado de Toledo, 2005), 395-398, en particular, 395-396.

¹¹ Díez del Corral, «Muerte y Humanismo», 215. Recoge el acta completa Pedro Salazar de Mendoza, *Crónica del gran Cardenal de España don Pedro Gonçalez de Mendoza, Arçobispo de la muy Santa Yglesia primada de las Españas: Patriarcha de Alexandria. Canciller mayor de los reynos de Castilla, y de Toledo* (Toledo: Imprenta de María Ortiz de Saravia, 1625, 368-369).

muy Reverendo in cristo padre Don Diego furtado de Mendoza, Arzobispo de Sevilla nuestro sobrino. al cual rogamos.¹²

Dejando a un lado las cuestiones de estilo que han preocupado sobre el sepulcro de Mendoza, lo que más me interesa destacar aquí es que el arco proyectado por el arzobispo no hace alusión alguna a la comunicación entre la capilla mayor y la vecina sacristía, sita en el lado norte de la cabecera, y a la que se accedía atravesando esta zona. En segundo lugar, que el tipo de sepulcro —fuera de las características que fuera— debía recordar profundamente a otros dispuestos como cierre entre dos ámbitos. Me estoy refiriendo a los sepulcros que ocupaban un arco del intercolumnio, como el documentado del obispo Juan del Pino en la catedral de Santo Domingo de la Calzada, visible tanto desde la girola como desde el altar mayor, o en el siglo xv y en la órbita de la archidiócesis toledana, los dos arcosolios de la sala capitular de Santa Cruz la Real de Segovia. Este recurso, en el caso de Mendoza estaba materializado en el arco que, si destruía el cierre pétreo del trasaltar, permitía visualizar su «monumento» por sus allegados y debía cerrarse con una reja que protegiera la capilla mayor.

Respecto a la elaboración de un nuevo retablo mayor, queda en suspenso si pudo ser iniciativa del arzobispo. Su testamento no dice nada al respecto, pero bien pudo ser un proyecto paralizado por otros factores. De hecho, lo más interesante aquí sería saber si el retablo que comenzaba a gestarse en los ochenta del siglo xv contemplaba ya la ampliación de la capilla mayor, derrocando el correspondiente cierre que partía en dos el área del presbiterio, actuación que no se llevó a cabo hasta un momento entre los años 1502 y 1504, en consonancia con unas obras generales que, ahora sí bajo el pontificado de Cisneros, estaban transformando por completo el presbiterio de la catedral.

¿Podría atribuirse a Mendoza un embrionario proyecto de reforma del presbiterio catedralicio y a las dificultades para su realización el hecho de que se prolongara en el tiempo, hasta el gobierno de su sucesor? Hay un hecho importante sobre el que no se ha llamado la atención y que bien pudiera dirigirnos hacia unas iniciales intenciones. Me refiero a la voluntad fundacional del arzobispo, creando

¹² Andrés Álvarez Ancil (ed.), *Copia fiel y exacta del testamento del Cardenal Arzobispo que fue de Toledo Don Pedro González de Mendoza que original y auténtico existe en el Archivo de la Excma. Diputación provincial de Toledo* (Toledo: Imprenta provincial, 1915), 6-7. Fragmento también recogido en Carmen Concepción Gil Ortega, «Los arzobispos de Toledo en su concepto testamentario de la muerte (1085-1517)», *Espacio, Tiempo y Forma, serie III, Historia Medieval* 27 (2014): 239-268.

un altar asociado a su sepulcro y dedicado a su querida Santa Cruz.¹³ Si, como veíamos, la tumba iba a ocupar aquel arco que —cerrado con una reja— albergaría el «monumento» arzobispal y permitiría ver el altar y desde el deambulatorio, según el testamento, también debía fundarse a la par un cercano altar sobre el que celebrar:

... queremos e mandamos que cerca de la dicha nuestra sepultura, en la pared de la dicha capilla que responde al dicho sagrario, a la parte de fuera o en otro lugar de la dicha nuestra santa iglesia que más cómodo pareciere a nuestros albaceas e testamentarios, se haya de facer un altar con su retablo e intablamiento de piedra rico, so la invocación de la Santíssima Cruz de Nuestro Señor e se faga e se labre por la forma e manera e según a los dichos nuestros albaceas e testamentarios bien visto fuere.¹⁴

Recordemos aquí que la capilla del rey don Sancho, la que ocupaba el trasaltar del presbiterio, estaba dedicada a la Santa Cruz y que la primera opción del cardenal era repetir la advocación sólo unos metros a occidente del mismo espacio, como finalmente ocurrió. No sería la primera vez que una dedicación se repitió por deseo de un fundador en un espacio catedralicio, pero que Mendoza tomara precisamente la regia de la Santa Cruz y que, después y con la ampliación de la capilla mayor, la advocación de la capilla funeraria real fuera amortizada, mientras la cripta que ocupó su espacio fuera dedicada a san Sebastián y el Santo Sepulcro quizás podría darnos alguna clave al respecto. Quizás así fue, quizás existió ya en tiempos de Mendoza un plan de supresión de la fundación real de la Santa Cruz para ampliar la capilla mayor, en paralelo a las noticias sobre un proyecto de retablo y las intenciones funerarias del cardenal. De hecho, Mendoza conocía o había participado en la remodelación de la topografía litúrgica de las otras dos catedrales de las que fue respectivamente administrador apostólico y prelado: Sevilla (1474-1482) y Sigüenza (1467-1495). Si Sevilla vio alterar su espacio con el plan de un descomunal retablo desde 1482, fue en Sigüenza donde bajo el pontificado de Mendoza la iglesia mayor y su entorno cambiaron por completo su fisonomía. La catedral se integró con la vecina ciudad demoliendo el muro que las separaba

¹³ Como cardenal romano de Santa Croce in Gerusalemme, Mendoza fue fundador del hospital de la Santa Cruz de Toledo y del colegio de Santa Cruz de Valladolid, amén de obras bajo la misma dedicación en Roma y Jerusalén: véase Felipe Pereda, «Pedro González de Mendoza, de Toledo a Roma. El patronazgo de Santa Croce in Gerusalemme. Entre la arqueología y la filología», en *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Frédérique Lemerle, Yves Pauwels y Gennaro Toscano (dirs.) (Villeneuve d'Ascq: Publications de l'Institut de Recherches Historiques du Septentrion, 2009), 217-243.

¹⁴ *Copia fiel y exacta del testamento del Cardenal*, 9.

definitivamente. Y en su interior, la sillería de coro se trasladó del altar mayor a la nave central, se talló el púlpito del Cardenal —con la imagen de santa Elena— y se encargó un nuevo retablo, sustituido por el actual barroco¹⁵. Como propone Heim, aunque indocumentada, la ampliación del espacio de la capilla mayor de Toledo pudo estar entre los planes de un Mendoza, que ya conocía acciones semejantes en Sevilla o directamente había promovido en Sigüenza.¹⁶

LA LLEGADA DE CISNEROS

En 1495, el presbiterio de la catedral continuaba partido en dos, entre capilla mayor y retrocapilla regia. En el muro entre ambos, un monumental políptico de pintura y mazonería (13 × 4 metros) hacía las funciones de retablo mayor desde finales del siglo XIV, por encargo del arzobispo Pedro Tenorio.¹⁷ Ahora, cien años después, se documentan las primeras intenciones de cambiar de retablo y, quizás, de transformar todo el presbiterio catedralicio, pero la obra no se hizo efectiva hasta la década de los noventa del siglo XV, nada más llegar Cisneros a la cátedra. Una carta del 19 de mayo de 1496 entre el arzobispo y el cabildo nos informa sobre el nombramiento de Alvar Pérez de Montemayor como canónigo obrero de la catedral. Parece que era un momento difícil en que se certifica la efectiva existencia de dos opiniones sobre lo que debía hacerse en la capilla mayor: ampliarla o, por el contrario, mantenerla «como agora está». Dos años después, el 15 de enero de 1498, otra carta describe el proceso de desmonte del viejo retablo mayor y la eliminación de la retrocapilla de Santa Cruz, sita en el hemiciclo del ábside:

¹⁵ Manuel Pérez-Villamil, *Estudios de historia y arte. La catedral de Sigüenza erigida en el siglo XII, con noticias nuevas para la historia del arte en España, sacadas de documentos de su archivo* (Madrid: Tipografía Herres, 1899), 211-212 y 225-246; Antonio Herrera Casado, «La huella del Cardenal Mendoza en la catedral de Sigüenza», *Anales Seguntinos* II (1995): 15-23; Pilar Martínez Taboada, «La ciudad de Sigüenza en época del cardenal Mendoza. Claves de su transformación urbanística a la luz de las actas capitulares», *Anales Seguntinos* II (1995): 24-56.

¹⁶ Heim, «Entre Mendoza y Cisneros», 109-110.

¹⁷ Ha seguido la pista del retablo y las tablas que han llegado hasta nosotros Matilde Miquel Juan, «La Capilla Real de la Santa Cruz»; Matilde Miquel Juan, «Esteve Rovira y Starnina. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal», en *XIX Congreso Nacional de Historia del arte. Las artes y la arquitectura del poder* (Castellón: Universitat Jaume I, 2013), 2771-2790; y Matilde Miquel Juan, «Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao* 7 (2013): 49-87.

... digo que la creencia que mandó desir mi señor el arzobispo de Toledo a los señores del cabildo tocante a el retablo del coro mayor, es que luego se quite el dicho retablo, que agora está viejo, para que se comienze a facer edificio para retraelle encima de la capilla del rey don Sancho; lo qual su señoría dijo que lo había comunicado con sus altezas e que plasía dello a la Reyna nuestra señora y que para ello había dado su licencia.¹⁸

Parece que el cabildo aún mantuvo sus dudas hasta la visita de la reina en abril de 1498, dando su opinión favorable al respecto.¹⁹ Ya no había duda: la superficie de la capilla mayor se ampliaba tras suprimir la vieja fundación regia. De este modo, en aquel año, los entalladores Enrique y Rodrigo hacían entrega a los reyes y al arzobispo de «la muestra de la capilla del altar mayor», en la que, según diversos documentos de pago, habían intervenido también los maestros Gil, Alberto, Peti Juan y Rodrigo, junto a otra para el banco del mismo retablo.²⁰ Entre 1499 y 1500, Peti Juan y Rodrigo [Alemán] aparecen cobrando por la mitad del banco y el segundo por «ciertas obras et muestras que tenía fechas en servicio de la obra de diez o doze años a esta parte», sin que se explique más al respecto.²¹ En 1500, el obrador complutense de Peti Juan recibía el contrato a destajo de todo el retablo, a la par que se hacía venir de Burgos a Felipe Vigarny para que también interviniera tallando algunas imágenes y «quatro ystorias» de la calle central del conjunto.²² Debía estar actuándose rápidamente, ya que en 1502 se hablaba de

¹⁸ Juan Meseguer Fernández, «Cartas inéditas del cardenal Cisneros al cabildo de la catedral primada», *Anales Toledanos* 8 (1973): 3-47, docs. 2 y 6, y Juan Meseguer Fernández, «Relaciones del Cardenal Cisneros con su cabildo catedral», en *V Simposio Toledo Renacentista, Toledo, 24-26 de abril 1975* (Toledo: Centro Universitario de Toledo, 1980), I-1: 25-148. La fecha coincide con el inmediato 18 de enero del mismo año, en el que se data el epígrafe que recordaba el acontecimiento, en la capilla de reyes viejos: «ESTA CAPILLA DEL REY DON SANCHO DE GLORIOSA MEMORIA FUE FUNDADA SO INVOCACIÓN DE LA CRUZ, DO ESTÁ AHORA EL ALTAR MAYOR DE ESTA SANTA IGLESIA Y, QUEDANDO LOS CUERPOS DE LOS REYES A LOS LADOS DEL ALTAR. FUE TRASLADADA AQUÍ, POR MANDADO DE LOS CATÓLICOS PRÍNCIPES DON FERNANDO Y DOÑA ISABEL, NUESTROS SEÑORES, EN 18 DE ENERO DE 1498 AÑOS».

¹⁹ María Teresa Pérez Higuera, «La catedral de Toledo en la época de la reina Isabel (1474-1504)», en *Ysabel, la Reina Católica: una mirada desde la catedral primada* ([Toledo]: Arzobispado de Toledo, 2005), 119-122.

²⁰ Manuel R. Zarco del Valle, *Datos documentales para la Historia del arte español, II. Documentos de la Catedral de Toledo*, 2 vols. (Madrid: Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1916), I: 30-2.

²¹ Zarco del Valle, *Datos documentales*, I: 32-34.

²² Zarco del Valle, *Datos documentales*, I: 34-38. En los años siguientes se van registrando los pagos a los maestros Peti Juan como «maestro mayor», Diego Copin y Sebastián Almonacid. A partir

las gradas que se debían levantar para acceder al altar.²³ La noticia es importante, ya que nos habla de la efectiva intervención sobre el suelo del edificio, que debía uniformarse y levantarse notablemente respecto a su entorno. De hecho, todo el presbiterio de la catedral está elevado respecto a su entorno inmediato en la girola y tramo de crucero. Las obras fueron de cierta enjundia y en su transcurso se halló el enterramiento del arzobispo Sancho de Aragón († 1275), con un notable ajuar descrito por Pedro Salazar y que pidieron ver Cisneros y los reyes.²⁴

La elevación es más destacada en el hemiciclo, donde se asentó el retablo. Se proyectó fácilmente en altura mediante una cripta con potentes soportes y cubierta con tramos de crucería que, a su vez, se construyó sobre el carnero de la vieja capilla real (Fig. 8.2).²⁵ Allí se ubicó una capilla dedicada a san Sebastián, con tres altares que, en 1514, fue pintada y dorada por varios artífices y recibió el grupo escultórico del Santo Entierro y otras imágenes del santo titular, obra del maestro Copín: «las ocho ymágenes para el sepulcro que se haze en la capilla de-bacho [sic] del altar mayor».²⁶ La popularidad hizo caer en desuso la denomina-

de aquí y hasta 1504 se suceden entradas documentales para liquidar las demasías del retablo que se pagaron a Vigarny, Copin, Mora o Juan de Borgoña, entre otros autores, en las que se incluía la moldura que recorría el exterior del conjunto, y cuya instalación conllevaba algunos ajustes, como su asiento, el guardapolvos, imágenes que completaban la obra o el calvario que lo remata (Zarco del Valle, *Datos documentales*, I: 47-59). Todavía entre 1507 y 1510 se pagaba al escultor Copin por las imágenes que estaba realizando no ya para el retablo mayor, que ya estaba pintado, sino para «el en-casamiento de los vultos de los rreyes, que están cabe el altar mayor», imágenes —apóstoles, obispos, ángeles y heráldica diversa— y al pintor Francisco de Amberes por la policromía correspondiente (Zarco, *Datos documentales*, I: 91). Trasladados al tramo previo del altar mayor, los cuerpos reales fueron inspeccionados en 1947. A falta de acta ni de estudio material de ningún tipo, dio noticia de los hallazgos Juan Francisco Rivera Recio, «Los restos de Sancho IV en la catedral de Toledo (Crónica retrospectiva)», *Toletum* 16 (1985): 127-133.

²³ Zarco del Valle, *Datos documentales*, I: 67.

²⁴ La localización del sepulcro, según autores, varía entre las gradas del altar mayor o el subsuelo de la vecina retrocapilla de Santa Cruz que, recordemos, a la trágica muerte del prelado aún no era fundación real: Salazar, *Crónica*, 372; Parro, *Toledo en la mano*, I: 78; Ramón González Ruiz, «El infante don Sancho de Aragón, arzobispo de Toledo (1266-1275)», *Escritos del Vedat* 7 (1977): 97-121; Francisco Fernández Serrano, «La muerte y epitafio de Don Sancho de Aragón, hijo de Jaime I, m. 1275», en *X Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Jaime I y su época* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979): 509-516; y Enrique Torija Rodríguez, «De Aragón a la cátedra de san Ildefonso. Los pontificados medievales de los arzobispos de Toledo de origen Aragonés», *Aragón en la Edad Media* 23 (2012): 273-300.

²⁵ Así podemos interpretar las palabras de Pedro Salazar de Mendoza cuando afirma que allí estuvieron las tumbas reales (Salazar de Mendoza, *Crónica*, 371).

²⁶ El mismo año, Juan de Borgoña recibía un pago por «adereçar e pintar las ocho ymages para el sepulcro de la capilla del altar mayor» y Pedro de Gumiel otro por asentarlas (Zarco del Valle, *Datos documentales*, I: 119, 128 y 129-130).

ción de capilla de san Sebastián para utilizarse habitualmente la del Sepulcro que, junto al sagrario-sacristía en el norte y la capilla de santa Lucía al sur, marcaban la dirección de las procesiones por el deambulatorio.²⁷



Fig. 8.2. Catedral de Toledo. Vista de la capilla de San Sebastián y el Santo Sepulcro en la cripta de nivelación del altar mayor © S. I. Catedral Primada de Toledo

Volviendo a la tumba de Mendoza, contamos con un primer proyecto que se ha datado hacia 1498, aprobado por la reina y recogido en las actas capitulares, que modificaba sensiblemente la propuesta inicial: desaparecía el arco abierto a dos bandas y aparecía un yacente, mientras el conjunto se coronaba con «pilaretes y archetes», quizás al gusto tardogótico.²⁸ El sepulcro quedó en suspenso hasta su

²⁷ Véanse las numerosas notas documentales al respecto recogidas en Ángel Fernández Collado, Alfredo Rodríguez González e Isidoro Castañeda Tordera, *Anales del racionero Juan de Chaves Arca-yos. Notas históricas sobre la Catedral de Toledo 1593-1623* (Toledo: Fundación Greco 2014, Instituto Teológico San Ildefonso – Diputación de Toledo, 2015), y el trabajo sobre la liturgia catedralicia de María José Lop Otín, «El esplendor litúrgico de la Catedral primada de Toledo durante el Medievo», *Medievalia* 17 (2014): 185-213.

²⁸ José María de Azcárate, «La obra toledana de Juan Guas», *Archivo Español de Arte* 29/113, (1956): 9-42; Díez del Corral, «Muerte y Humanismo»: 214-215 y 225-226.

definitiva elaboración a partir de 1503, siguiendo otras trazas que Felipe Pereda ha razonado proyecto de Andrea Sansovino y que, al igual que en la traza de hacia 1468 y como destacó Pedro Salazar de Mendoza entre los siglos XVI y XVII, «no se acomodó a que fuese transparente, como el Cardenal dispuso». ²⁹ De hecho, el sepulcro final destaca por su concepción unitaria, ocupando toda la superficie del tramo y, aunque ciego, se organizó a dos bandas, en una versión alterada del arco visible desde girola y altar, que indicaba el testamento del Cardenal. En líneas generales, hacia la capilla mayor y en alto se colocó el yacente en un arcosolio presidido por la Virgen y el Niño y, en el reverso, hacia la girola y la puerta de la sacristía, el altar de la Santa Cruz —luego de Santa Elena—, en la que celebrar su memoria.

Si algo llama la atención poderosamente es que el monumento del cardenal se adecuó al devenir celebrativo de la catedral (Fig. 8.3), algo que, en mi opinión, pudo estar en mente del propio Mendoza a la hora de elegir el lugar de enterramiento. Su sepultura, que originalmente debía ubicarse en el suelo, ocupaba el camino litúrgico entre la sacristía y el altar mayor. La sacristía y el ulterior sagrario siempre ocuparon el comienzo de la girola norte, que se cruzaba transversalmente para acceder al altar mayor, quizás ya mediante una puerta magnificada en el acceso previo a la realización del sepulcro. El caso es que esta vía sacra fue habitualmente engrandecida mediante puertas decoradas significativamente, que marcaban el paso procesional entre dos mundos —el terrenal y el celestial— durante el cual el sacerdote se disponía mentalmente, a través de las oraciones en el preparatorio y hasta la llegada al altar. ³⁰ Allí quiso ubicar Mendoza su sepultura y el arco enrejado que permitía a sus allegados

²⁹ Salazar de Mendoza, *Crónica*: 369. Desde la inicial descripción del sepulcro por Sixto Ramón Parro (*Toledo en la mano*, I: 115-21), se han ocupado en las últimas décadas Margarita Fernández Gómez, «La arquitectura como documento: el sepulcro del Gran Cardenal Mendoza en Toledo», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 63 (1986): 219-242; Díez del Corral «Muerte y Humanismo»: 217-221; Pereda, «Andrea Sansovino (Proyecto)»; Santiago Martín Sandoval, «Arte funerario y poder: el sepulcro de don Pedro González de Mendoza. Consideraciones sobre su origen e iconografía», en *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, Sandro de María y Manuel Parada (eds.). (Bolonía: Bolonia University Press, 2014), 243-260; Parada y Martín, «Un conjunto artístico de glorificación»; y María Dolores Teijeira Pablos, «The Altar de Santa Elena or Capilla de Pedro de Mendoza in the Cathedral of Toledo: The Artistic Work and its Liturgical and Spatial Dimension», en *The Memory of the Bishop in Medieval Cathedrals. Ceremonies and Visualizations*, Gerardo Boto, Isabel Escandell & Esther Lozano (eds.). (Berna – Berlín – Bruselas – Nueva York – Oxford – Varsovia – Viena: Peter Lang, 2019), 277-324.

³⁰ Eduardo Carrero Santamaría, *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2019): 59.

seguir los oficios. Cuando se trazó el excepcional sepulcro renacentista, se elevó el cadáver a una posición preeminente pero no se traicionó el espíritu inicial del proyecto. Así, se abrieron dos puertas enmarcando el cuerpo central del conjunto. «Dos puertas pequeñas para el servicio de aquel coro a los dos lados», según Salazar de Mendoza, que dieron respuesta a la circulación litúrgica de entrada a la capilla mayor y regreso a la sacristía, aunque sólo la más cercana al retablo muestre la huella de sus peldaños especialmente desgastada.³¹ Como habría agradado a Mendoza, el altar de la Santa Cruz y luego de santa Elena, acogió un grupo escultórico con la efigie arrodillada del Cardenal, presentado por san Pedro ante la emperatriz. Ese espacio, frontero a la puerta de la sacristía-sagrario se convirtió en un punto básico de celebración litúrgica en la zona de la cabecera, punto focal de las celebraciones alrededor de la Virgen del Sagrario, vestido con bancos dispuestos para acoger a los miembros del cabildo y a las autoridades civiles.³²



Fig. 8.3. Catedral de Toledo. Vista del lado norte del presbiterio, con el retablo mayor y el sepulcro del Cardenal Mendoza
© S. I. Catedral Primada de Toledo

³¹ Salazar de Mendoza, *Crónica*: 369; Teijeira, «The altar of Santa Elena»: 291, n. 25.

³² Por ejemplo, Fernández, Rodríguez y Castañeda, *Anales del racionero*, 36.

EL CUSTODIA-TABERNÁCULO, LA CAPILLA ALTA DEL SACRAMENTO
Y EL MANIFESTADOR DE LA GIROLA

Pero la remodelación del presbiterio de la catedral iba a albergar una peculiaridad más que alteró el diseño final del retablo mayor. A media altura de su calle central, sobre la imagen de la Virgen que preside el banco, se ubicó un singular compartimento presidido por la talla de lo que la documentación llama «la custodia del retablo» o «la custodia del sacramento santo del altar mayor» (Fig. 8.4). Destaquemos que no era una pieza al uso. Se trataba de la talla en madera de una custodia procesional, pero elevada y anclada al retablo que, a la manera de sus hermanas de orfebrería, protegía y permitía mostrar y adorar la forma eucarística.



Fig. 8.4.
Catedral de
Toledo.
Retablo mayor:
detalle de la
custodia.
© S. I. Catedral
Primada de
Toledo

Rebatiendo unas fechas tardías, aceptadas a partir de los registros de obra publicados, Dorothee Heim documentó que la elaboración de la pieza fue pactada en 1500, con la intención de colocarla en el centro de la predela, según el acuerdo entre el canónigo obrero y Enrique Egas para hacer «la custodia de en medio del banco [del retablo]». ³³ En principio, el retablo seguía la costumbre de posicionar el tabernáculo en medio del banco, visible en otros retablos castellanos de la época, aunque finalmente no fue así. Hacia 1504 se produjo un cambio de posición de la pieza en el proyecto, momento en que una imagen de la Virgen pasó a presidir el banco y desplazar la custodia un piso hacia arriba, tal y como la podemos ver hoy. ¿Cuál fue la razón? En mi opinión, no fue reubicar en una posición más distinguida la figura de la Virgen sedente. Bien al contrario, la Virgen no desalojaba la custodia, sino que ocupaba el espacio que dejaba libre al ser levantada para hacerla coincidir con una capilla alta, situada entre el propio retablo que no se proyectó directamente adosado a los soportes del presbiterio catedralicio. De hecho, al asentar el banco en estas fechas, dejaron un espacio intermedio que sirvió para colocar unas escaleras que permitían subir a una capilla alta, desde la que se tenía acceso al interior de la custodia. ³⁴ Este espacio distó mucho de tratarse de un simple ámbito auxiliar. Si la documentación es algo escurridiza, los pagos que se hicieron al pintor Luis de Medina en 1509 por «lo que se pinta en la capilla que se hace detrás del retablo para el sancto sacramento», que luego fueron tasadas por Juan de Borgoña, no dejan lugar a dudas. ³⁵ Toda esta serie de noticias llevaron a María Teresa Pérez Higuera a exponer una sugestiva hipótesis sobre la capilla alta del sacramento, en lo que llegó a denominar el «primer transparente» de la cate-

³³ Dorothee Heim, «El retablo mayor de la catedral de Toledo: Nuevos datos sobre la predela», en *Gil Siloe y la escultura de su época* (Burgos: Institución Fernán González, 2001): 521-537. En su elaboración se vieron implicados un buen número de artífices realizando pilares, arcos, pináculos, arbotantes, repisas, chambranas y todo tipo de elementos y talla decorativa. La obra parece que se prolongó hasta 1509, cuando se remuneraba a Copín por los profetas que había tallado, identificables con los que ocupan la zona baja de la estructura (Zarco del Valle, *Datos documentales*, I: 46, 59-65, 93 y 99-100).

³⁴ Las escaleras, localizadas en el lado norte, no se representaron en algunas plantas históricas de la catedral, aunque sí aparecen claramente en la planta de 1604 que acompaña el *Libro de la fundación de la S. I. de Toledo*, o en las planimetrías levantadas por Nicolás de Vergara el mozo en los alrededores de 1600, en las que el volumen del retablo con la capilla alta sobresale del intercolumnio; véase José María Prados García, «Las trazas del transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte* 49/196 (1976): 387-416; y Fernando Marías, «La memoria de la catedral de Toledo desde 1604: La descripción de Juan Bravo de Acuña», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del arte UAM* 21 (2009): 105-120. El espacio bajo las escaleras fue dado a conocer por el programa de RTVE «Los pilares del tiempo» (2022) durante el escaneo de la catedral.

³⁵ Zarco del Valle, *Datos documentales*, I: 126.

dral, en referencia a las obras barrocas que lo transformaron después.³⁶ Y es que la capilla no sólo se comunicaba con la custodia del retablo, también se abría hacia la girola mediante una ventana que, siguiendo la planta anotada de la catedral en 1579 y conservada en el Archivo Histórico Nacional, permitía ver el Sacramento, a la manera de un manifestador.³⁷ Por lo tanto, se trató de una obra integral, en la que la alteración de la traza original del banco del retablo desplazando el tabernáculo-custodia a un piso más alto se hacía en paralelo con el proyecto de una capilla alta dedicada a la reserva y abierta hacia la girola mediante una ventana manifestador, que permitía visualizar la hostia consagrada en una previsible custodia dispuesta al efecto, cuando el calendario litúrgico lo prescribiera.

LOS ANTECEDENTES: LOS RETABLOS EUCARÍSTICOS DE ARAGÓN

La integración del culto a la Eucaristía dentro de la estructura del retablo fue una solución relativamente habitual desde la segunda mitad del siglo XIV, según demuestran varios ejemplos de la Corona de Aragón, como en las catedrales de Barcelona o Mallorca, en las iglesias mayores de Manresa o Ibiza. En éstos, el repositorio de la Eucaristía se asociaba a la propia estructura del retablo, con espacios diseñados *ad hoc* en los que situar arquetas, ostensorios o las singulares vírgenes-sagrario mallorquinas. Entre estas soluciones diversas, el retablo mayor de la Seo de Zaragoza fue intervenido ya en pleno siglo XV con el fin de crear un espacio catedralicio específico que favoreciera el culto.³⁸ Recogiendo y mejorando

³⁶ María Teresa Pérez Higuera, «El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo», *Anales de Historia del Arte* 4 (1993-1994), *Homenaje al Prof. Dr. D. José María de Azcárate*: 471-80; y Pérez Higuera, «Peti Juan, maestro Rodrigo, Copín de Holanda, Sebastián de Almonacid, Felipe Bigarny y otros. El retablo mayor y su función eucarística (1498-1504)», en *Ysabel, la Reina Católica*, 119-122 y 385-391.

³⁷ Reproducida en Ramón González Ruiz y Felipe Pereda, *La catedral de Toledo 1549 según el Dr. Blas Ortiz* (Madrid: Antonio Pareja, 1999). Véanse las puntualizaciones terminológicas de Juan José Martín González, «Sagrario y manifestador en el retablo barroco español», *Imafronte* 12 (1998): 25-50.

³⁸ Francesca Español, «La escultura tardogótica en la Corona de Aragón», en *Gil Siloe y la escultura de su época* (Burgos: Institución Fernán González, 2001), 287-333 y Francesca Español, «Tabernacle-retables in the Kingdom of Aragón», en *The Altar and its Environment 1150-1400*, Justin E. A. Kroesen y Victor Schmidt (eds.). (Turnhout: Brepols, 2009), 87-107. La solución se desarrolló posteriormente en diversas formas que, si bien se han querido ver dentro del contexto contrarreformista, no hacen sino traducir a nuevos lenguajes y con apoyos teóricos las soluciones ya existentes en el Medievo.

lo realizado hasta la fecha, el tabernáculo se integró en la arquitectura del edificio, mediante una capilla eucarística elevada, oculta tras la pantalla del retablo en el que se abría un óculo en su parte alta que, desde la nave, permitía ver un ostensorio o, en su defecto, una luz encendida que indicaba la presencia del cuerpo de Cristo consagrado (Fig. 8.5).



Fig. 8.5. Seo del Salvador de Zaragoza: retablo mayor

A pesar de trazarse por Pere Joan en 1434 y darse por casi acabado a partir de 1445, como señalaba, el retablo zaragozano no contemplaba originalmente la capilla eucarística en el piso alto, ni por descontado el óculo para visualizarla. Así las cosas, en 1473 se contrataba con *mestre Ans* la elaboración del óculo y la escultura del paño y los ángeles que lo rodean y sostienen. La traza transformaba la obra previa, sustituyendo la imagen de Dios Padre que hasta entonces ocupaba la zona. Por fin, entre 1487 y 1489 y bajo la maestría de Gil Morlanes, se realizó el «tabernáculo de sagrario del altar mayor», en referencia a la capilla alta que fue cubierta con una bóveda de crucería simple y que en la visita de 1594 es descrita como el sagrario de la catedral: «en las espaldas del altar mayor, frontero de la vidriera que está en medio el retablo, ay una capilla dicha el sacrario, en la qual está reservado el Santíssimo Sacramento y en ella algunas vezes dizen missa las dignidades y canónigos desta Santa Iglesia».³⁹

Se trata de un pequeño espacio que aprovecha el recrecido del ábside románico en una fascinante superposición de obras que fueron cambiando y matizando la funcionalidad del presbiterio de la Seo: la cabecera románica con su altar mayor, dotada de una plataforma coral en la que se disponía la sillería del cabildo; luego, el crecimiento de la obra en altura visible desde el exterior y el traslado del coro a la nave liberando el espacio absidal románico; después, su radical transformación mediante un retablo que dividía en dos su superficie dejando una sacristía trasera; y, finalmente, la transformación de la parte alta del retablo, mediante la construcción de la capilla alta del sagrario y la apertura del óculo que permitía hacer ostensión de la hostia consagrada en días determinados del calendario litúrgico (Fig. 8.6).

³⁹ Jesús Criado Mainar, «El templo de la Seo en la segunda mitad del siglo XVI (1555-1608)», en *La Seo de Zaragoza* (Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1998), 275-296; María del Carmen Lacarra Ducay, *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza* (Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2000): 109-111; y Javier Ibáñez Fernández y Jorge Andrés Casabón, *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al primer Quinientos. Estudio documental y artístico* (Zaragoza: Fundación Teresa de Jesús – Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2016): 71-89, 111-113 y 115.

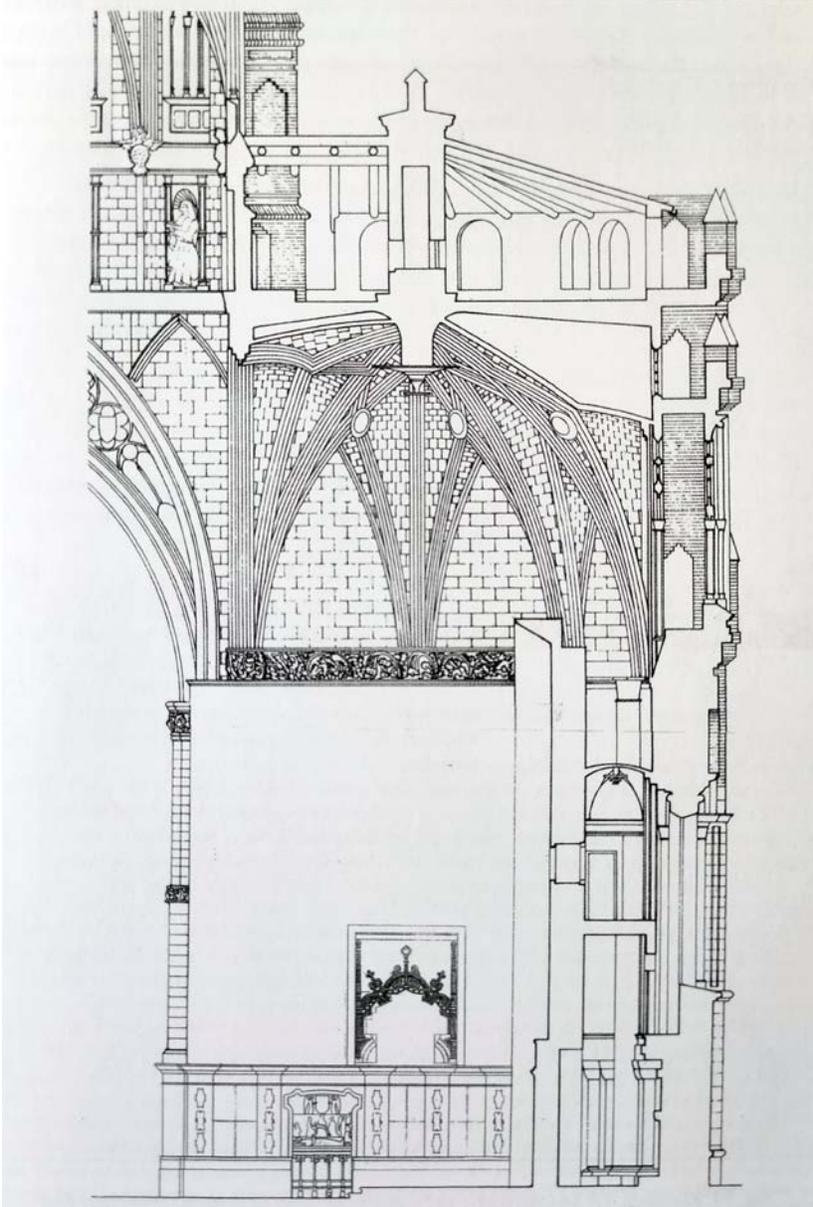


Fig. 8.6. Seo del Salvador de Zaragoza: sección de la capilla mayor, según Mariano Pemán, Luis Franco y Francisco Fes

No sabemos quién pudo ser el responsable de la innovación zaragozana. Cuando se contrató al «mestre Ans» eran los tiempos del arzobispo Juan de Aragón († 1475). Lo fácil aquí sería pensar que el notable culto eucarístico aragonés —con numerosos milagros— y los acontecimientos ocurridos en la ciudad, hubieran llevado a una solución semejante para la exaltación del Corpus Christi.⁴⁰ No creo que así fuera. En el caso de que no existiera un ejemplo previo que hubiera servido de inspiración, algún miembro del cabildo debió estar detrás de la feliz solución que aunaba un gran retablo, una ventana expositora y una capilla trasera, como lógico fin de una notable cadena de soluciones en los retablos-tabernáculo previos.⁴¹

El caso es que, en cincuenta años desde la realización del retablo de la Seo, en Aragón hubo una importante remodelación de altares, que incluían en la fábrica el óculo y la capilla trasera. Jesús Criado y Javier Ibáñez elaboraron un catálogo de piezas en las que se daban la mano la retrocapilla y el expositor, insistiendo en su uso litúrgico habitual como sagrarios, ya estuvieran dedicadas al Sacramento o se pusieran bajo la advocación del Corpus, generando después las inmediatas capillas sacramentales y trasagrarios, en una unitaria respuesta al culto eucarístico.⁴² De estas intervenciones hemos conservado un buen número, pero debemos comenzar reconociendo que, desde la obra de la Seo en los setenta del siglo xv, hasta la siguiente pieza, transcurren unos incómodos veintiocho años. El primer retablo datado que incluía un óculo eucarístico sale del ámbito zaragozano, pero no de la Corona de Aragón. Se trata del realizado para la iglesia de las clarisas de la Puridad de Valencia, datable entre 1500 y 1503 (Museo

⁴⁰ Me refiero tanto al culto a los santos corporales milagrosos, como a la vieja tradición de Santo Dominguito del Val y, sobre todo, al milagro eucarístico ocurrido en Zaragoza que narra haber presenciado Jaime Roig en su *Spill* (c. 1460): véase Francesca Español, «Ecos de sentimiento antimusulmán en el *Spill* de Jaime Roig», *Sharq al-Andalus* 10-11 (1993-1994), *Homenaje a María Jesús Rubiera Mata*: 325-345.

⁴¹ Español, «Tabernacle-retables».

⁴² Javier Ibáñez Fernández y Jesús Criado Mainar, «El trasagrario de la parroquia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza (1604-1605)», *Aragonia Sacra* 14 (1999): 101-114; Javier Ibáñez Fernández, «Los decorados de Semana Santa en Aragón en la Edad Moderna», en *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée. Arts, rituels, liturgies*, Marlène Albert-Llorca, Christine Aribaud, Julien Lugand, Jean-Bernard Mathon (eds.). (Toulouse: Université Toulouse – Le Mirail, 2009), 45-132; y Jesús Criado Mainar, «Arte y Contrarreforma en Zaragoza», en *Pasión por Zaragoza*, Eliseo Serrano (ed.). (Zaragoza: Zaragoza 2018 – Gobierno de Aragón – Ayuntamiento de Zaragoza – Ibercaja, en prensa). Insistía ya en la filiación aragonesa del expositor Ramón Salanova, «El sagrario en el centro de los grandes retablos, modalidad exclusiva de Aragón», en *Aragón y la Eucaristía* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1953), 63-69.

de Bellas Artes de Valencia).⁴³ Lamentablemente, no conservamos su contexto arquitectónico, aunque todo conduce a pensar que el monasterio contó con una retrocapilla que permitiera ver la hostia consagrada, desde el expositor abierto a unos tres metros de altura. Además, al tratarse de una de las primeras obras del escultor Damià Forment —que, como veremos, fue uno de los encargados de difundir el modelo de retablo con óculo por Aragón y el norte de Castilla—, nos topamos con el perturbador problema de cómo y cuándo Forment —o quien encargara el retablo— pudieron conocer un modelo que, en principio, nació en la Seo zaragozana. Aquí, cabe hacer una doble y necesaria reflexión. Por un lado y como decíamos líneas atrás, no sabemos si el retablo del Salvador de Zaragoza fue el primero con el óculo expositor. Por otro, tampoco sabemos si del más que notable número de retablos que se estaban tallando o pintando en estas fechas, hubo otros que presumiblemente incorporaran expositores en sus fábricas y que, no habiendo llegado a nuestros días, condicionan en buena medida las precisiones que podamos hacer sobre el nacimiento y difusión del modelo. En cualquier caso, la solución gustó, se había difundido a finales del siglo xv y con Forment trasladado a vivir a Zaragoza, el cabildo del Pilar hizo contrato con él en 1509, encargándole un retablo que debía ser «tan bueno y mejor que el de la Seu», en referencia a la vecina Seo del Salvador.⁴⁴ Si no estaba ya planteado en el fallido retablo pilarista que unos años antes se iba a encargar a Gil Morlanes, en 1512 y tras ocuparse del banco, Forment trazó un modelo del resto de la obra, en el que debía estar ya contemplado el óculo y la capilla-sagrario. Antes de 1515, la máquina estaba parcialmente asentada, momento en que el artista la dejó en manos del taller que se ocupó de finalizarla hasta 1518.⁴⁵

En paralelo, entre 1511 y 1516, el mismo Forment se encargó del retablo de la parroquia zaragozana de San Pablo, con su correspondiente óculo expositor y de la que también se conserva la retrocapilla, aunque en este caso sea a nivel de suelo. De 1520 a 1534 y bajo la maestría del escultor valenciano, se realizó el monumen-

⁴³ María Cruz Farfán Navarro, «Retablo gótico del antiguo monasterio de la Puridad», *Archivo de Arte Valenciano* 69 (1988): 69-74; y María Pilar Andrés Antón, *El Monasterio de la Puridad. Primera Fundación de Clarisas en Valencia y su Reino*, 2 vols. (Valencia: Monasterio de la Puridad de Valencia, 1991).

⁴⁴ La documentación sobre el retablo está recogida en Carmen Morte, *Damián Forment, escultor del Renacimiento* (Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2009).

⁴⁵ Con la construcción neoclásica de la basílica del Pilar, el retablo perdió su contexto y, en consecuencia, desapareció la capilla original del Sacramento; véase Olga Hycka Espinosa, *Santa María la Mayor de Zaragoza. Evolución histórica del templo colegial* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018), 44-61.

tal retablo de la catedral de Huesca, en donde la capilla sacramental se concibió de manera especialmente lujosa, según veremos. La autoría de Forment del banco del retablo de la catedral de Barbastro hace suponer que, como efectivamente se ejecutó varias décadas después, el expositor y su capilla ya se encontraran en su proyecto de retablo.⁴⁶ Por fin, saliendo de territorio aragonés y siguiendo el periplo de Forment, desde 1536 la capilla del sacramento de la catedral de Santo Domingo de la Calzada se instaló en la tribuna del edificio tardorrománico. Se hizo adaptando a tal fin el espacio en eje con el ostensorio diseñado por el escultor para el flamante retablo de madera de la catedral calceatense.⁴⁷ El ámbito que se dedicó a capilla del sacramento en la tribuna era un espacio vestido, con vidrieras, dotado de sus propios candelabros y pintura o imágenes de ángeles, cuyos gastos se detallan en los libros de cuentas capitulares. En cualquier caso, la ubicación fue temporal, dado que la incomodidad de hallarse en la tribuna llevó a su final traslado a un lateral de la capilla de santo Domingo.⁴⁸

Aunque el taller de Forment adoptara el modelo del óculo-manifestador como propio y hasta cierta medida elemento representativo de su obra, no todos sus diseños lo contemplaron, incluso en lugares como el monasterio de Poblet, donde la retrocapilla eucarística del trasaltar —aquí a nivel de suelo— se conservó hasta hace unas décadas.⁴⁹ Por otro lado, si las capillas altas y sus manifestadores en el retablo no sólo fueron obra del escultor, su adopción a partir del retablo de la Seo hizo que fueran repetidos hasta fechas tardías y en diferentes estilos desde el tardogótico al Renacimiento. Así, en 1536 se instaló el retablo clasicista de Santa María de Teruel. En su trasera se documenta la «capilla, altar y escalera», desde los que se mostraba el sacramento a través de un manifestador circular.⁵⁰ En paralelo a la lujosa capilla eucarística oscense que citábamos líneas arriba, cabe destacar la de la colegiata de Aquézar donde, según parece, un gran espacio de empaque semejante se oculta tras un retablo de perfiles clásicos. Por fin, los ejemplos más

⁴⁶ Miguel Ángel Marcos Villar, «Sobre el banco del retablo mayor de la catedral de Barbastro», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 95 (2005): 213-224.

⁴⁷ El óculo fue después cerrado con una alusiva representación de la consagración a través de la imagen de un cáliz.

⁴⁸ Aurelio Barrón García, «Espacios funerarios renacentistas en la catedral calceatense», en *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*, Eduardo Azofra (ed.). (Salamanca: Gráficas Varona, 2009), 149-200.

⁴⁹ Eduardo Carrero Santamaría, «Celebrar la arquitectura del Cister en la Corona de Aragón», en *Aragonia Cisterciensis. Espacio, arquitectura, música y función en los monasterios de la Orden del Cister en la Corona de Aragón* (Gijón: Trea, 2020): 39-105.

⁵⁰ Javier Ibáñez Fernández, «Nuevas aportaciones documentales sobre el retablo mayor de la catedral de Teruel (1532-1536)», *Artigrama* 16 (2001): 297-327.

tardíos de San Pedro de los Francos —de hacia 1600—, o de San Miguel de los Navarros —de 1603—, con espacios centralizados y arquitectónicamente autónomos, dotados de cupulines, repertorios pictóricos y varios altares, son la lógica evolución de las retrocapillas que —con mayor o menor boato— se habían adaptado a la trasera del retablo en décadas previas.⁵¹

Todos estos camarines nos hablan de una vida litúrgica oculta tras el muro de un retablo, en espacios elevados o a ras de suelo, que albergaban en su interior un altar y un ajuar propio pero que, además, jugaban un rol destacado en el devenir celebrativo anual, como manifestadores arquitectónicos de la reserva eucarística. Según destaca Jesús Criado a través de las noticias documentales sobre la capilla alta de la Seo, su vida litúrgica llevó a mejoras y ampliaciones de sus instalaciones y tesoro, en tanto que espacios vestidos, objeto de donaciones. Así, en los años setenta del quinientos, el camarín de la Seo fue acondicionado con una clave de bóveda de madera, policromías murales, un suelo de azulejería, un arrimadero y un frontal de altar.⁵² Hace unos años, Raquel Alonso dio a conocer la capilla del Sacramento de la catedral de Huesca, que había permanecido inédita en un piso alto tras el altar mayor y que, como bien documenta la autora, tenía una clara funcionalidad litúrgica recogida en la consuetudina de la catedral, marcando además el programa epigráfico que recorre sus muros. A su interior terminó destinándose un retablito de la Epifanía obra de Forment y Morlanes (Museo Diocesano de Huesca), que fue encargado en 1545 por el canónigo Jorge Samper quien finalmente decidió «que el capítulo lo ponga y sirva para la capilla que está detrás del retablo del altar mayor, que se hace para reservar el Santísimo Sacramento del altar».⁵³

TARAZONA Y TOLEDO: EL VÍNCULO CISNERIANO

Llegados a este punto, no hay duda de que existe una clara relación de dependencia entre la obra llevada a cabo a comienzos del siglo XVI en Toledo y las soluciones al culto eucarístico ideadas en Zaragoza y sus alrededores desde los años setenta del XV. Entre 1721 y 1732, Narciso Tomé se encargó de la elaboración de la gran transformación barroca de la catedral toledana, remodelando la obra de ini-

⁵¹ Ibáñez y Criado, «El trasagrario de la parroquia», 107-114.

⁵² Criado, «El templo de la Seo», 288.

⁵³ Raquel Alonso Álvarez, «El camarín del Santísimo Sacramento de la catedral de Huesca (1543) y la herencia litúrgica medieval», *Locus Amoenus* 14 (2016): 79-90.

cios del quinientos. El objetivo del cabildo y del mismo artista fue precisamente la parcial renovación de la vieja instalación eucarística. A nuestro interés, la capilla alta fue profundamente alterada (Figs. 8.7 y 8.8), disfrazando todo su interior cubriéndolo con mármoles y pintura (Fig. 8.9), y montando el gran transparente hacia la girola, que amplificaba hasta los extremos de la teatralidad barroca la vieja «ventana por la que se ve el Santísimo» de hacia 1505, ahora iluminada por el rompimiento de gloria que se escenificó horadando el frontero tramo de bóveda de crucería, para dejar entrar la luz que iluminara la suerte de escenario drama sacramental que pasó a centrar los tramos axiales de la girola.⁵⁴

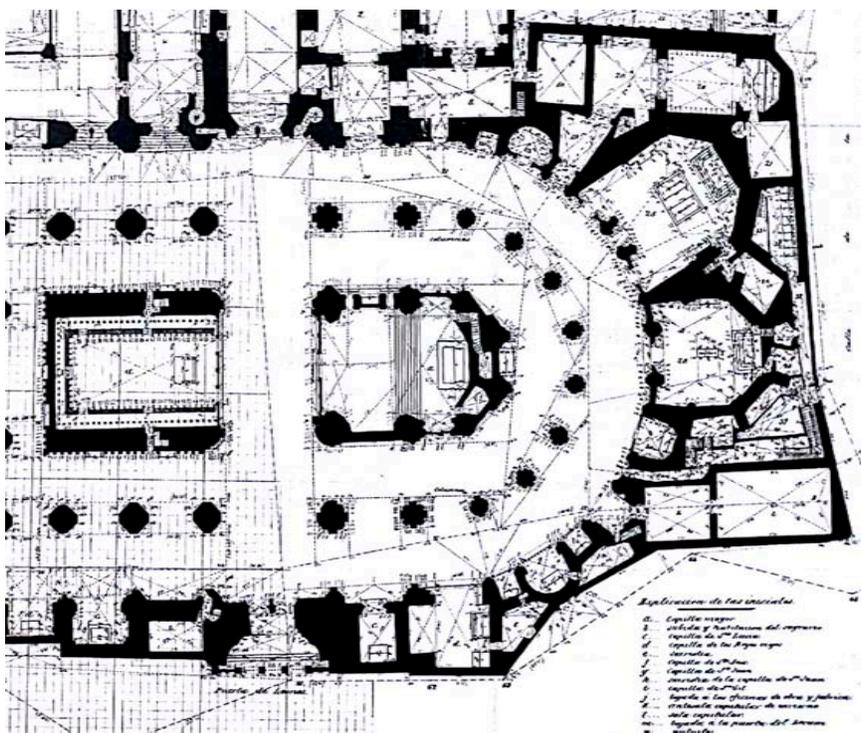


Fig. 8.7. Catedral de Toledo: detalle de la cabecera en la planta realizada por el Servicio Cartográfico Nacional, mostrando en detalle los accesos a la capilla-tabernáculo

⁵⁴ La descripción de la capilla barroca del tabernáculo en Parro, *Toledo en la mano*, I: 105-107.

Fig 8.8.
Catedral de Toledo:
sección de
la capilla mayor
(Monumentos
Arquitectónicos
de España)

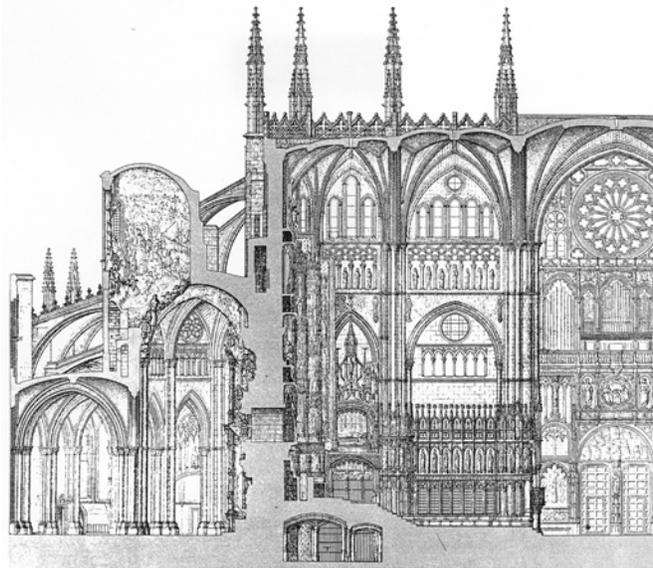


Fig. 8.9.
Catedral de Toledo:
bóveda pintada
de la capilla tabernáculo
© S. I. Catedral Primada
de Toledo



Dejando a un lado la nueva escenografía, hay algo aquí que me interesa destacar. En el camarín transformado por Tomé se mantuvieron dos ventanas: la que sirvió en tiempos para hacer ostensión del Sacramento y ahora dejaba pasar la luz de la nueva instalación y la frontera, que comunica con la custodia de madera del retablo original de la reforma quinientista (Fig. 8.10).⁵⁵



Fig. 8.10. Catedral de Toledo: tabernáculo abierto sobre la trasera de la custodia del retablo © S. I. Catedral Primada de Toledo

⁵⁵ Parro, *Toledo en la mano*, I: 139-156; Nina Ayala Mallory, «El transparente de la Catedral de Toledo (1721-1732)», *Archivo Español de Arte*, 42/167 (1969): 255-288; Prados García, «Las trazas del transparente»; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Figura y realidad. La Eucaristía en la pintura comparada del Antiguo y Nuevo Testamento», en *V Simposio bíblico español. La Biblia en el arte y en la literatura*, Javier Azanza, Vicente Balaguer y Vicente Collado (eds.), 2 vols. (Valencia: Fundación Bíblica Española, 1999), II: 81-101; y Juan Nicolau Castro, «El transparente», en Ramón González Ruiz (dir.), *La catedral primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, Ramón González Ruiz (dir.). (Burgos: Promecal, 2010), 258-269.

Creo que se trata de una solución inspirada en el conjunto original, en el que no sólo se trataba de perpetuar la idea de la presencia, que estaba implícita en la forma de la custodia, según se había indicado. La inclusión de una auténtica custodia en el retablo se hizo con la real intención de depositar el Santísimo. No era una pieza simbólica: tuvo funcionalidad real albergando en su interior formas consagradas. Así está recogido tanto en los libros de obra como en la documentación litúrgica. Mientras Peti Juan y otros autores la tallaban, en 1502, un tal Christiano —así desarrolla Zarco del Valle la abreviatura Xano— aparece como artífice de «la caja de en medio de la retreta del tabernáculo». ⁵⁶ Parece claro que esta «caja» era la pieza destinada a albergar la hostia, pero en un medio arquitectónico más complejo, el de una auténtica custodia que adoptaba el modelo de una torre calada como albergue protector y amplificador visual de un ostensorio y su viril. Su función como tabernáculo es recogida por el racionero Arcayos en su relato sobre la celebración de la octava del Corpus, en 1617. Siguiendo la descripción, el sacerdote y sus ministros se dirigían a la custodia procesional, que previamente se había instalado en el tramo recto de la capilla mayor, delante de las gradas del altar. Después de incensarla, el sacerdote tomaba el viril, lo dejaba en el altar mayor para incensarlo de nuevo y lo levantaba para mostrárselo a los fieles presentes. Tras volver a incensarlo, «le subió al tabernáculo secreto». La ceremonia se realizaba también el día del Corpus por la tarde. ⁵⁷ De este modo, se producía una clara interacción litúrgica entre la custodia procesional y la del altar mayor, los dos depósitos eucarísticos más importantes de la catedral. ⁵⁸

El conjunto del retablo, la capilla-sagrario y el expositor de la girola revelan un pensado programa articulado en torno a la estructura dúplice de la capilla que hacía la función de tabernáculo, albergando el cuerpo de Cristo consagrado, anunciando la presencia de Cristo en la iglesia mediante la custodia del retablo y, cuando era necesario, haciendo ostensión de su Cuerpo mediante el manifestador. En este sentido, algunos autores han querido señalar las diferencias entre el retablo-capilla de la Seo y el de la Primada en virtud de que sus óculos respectivos estuvieran abiertos hacia la

⁵⁶ Zarco del Valle, *Datos documentales*, I: 52. También se documenta una reja para la capilla del Santísimo Sacramento «que es junto con el altar mayor», que contaba con las armas del cardenal Silíceo y las de Bernardo Sandoval y Rojas; véase Francisco Pérez Sedano, *Datos documentales para la Historia del arte español. I. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo* (Madrid: Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1914), 68 y 69-70.

⁵⁷ Fernández, Rodríguez y Castañeda, *Anales del racionero*, 585.

⁵⁸ Como simple nota aclaratoria, durante la restauración del retablo a finales del siglo xx, se pudo comprobar la efectiva función de su interior como tabernáculo en el que depositar el Sacramento; véase Heim, «El retablo mayor», 526.

nave o hacia la girola. Debemos señalar que, si la solución es idéntica y sólo parece separarlas la mayor complejidad en la catedral de Toledo —en buena medida suscitada por la girola—, puede ser que la clave de la cuestión se hallara entre los ejemplos hoy desaparecidos. Me estoy refiriendo al paralelo más claro y no señalado hasta la fecha: la catedral de Tarazona. En la seo turiasonense y a comienzos del siglo XVII un nuevo retablo clasicista venía a sustituir a la vieja máquina gótica, de la que sólo sobrevivió la Virgen titular reubicada en la estructura moderna.⁵⁹ Tenemos algunas noticias parciales sobre cómo pudo ser la instalación previa y su pintura,⁶⁰ pero no sabemos a ciencia cierta cómo pudo ser el retablo medieval. Algunos documentos, publicados por Galia Pik, arrojarán cierta luz sobre nuestro cometido. El retablo fue encargado al pintor Pascual Ortoneda el 20 de julio de 1436, tratándose de una obra mixta de pintura y escultura. Sin mayores noticias al respecto, hay que esperar hasta la visita pastoral de 1548 para que, al describir la capilla mayor, se aludiera a unas figuras que acompañaban a la imagen titular: «al pie de las espaldas del sagrario otras dos imágenes de Nuestra Señora y en medio del bulto del sagrario, dos cortinas de terciopelo negro y en una de ellas bordado un crucifijo».⁶¹ No tengo dudas de que la alusión a las «espaldas del sagrario» se está refiriendo a una solución semejante a la que había en Zaragoza y en los restantes ejemplos citados, pero con una diferencia sustancial, motivada por la girola de Tarazona. Con la colocación del nuevo retablo entre 1608 y 1614, en el banco se instaló un tabernáculo que permite ver su contenido desde la girola de la catedral mediante una apertura trasera. A tal fin, en el deambulatorio se abrieron unas puertas para visualizar el interior del nuevo tabernáculo a la manera de capilla eucarística. Lo más interesante a nuestro cometido es que la obra respetó en su zona alta un óculo previo —carece de función alguna en la instalación del XVII—, transportado por pintura tardía de ángeles y desde el que, como en Toledo, podía visualizarse la Eucaristía en la más que hipotética capilla alta que debió albergar el ábside de la catedral en tiempos del Gótico (Fig. 8. 11).

⁵⁹ Jesús Criado Mainar, «El Renacimiento en la catedral», en *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona* (Zaragoza: Fundación Tarazona Monumental – Diputación de Zaragoza, 2014): 157-193; y Jesús Criado Mainar, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Noticias sobre su realización», *Artígrama* 21 (2006): 417-451.

⁶⁰ Carmen Gómez Urdáñez, «La decoración de la cabecera de la catedral de Tarazona (Zaragoza): El revestimiento de una preeminencia espiritual», en *El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el Renacimiento*, María José Redondo Cantera (coord.). (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004), 491-515.

⁶¹ Galia Pik Wajs, «El retablo gótico de la Seo de Tarazona: Una hipótesis sobre dos piezas conservadas en Grisel y Tórtoles (Zaragoza)», *Turiaso* 17 (2002): 197-216. Agradezco al profesor Jesús Criado Mainar que llamara mi atención sobre este artículo.



Fig. 8.II.
Catedral
de Tarazona:
vista de la capilla
eucarística abierta
a la girola de
la catedral con
el óculo expositor

Por lo tanto, la girola favoreció que en Tarazona se colocara el tabernáculo hacia la capilla mayor, en tanto que al deambulatorio se abrió el óculo para hacer ostensión de la Eucaristía. Su situación en altura revela una capilla alta hoy desaparecida, que no sabemos si pudo contemplarse ya en el retablo original trazado por Ortoneda en la década de los treinta del xv o si, como en Zaragoza, se trató una remodelación realizada *a posteriori* sobre el retablo. Lo que sí está muy claro es que la girola tarasionense permitió un juego litúrgico más complejo en la capilla-tabernáculo, abierta a dos caras, que era imposible en los restantes edificios con una cabecera simple. Y por tal razón, como proponemos, debió ser el modelo que interesó y fue imitado en la Primada recién inaugurado el siglo xvi.

Tratándose de una instalación litúrgicamente compleja, ¿qué caminos pudo seguir el modelo eucarístico de la girola de Tarazona hasta Toledo? Tenemos un acontecimiento clave que bien pudo ser el detonante de su difusión. En 1495, el séquito de los Reyes Católicos se hallaba en Tarazona para celebrar unas cortes que dieron comienzo el mes de agosto, con la llegada del rey Fernando. Y allí se encontraba también Francisco Jiménez de Cisneros, recién elegido arzobispo de Toledo. Fue en Tarazona donde el nuevo prelado tuvo su primer encuentro con los delegados de su cabildo, que viajaron a la ciudad aragonesa «a le besar las manos y a le hacer reverencia y le tomar por señor y prelado». Y allí fue consagrado también el 11 de septiembre, permaneciendo en la ciudad un mes más en compañía de la comitiva capitular y comenzando a tratar temas diocesanos y anunciar primeras reformas, hasta su entronización en Toledo el 20 de septiembre de 1497.⁶²

No dudo de que, como religioso —y más aún como Primado—, Cisneros visitó la seo tarasionense y que, por tanto, conoció la singular solución eucarística en su capilla mayor, que se repitió en Toledo. Pero aún hay otro capítulo más que narrar. El arzobispo no fue consagrado en la catedral de Tarazona, sino en la intimidad de la iglesia conventual de San Francisco, donde también existió una de estas estructuras litúrgicas eucarísticas, luego sustituida por un trasagrario barroco. De hecho, a comienzos del siglo xvii, San Francisco de Tarazona reutilizó en su iglesia parte del tabernáculo que se estaba renovando en la catedral. Los documentos son explícitos, citando puntualmente «la capilla que ay y está fabricada detrás del sacrario del altar mayor de la iglesia de este combento».⁶³ Por lo tanto,

⁶² José García Oro, *El Cardenal Cisneros. Vida y empresas*, 2 vols. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1992), I: 69-70 y 95-96.

⁶³ Javier Ibáñez Fernández y Jesús Criado Mainar, «Manifestaciones artísticas de la contrarreforma en Aragón. El trasagrario del convento de San Francisco de Tarazona (Zaragoza)», *Tvriaso* 15

Cisneros conoció dos importantes instalaciones eucarísticas. Ambas, la de la Seo y la de los franciscanos, tuvieron que actuar como fuentes directas en las que el cardenal se inspiró para la remodelación del proyecto del nuevo altar mayor y retablo de la catedral primada en la que, no lo olvidemos, participó activamente, tal y como recogen sus fuentes biográficas más antiguas. Me refiero aquí a la vida del prelado escrita por Alvar Gómez de Castro que, unas décadas después de la muerte del Cardenal, le dedicó varios párrafos al cambio que supuso la remodelación del presbiterio catedralicio y a sus actores principales: Mendoza, el cabildo, la capilla real de la Santa Cruz, la reina Isabel y el propio Cisneros.⁶⁴

CONCLUSIONES

Es bien cierto que Francisco Jiménez de Cisneros simboliza la figura del arzobispo reformador, aunque su destacado papel como ejecutor de la gran renovación del presbiterio de la catedral bien pudo haber estado ya presente entre los deseos de su predecesor, Pedro González de Mendoza. Este primigenio proyecto de transformación del espacio litúrgico de la catedral es perfectamente lógico, en contexto con procesos semejantes y coetáneos en muchas catedrales peninsulares, que iban dejando limpia la zona del presbiterio, trasladando el coro a la nave, levantando grandes retablos mayores y acondicionando el transepto como espacio escénico y lugar de recepción de fieles. La relación de Mendoza con un posible plan semejante para Toledo pasa por un edificio especialmente querido por el cardenal como la catedral de Sigüenza, de la que fue obispo y patrono, iniciándose durante su pontificado el proyecto de apertura de su capilla mayor y el traslado del coro a la nave.

En nuestra voluntad de atribuir a Cisneros la idea, el planteamiento y la ejecución de algunas de estas obras hay mucho de impaciencia contemporánea. Los siete años que pasan entre las primeras noticias sobre el retablo de la catedral de Toledo en 1487 y su efectiva realización de 1496 en adelante no sólo coinciden con otras obras importantísimas, también lo hacen con el deceso de Mendoza y, por consiguiente, el cambio de arzobispo. Que se proyectaran y se comenzaran a

(2000): 93-126; y María Teresa Ainaga Andrés, Rebeca Carretero Calvo y Jesús Criado Mainar, *De convento a parroquia. La iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona* (Tarazona: Parroquia de San Francisco de Asís de Tarazona, 2005).

⁶⁴ García Oro, *El Cardenal*, I: 100-2; Alvar Gómez de Castro, *De rebus gestis a Francisco Ximeno, Cisnerio, Archiepiscopo Toletano* (Alcalá de Henares: Andrés de Angulo, 1569): 20v-21r.

preparar obras— como la recolección de madera de nogal para el retablo —años antes de que se llevara a cabo no distancia los proyectos: nos habla de una concepción diferente del tiempo que podía terminar suscitando cambios en el propio proyecto o en sus artífices. Muy posiblemente este paso del tiempo más lento que el contemporáneo hizo que un programa de obras que incluía una nueva sillería coral, la remodelación del trasaltar, un gran sepulcro arzobispal y un cambio radical de la topografía del altar mayor fuera temporalmente mucho más vasto y complejo de lo que podamos pensar.

Respecto a la instalación litúrgica del altar mayor, Toledo no hizo sino adoptar una deslumbrante solución de un culto a la Eucaristía consolidado y en crecimiento desde el siglo XIII. De hecho, en pleno quinientos, la sesión XIII del Concilio de Trento daba carpetazo al tema subrayando la presencia real de Cristo en las especies, y la necesidad de que una reserva apoyara una cada vez más frecuente comunión. Desde una perspectiva material, la solución tridentina que generalizó los grandes sagrarios, los camarines eucarísticos y otros arreglos *ad hoc*, lo hacía sobre una potentísima tradición previa, de la que los manifestadores aragoneses —y sus satélites valenciano, riojano y castellano— son lo suficientemente explicativos.⁶⁵ Los tabernáculos sobre retablo de finales del siglo XVI se realizaron sobre la experimentación que, al menos desde el siglo XIV en adelante, había aunado en las nuevas y grandes máquinas del altar mayor las reservas eucarísticas que —ya en forma de paloma, ya de cimborio— colgaban sobre los altares de las iglesias desde la Alta Edad Media. Por lo tanto, quien en Aragón propuso integrar ostensorios o manifestadores en la estructura de un retablo en correspondencia con capillas altas dedicadas a sagrario, lo hizo con un profundo conocimiento teológico y litúrgico del significado de piezas eucarísticas de la vieja tradición occidental, colocadas en alto sobre el altar, en el lugar apropiado para el cuerpo de Cristo siguiendo el testimonio de Ambrosio de Milán.⁶⁶

⁶⁵ Llama la atención sobre este punto Jesús Criado Mainar, «El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII. Claves metodológicas para una primera aproximación al problema», en *Discurso religioso y Contrarreforma*, Eliseo Serrano Martín, Antonio Luis Cortés Peña y José Luis Beltrán Moya (coords.). (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2005), 273-327.

⁶⁶ Jacques Foucart-Borville, «Les tabernacles eucharistiques dans la France du Moyen Âge», *Bulletin Monumental* 148 (1990): 349-381. Y, sobre todo, el contexto litúrgico trazado por Lourdes de Sanjosé Llongueras, *El colom eucarístic: una obra singular del taller de Llemotges* (Castellón de la Plana: Societat Castellonenca de Cultura, 2011): 13-40 y, en lo relativo a la costumbre de elevar la reserva, 15-16.

Al mismo tiempo, todo este conjunto de retablos y espacios arquitectónicos aunaban aspectos sensoriales claros, en los que se veían implicados la vista y el oído de los asistentes —el aviso sonoro de la presencia del Corpus Christi mediante campanas, su iluminación, su ostensión—, subrayando de este modo su premeditado carácter escenográfico. Así fue en las iglesias de Tarazona, Zaragoza, Toledo, Huesca o la Calzada, donde la presencia del Sacramento a través de la iluminación de una capilla elevada no deja lugar a dudas. Nos movemos en la misma época en la que se definieron ostensorios pétreos —como el que permitía mostrar los corporales de Daroca desde su camarín— o retablos complejos, como el de la Cartuja de Miraflores, donde un compartimento del retablo se hizo móvil permitiendo cambiar la escena en función del calendario litúrgico. Ideas semejantes se implementaron en la retabística posterior, con efectos visuales, cambios de tablas pictóricas o esculpidas, ocultamiento u ostensión de reliquias, etcétera. Mediado el siglo xvi aparecen en piezas como el retablo del pilar de la Descensión en la misma catedral de Toledo o en el de la parroquia de Tauste, por citar dos casos españoles, cuya intención litúrgica y escenográfica es la misma.⁶⁷

En este contexto, parece lógico pensar que Cisneros, en tanto que conocedor de primera mano de las sobresalientes propuestas que se habían realizado en el mundo de los retablos y capillas eucarísticas aragonesas, decidiera incluirlas en un retablo que ya estaba en ejecución. Como su antecedente de Tarazona, el conjunto de Toledo integraba la custodia del retablo subrayando la perpetua presencia de Cristo en la vecina capilla elevada del sagrario. Para su adoración, tenía la ventana de la ostensión hacia la girola. Resulta llamativo que una solución tan espectacular no contara con imitadores en su entorno inmediato o en otras catedrales castellanas. La generalización postridentina de los trasagrarios y de los retablos con tabernáculo a nivel del altar bien pudo ser la responsable, solucionando las dificultades de acceso a capillas altas y fomentando edificios auxiliares más lujosos que, incluso, favorecían la liturgia procesional.

⁶⁷ Véanse, respectivamente: Fabián Mañas Ballestín, *Capilla de los corporales. Iglesia colegial de Santa María (Daroca)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Centro de Estudios Darocenses, 2006); Joaquín Yarza Luaces y José Antonio Salazar López, *La cartuja de Miraflores II. El retablo* (Madrid: Cuadernos de Restauración Iberdrola, 2007); Ángel Fernández Collado, «La Capilla de la Descensión y la entrega de la casulla a San Ildefonso», en *Sacra loca toletana. Los espacios sagrados en Toledo*, José Carlos Vizuete y Julio Martín (coords.). (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008): 263-287; y Carmen Morte y Margarita Castillo, «Estudio histórico-artístico», en *El retablo mayor renacentista de Tauste* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012), II-114.

LITURGIA ROMANA Y MOZÁRABE:
INTERPRETACIÓN Y REPERTORIO



**LA INCORPORACIÓN DEL SANTORAL HISPANO-MOZÁRABE
EN LA LITURGIA ROMANA DE TOLEDO:
EL *MODUS PROCEDENDI* EN LAS COLECTAS DEL OFICIO DIVINO***

Juan Pablo Rubio Sadia
Pontificio Instituto Litúrgico San Anselmo (Roma)
Universidad Eclesiástica San Dámaso (Madrid)

Toda transición litúrgica tiene puntos de ruptura y alguna línea de continuidad. La romanización castellano-leonesa iniciada en el siglo XI constituye un claro exponente de ello. Para aquella sociedad medieval abandonar su viejo rito no suponía dar un salto en el vacío,¹ pero sí entrañaba cambios profundos y pérdidas significativas. Sin ir más lejos, el clero debía asimilar un nuevo estilo eucológico, tendente a la *sobrietatis* y la *concinnitas*, caracterizado por el equilibrio y la precisión, la grandeza contenida y la inmediatez,² aunque también portador de elementos franco-germánicos, más proclives a lo dramático y simbólico.³ Por encima de evidentes dificultades logísticas, adoptar la *lex romana* afectaba a la propia sensibilidad y al sentir religioso de todo un pueblo.⁴

Uno de los nexos de continuidad en aquel proceso de largo recorrido lo constituyó el santoral hispánico, reincorporado por las iglesias locales tras un pri-

* Este trabajo forma parte de los proyectos de investigación *Doctrine, Devotion and Cultural Expression in the Cults of Medieval Iberian Saints* (AH/S006060/1), dirigido por Emma Hornby (University of Bristol), y *Spanish Early Music Manuscripts* (HAR2017-82931-P), dirigido por Carmen Julia Gutiérrez (Universidad Complutense de Madrid).

¹ Antonio Linage Conde, *Alfonso VI, el rey hispano y europeo de las tres religiones (1065-1109)* (Gijón: Trea, 2006, 2ª ed.), 66.

² Anscar J. Chupungco, «Storia della liturgia romana. Fino al XV secolo», en *Scientia liturgica. Manuale di Liturgia*, 1, *Introduzione alla liturgia*, Anscar J. Chupungco (ed.). (Casale Monferrato: Piemme, 1998), 146-167 [152-154]; Christine Mohrmann, «Notes sur le latin liturgique», *Irénikon* 25/1 (1952): 3-19.

³ Basta cotejar los libros romanos con los galicanos para apreciar dos expresiones diversas de sensibilidad o psicología religiosa, según Edmund Bishop, *The Genius of the Roman Rite* (London: Weekly Register Offices, 1899), 16.

⁴ Ismael Fernández de la Cuesta, «La irrupción del canto gregoriano en España. Bases para un replanteamiento», *Revista de Musicología* 8/2 (1985): 239-248 [241].

mer momento de drástica ruptura. Semejante rehabilitación, con sus múltiples e interesantes derivaciones de orden histórico y hagiográfico, litúrgico y musical, continúa suscitando interrogantes al investigador de hoy: ¿qué fuentes manejaron los eclesiásticos hispanos al reintroducir sus antiguas devociones? ¿Cómo procedieron en la confección de los textos eucológicos? ¿Qué grado de libertad tuvieron en aquella empresa?

Las páginas de este breve estudio pretenden adentrarnos por esa senda, escasamente transitada, a fin de ampliar el conocimiento de los entresijos de nuestra romanización litúrgica. El foco de atención lo hemos dirigido hacia la Iglesia de Toledo por dos poderosas razones: su indiscutible protagonismo en el cambio ritual, no solo de Castilla, sino también de la mitad meridional peninsular, y la presencia en ella de una red parroquial mozárabe, causa de una insólita birritualidad. Además, paradójicamente, fue en Toledo donde el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros promovió la reforma del rito que cuatro siglos antes Alfonso VI, el conquistador de la ciudad, había mandado abrogar.

El repertorio textual objeto de análisis lo constituyen las colectas del oficio divino del santoral hispánico; es decir, las fórmulas de plegaria, en general breves, recitadas a modo de conclusión de las horas canónicas, en las que la comunidad eclesial se dirige a Dios implorando la intercesión del santo que se conmemora. Por lo general, suelen coincidir con la primera oración de la Misa, también denominada *collecta*. Como fuente de referencia hemos utilizado el breviario de Toledo del siglo XIV que se conserva en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat (ms. 880).⁵ Se trata del ejemplar plenario más antiguo que conocemos, casi completo y dotado de calendario, en el que los formularios litúrgicos, ya codificados, se presentan como propios de la *consuetudo toletana*.⁶ Así, nuestro marco de reflexión considera estos tres parámetros: los santos hispánicos, la eucología de sus fiestas, y su específica formulación romano-toledana. Descifrar el *modus procedendi* seguido en la iglesia primada a la hora de revestir las fiestas de los santos patrios de nuevo «ropaje» literario no solo contribuye a comprender mejor la mentalidad de sus protagonistas, sino también a esclarecer las relaciones entre los dos ritos que convivieron en el Toledo medieval.

⁵ Alexandre Olivar, *Els manuscrits litúrgics de la Biblioteca de Montserrat* (Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1969), 110-112.

⁶ En la Biblioteca Capitular de Toledo existen dos breviarios toledanos anteriores al nuestro: los mss. 35.9 (ss. XII-XIII) y 33.4 (segunda mitad del s. XIII). Sin embargo, el primero no contiene el santoral, mientras que el segundo está muy incompleto y no responde propiamente a la tipología de libro plenario; véase José Janini y Ramón González (colab. Anscarí M. Mundó), *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo* (Toledo: Diputación Provincial, 1977), 63-64 y 105.

ETAPAS DE LA ROMANIZACIÓN DEL SANTORAL HISPÁNICO

La romanización de los santos hispánicos no tuvo una evolución orgánica ni sincrónica, sino que experimentó diferencias de método y ritmo según los contextos. Con la llegada de códices provenientes del mediodía francés desde el último cuarto del siglo XI dio comienzo una primera fase caracterizada por su exclusión.⁷ Los libros francorromanos importados en calidad de modelos tan solo conocían un puñado de santos del calendario ibérico que o bien habían alcanzado fama universal, como san Vicente, o bien habían sido asimilados en la Galia, como sucedió con los mártires Justo y Pastor, Eulalia de Mérida y Félix de Gerona. De ahí que la inmensa mayoría quedara inicialmente fuera de los nuevos libros y, por ende, del culto oficial. Además, aquella importación masiva de códices favoreció indirectamente una oleada de devociones ultrapirenaicas. Testigo de esta situación fue tal vez el ms. 44.I de la Biblioteca Capitular de Toledo [BCT],⁸ un antifonario aquitano de principios del siglo XI, en cuyo santoral vemos desfilar a Julián de Brioude, Poncio de Cimiez, Orencio de Auch o Saturnino de Toulouse. Patrick Henriet ha calificado esa situación como un «transfert brutal», es decir, una transición hermética respecto a los santos locales.⁹ Ello concuerda con la percepción que Michel Huglo obtuvo precisamente a partir de los manuscritos y fragmentos litúrgico-musicales de Toledo.¹⁰

No obstante, pese a la impresión que proporciona la tradición manuscrita, resulta inverosímil imaginar una interrupción brusca e inmediata del culto a los santos locales en el solar hispano. En la praxis el clero autóctono debió de seguir celebrando esas fiestas *antiquo more* mientras no dispuso de formularios actua-

⁷ Sobre la «invasión» de manuscritos litúrgicos y bíblicos que se produjo en el escenario ibérico de finales del siglo XI y primera mitad del XII, ver Manuel Cecilio Díaz y Díaz, «La circulation des manuscrits dans la Péninsule Ibérique du VIII^e au XI^e siècle», *Cahiers de Civilisation Médiévale* 12/47 (1969): 219-241 y 383-392 [240].

⁸ Juan Pablo Rubio Sadía, *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XII). Las tradiciones litúrgicas locales a través del Responsorial del Proprium de Tempore* (Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2011), 136-138; Janini y González, *Catálogo de los manuscritos litúrgicos*, 179-180; Lila Collamore, «Aquitian Collections of Office Chants. A Comparative Survey» (tesis doctoral, The Catholic University of America, 2000), 53-56, 174-180 y 293-304.

⁹ Patrick Henriet, «Sanctoral clunisien et sanctoral hispanique au XII^e siècle, ou de l'ignorance réciproque au syncrétisme. À propos d'un lectionnaire de l'office originaire de Sahagún», en *Scribere sanctorum gesta. Recueil d'études d'hagiographie médiévale offert à G. Philippart*, Etienne Renard et al. (eds.). (Turnhout: Brepols, 2005), 209-259 [258].

¹⁰ Michel Huglo, «La pénétration des manuscrits aquitains en Espagne», *Revista de Musicología* 8/2 (1985): 249-256 [253].

lizados.¹¹ No olvidemos su profundo arraigo social ni el hecho de que una sustitución de tal envergadura solo podía llevarse a término al ritmo de una costosa provisión libraria y un lento aprendizaje del nuevo *ordo*.¹²

En esta primera fase detectamos también vestigios esporádicos de la inserción de santos hispanos locales en libros de factura francesa. Por su vinculación con Toledo, vale la pena citar el sacramentario de Sahagún (Madrid, Biblioteca Nacional de España [BNE], vitr. 20-8),¹³ copiado a finales del siglo XI y posiblemente trasladado a la catedral toledana en 1086.¹⁴ Su santoral es visiblemente francés, pero incorpora la memoria de los patronos del cenobio, Facundo y Primitivo (f. 113r-v), a quienes otorga además un puesto preeminente en las letanías de la vigilia pascual (f. 46v). José María Fernández Catón sintetiza muy bien las claves de actuación en aquella coyuntura inicial cuando escribe que

En aquellos momentos del cambio de rito lo que realmente interesaba y pesaba en los promotores del cambio no era sino la introducción de un nuevo modelo litúrgico importado, al que se añadía única y exclusivamente aquel santoral que tuviera una razón muy poderosa para estar presente en el nuevo calendario litúrgico.¹⁵

El paso sucesivo comenzó con la adición de *supplementa* que servían para completar e hispanizar el propio de santos. Se trataba de un ensayo romanizador a mayor escala con vistas a incorporar la tradición autóctona en su conjunto. Un caso paradigmático de ese intento remite de nuevo al monasterio de Sahagún: en

¹¹ Juan Pablo Rubio Sadia, «*Apud Hispanos lex Toletana oblitterata est*. Supresions, oblits i pervivències al voltant del ritu hispànic», *Miscel·lània Litúrgica Catalana* 25 (2017): 119-136 [136].

¹² A través de una disposición de las Constituciones dictadas en 1128 por Pedro de Librana, obispo de Zaragoza, sabemos que el clero de la ciudad debía acudir cada sábado a la catedral para aprender el oficio litúrgico romano que se había de celebrar durante la semana; José María Lacarra, «Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del Valle del Ebro», en *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 2 (Zaragoza: CSIC – Escuela de Estudios Medievales, 1946), 469-574 [518].

¹³ Rose Walker, *Views of Transition: Liturgy and Illumination in Medieval Spain* (London: The British Library & University of Toronto Press, 1998), 141-143; José Janini y José Serrano, *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional* (Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1969), 248-251, n. 199.

¹⁴ José Janini, «Los sacramentarios hispánicos de liturgia romana», en *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España*, 2 (Burgos: Facultad de Teología del Norte de España, 1980), 19-27 [25]; Ramón González Ruiz, *Hombres y libros de Toledo (1086-1300)* (Madrid: Fundación Ramón Areces, 1997), 79-80.

¹⁵ José María Fernández Catón, *San Mancio. Culto, leyenda y reliquias. Ensayo de crítica hagiográfica* (León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 1983), 112-113.

el leccionario del oficio copiado a finales del siglo XII (Madrid, Real Academia de la Historia [RAH], cód. 9),¹⁶ hallamos un anexo en el que figuran, junto a María Magdalena, Escolástica o Tomás Becket, Ildefonso, Isidoro, Pelayo, Zoilo, Justa y Rufina, Millán y Eulalia (ff. CXLIIII-CLXXIV). Su yuxtaposición al santoral genuinamente cluniacense de ese códice es la prueba palpable de que los santos locales no se habían desvanecido en la conciencia colectiva hispana.

A partir del siglo XIII advertimos una intensa actividad en las iglesias seculares y regulares, que fueron codificando y enriqueciendo su calendario conforme a las normas del *romanum officium* y a los nuevos estilos eucológicos. En esta tercera etapa, que conoce un auge del culto a los santos locales visible en numerosos calendarios tardomedievales, se procedió con un amplio margen de autonomía.¹⁷ Miquel S. Gros refiere que se obró «muy libremente en la copia de los libros litúrgicos» hasta que poco a poco fueron apareciendo costumarios o consuetas en las que se fijaba definitivamente la propia tradición.¹⁸ Esa permeabilidad tiene su claro exponente en la popularidad alcanzada por los oficios rimados,¹⁹ compuestos en honor de Eulalia, Froilán, Indalecio, Eugenio, Ildefonso, Leocadia y otros muchos.

Así pues, desde la exclusión inicial hasta la plena incorporación transcurrió un largo siglo de ensayos y tentativas, en el que interactuaron factores religiosos y sociales, reveladores de la idiosincrasia de cada región. Como sucediera en la configuración del rito hispano, la calidad del resultado dependió en cierta medida del talento de los autores a la hora de componer o de adaptar modelos de referencia, sin que faltaran intercambios entre las sedes episcopales.²⁰ La reivindicación del culto de los santos hispánicos bajo la forma francorromana se sustentaba sobre dos pilares: el factor local y su valor identitario. El interés de las iglesias por pro-

¹⁶ Elisa Ruiz García, *Catálogo de la sección de códices de la Real Academia de la Historia* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1997), 95-98.

¹⁷ Una prueba de la amplia libertad en la fase de adaptación eucológica se halla en la liturgia de san Millán. Después de colacionar cerca de setenta fuentes del oficio divino de la Península Ibérica, hemos identificado hasta doce colectas diferentes en su honor.

¹⁸ Miquel S. Gros, «Las tradiciones litúrgicas medievales en el noroeste de la península», en *IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga. Congresso Internacional. Actas*, 3 (Braga: Universidade Católica Portuguesa – Cabildo Metropolitano e Pimacial de Braga, 1990), 103-115 [108].

¹⁹ La profusión de este género queda de manifiesto en las ediciones de Guido Maria Dreves, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 17, Guido Maria Dreves (ed.). (Leipzig: O. R. Reisland, 1894), y de Andrew Hughes, *Late Medieval Liturgical Offices*, 2 vols. (Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1994 y 1996).

²⁰ Jordi Pinell, «Storia delle liturgie occidentali non romane», en *Scientia liturgica*, 1: 195-213 [195-196].

mover las devociones locales como estrategia para acrecentar el prestigio y la visita de peregrinos se une a la sensibilidad de la sociedad bajomedieval cada vez más propensa a subrayar ese tipo de elementos individualizadores.²¹

CONDICIONANTES Y LÍNEAS DE INFLUENCIA EN LA ROMANIZACIÓN DE TOLEDO

El proceso romanizador del santoral hispánico, que apenas hemos esbozado a grandes rasgos, por lo que se refiere a Toledo, tuvo su punto de partida en 1086 y se vio condicionado por una serie de factores de signo opuesto.²² El más determinante fue seguramente la irrupción cluniacense, que convirtió a la sede primada en un escenario programático del reformismo gregoriano desde su misma restauración. La cabeza visible fue el arzobispo Bernardo de Sédirac (1086-1125), antiguo monje de San Orenco de Auch, que venía de ejercer el abadiato en Sahagún. Entre sus medidas, destaca el hecho de introducir «savia» monástica en el cabildo naciente, aconsejado por el abad Hugo de Cluny.²³ La vida de sus miembros pudo discurrir por entonces conforme a un modelo inspirado en la tradición benedictino-cluniacense, lo que sin duda influyó en la liturgia de la catedral.²⁴ Un dato que avala la operatividad de Cluny en la fase restauracional es la presencia de Geraldo, monje de Moissac y futuro obispo de Braga, cuya misión consistió justamente en adiestrar al clero en el repertorio del canto gregoriano.²⁵ Geral-

²¹ José Ángel García de Cortázar, *La construcción de la diócesis de Calahorra en los siglos X a XIII. La Iglesia en la organización social del espacio* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2018), 337.

²² El proceso de implantación del rito francorromano en Toledo lo hemos abordado en Juan Pablo Rubio Sadia, *Las órdenes religiosas y la introducción del rito romano en la Iglesia de Toledo. Una aportación desde las fuentes litúrgicas* (Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso – Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes San Eugenio, 2004), 69-112. Sobre la ruptura que supuso la romanización, en sentido amplio, véase Francisco Javier Hernández, «Los mozárabes del siglo XII en la ciudad y la Iglesia de Toledo», *Toletum*, 69/16, 2ª época (1982-1983): 57-124 [65-69].

²³ Éste le otorgó su beneplácito tras la elección mediante una carta laudatoria editada por Juan Francisco Rivera Recio, *La Iglesia de Toledo en el siglo XII (1086-1208)*, 1 (Roma: Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1966), 68-69, n. 16. Véase también Marius Férotin, «Une lettre inédite de saint Hugues, abbé de Cluny, à Bernard d'Agen, archevêque de Tolède (1087)», *Bibliothèque de l'École des chartes* 61 (1900): 339-345.

²⁴ María José Lop Otín, «El siglo XII en la historia del Cabildo Catedral del Toledo», en *Alarcos 1195. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del VIII Centenario de la Batalla de Alarcos (1995. Ciudad Real)*, Ricardo Izquierdo Benito y Francisco Ruiz Gómez (coords.). (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996), 471-493 [476-477].

²⁵ Bernardo de Coimbra, *Vita beati Geraldi*, en *Portugaliae Monumenta Historica, Scriptores*, 1 (Lisboa: Typis Academicis, 1856), 54, n. 2. La función de *cantor* desempeñada por Geraldo consta

do no debió de ser un caso aislado, sino que con él llegarían otros monjes que configuraron la liturgia de la que se ha considerado, al menos inicialmente, una «catedral monástica». ²⁶ Todo apunta, pues, a que la *ecclesia cluniacensis* ejerció un papel decisivo en el proceso romanizador, cuya huella se aprecia en la *consuetudo toletana*, dependiente en buena medida del antifonario BCT, ms. 44.2. ²⁷

En relación con el santoral hispánico, no resulta fácil juzgar la postura de don Bernardo y sus colaboradores, aunque cabe sospechar que no se mostraron simpatizantes de favorecer su entrada en el culto catedralicio. De hecho, los historiadores se han pronunciado en esa dirección. Manuel C. Díaz y Díaz, por ejemplo, contempla al arzobispo «animado de un fanático odio a las tradiciones visigóticas, centrado y justificado en sus afanes de implantación de la ley litúrgica romana, con exclusión de todo cuanto olier a liturgia hispánica». Es más, cree que «destruyó con el fuego todos los manuscritos mozárabes que encontró (y buscó)», llevando a cabo una auténtica «purga litúrgica». ²⁸ Con un tono más ponderado, Ramón González ha escrito también que el prelado «no era amigo de las tradiciones hispánicas —ni de la liturgia mozárabe ni de los mozárabes mismos, a los que miraba como próximos al mundo islámico». ²⁹

En cualquier caso, no podemos entender la romanización de Toledo como un monopolio cluniacense. Existen otras vías de influencia que la vinculan con el mediodía francés, especialmente con Aquitania y Languedoc. La prolongación de la presencia francesa en el gobierno diocesano hasta finales del siglo XII —Raimundo (1125-1152), Juan (1152-1166) y Cerebruno (1167-1180)— mantuvo activo el contacto con los obispados de esas regiones justo cuando cobraba fuerza

igualmente en Rodrigo Ximénez de Rada, *Historia de rebus Hispaniae sive Historia Gothica*, Juan Fernández Valverde (ed.), *Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis* 72 (Turnhout: Brepols, 1987), lib. VI, cap. 26, 210.

²⁶ Ciertamente, valorar el factor cluniacense en el cabildo de Toledo no resulta fácil; se debe evitar, por un lado, el extendido «pan-clunismo» y, por otro, el exceso inverso que tiende a hacer de la penetración monástica borgoñona un simple epifenómeno sin mayor repercusión; Patrick Henriot, «Un bouleversement culturel. Rôle et sens de la présence cléricale française dans la Péninsule Ibérique (XI^e-XII^e siècles)», *Revue d'Histoire de l'Église de France* 90/224 (2004): 65-80 [69].

²⁷ La hipótesis de que este antifonario pudiera ser un libro cluniacense, tal vez de Moissac, adaptado a una iglesia secular, ha sido lanzada por Pedro-Romano Rocha, «Les sources languedociennes du Bréviaire de Braga», en *Liturgie et musique (IX^e-XIV^e s.)*, *Cahiers de Fanjeaux*, 17 (Toulouse: Privat, 1982), 185-207 [192-193]. Sobre su influjo en el breviario romano-toledano, véase Rubio Sadia, *La recepción del rito francorromano en Castilla*, 275-277 y 312-314.

²⁸ Manuel Cecilio Díaz y Díaz, *Manuscritos visigóticos del sur de la Península. Ensayo de distribución regional* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995), 17-18, 33 y 88.

²⁹ Ramón González Ruiz, «La primacía de Toledo y su ámbito territorial», en *Memoria Ecclesiae*, 28 (Oviedo: Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, 2006), 383-438 [419].

el movimiento de los canónigos regulares. A medida que el cabildo toledano fue saliendo de la fase paramonacal y normalizando su condición secular se potenció un influjo litúrgico canonical, tal vez canalizado a través de Aragón, por su condición de «puerta de Europa». Así lo sugieren los sacramentarios toledanos de la segunda mitad del siglo XII, en los que Ireneo García Alonso detectó textos comunes con el sacramentario aragonés para uso de canónigos regulares, copiado en 1162, que deriva de un modelo de Toulouse (Madrid, BNE, ms. 9719).³⁰ Es probable que los nuevos agentes, que habían tomado posiciones en Santa Columba, San Vicente de la Sierra, San Servando o Santa Leocadia, lograran consolidar la *lex romana* en un contexto de agravamiento del problema mozárabe en la iglesia primada.³¹

Lo que se infiere a primera vista de la tradición manuscrita toledana respecto al santoral hispánico es la lentitud de su incorporación en el culto catedralicio. La ausencia de calendarios litúrgicos anteriores al siglo XIV nos obliga a acudir al santoral de los códices custodiados en la catedral de Toledo. Así, el breviario BCT, ms. 33.5, copiado en las postrimerías del siglo XII y atribuido a los canónigos de San Vicente, no contiene ningún santo hispánico.³² En cambio, dos sacramentarios de la misma época —BCT, mss. 37.27 y 37.18— evidencian incipientes ensayos de su introducción entre abundantes santos franceses. El primero de ellos, por ejemplo, incorpora a Ildefonso (f. 91r), Cucufate (ff. 104v-105r), Justo y Pastor (f. 108v) y Fausto, Jenaro y Marcial (f. 123r); incluso en notas marginales menciona a Justa y Rufina (f. 103v) y Félix de Gerona (f. 106v). En el segundo, vinculado a la canónica de San Vicente,³³ hay adiciones del siglo XIII relativas a fiestas toledanas. En uno y otro testimonio esas notas al margen suelen finalizar con la rúbrica *require in fine libri*. Algunas décadas más tarde vemos cómo las letanías del breviario BCT, ms. 33.4 (segunda mitad del s. XIII) invocan a Eugenio, Servando, Germán, Acisclo, Justo y Pastor, Félix, Zoilo, Leandro, Isidoro, Ildefonso, Torcuato y compañeros, Fructuoso, Millán, Justa, Rufina, Leocadia y

³⁰ Ireneo García Alonso, «La administración de sacramentos en Toledo después del cambio de ritos (siglos XII-XIII)», *Salmanticensis* 5 (1958): 3-79; Janini, «Los sacramentarios hispánicos», 27.

³¹ Rubio Sadia, *Las órdenes religiosas*, 93-104 y 175; Janini y González, *Catálogo de los manuscritos litúrgicos*, 33. Sobre la pluralidad de vías de influencia litúrgica, véase también Arturo Tello Ruiz-Pérez, «Europa en el camino hacia Toledo. Una presentación de los repertorios de tropos y secuencias toledanos», en Kathleen Nelson y Maricarmen Gómez (eds.), *A Musicological Gift: Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie* (Lions Bay: The Institute of Mediaeval Music, 2013), 325-354.

³² Janini y González, *Catálogo de los manuscritos litúrgicos*, 64, n. 17.

³³ González Ruiz, *Hombres y libros de Toledo*, 108-109.

Eulalia (f. 80r-v).³⁴ En suma, este conjunto de libros sugiere que hubo que esperar un siglo desde la restauración de la sede primada para que se comenzaran a «elaborar formularios propios para los santos locales».³⁵

Esa lenta evolución debe considerarse simultáneamente a la luz del factor mozárabe, que añade una nota de contraste exclusiva del espacio toledano.³⁶ Es bien sabido que el intenso flujo migratorio procedente del sur multiplicó el número de mozárabes durante el siglo XII, llegando a albergar hasta seis obispos expulsados de sus sedes.³⁷ Al margen de las tensiones que ello generó con el clero de rito romano,³⁸ cabe enfatizar dos aspectos: que fue el cristianismo andaluz el que favoreció la conservación y transmisión del rito visigótico en la Península,³⁹ y que esos grupos, organizados en parroquias, mantuvieron viva en Toledo la memoria de sus santos tradicionales e incluso la acrecentaron con el traslado de reliquias. A este propósito, merece la pena citar la parroquia de Santa Justa, donde se instaló el grupo del obispo Juan de Marchena y de donde parecen provenir los manuscritos conservados de la tradición B, que más tarde utilizaría el canónigo Alonso Ortiz.⁴⁰ Ricardo Izquierdo asocia la consagración del templo con la presencia del prelado y el hecho de haber portado él mismo las reliquias de las mártires sevillanas.⁴¹

³⁴ Asimismo, en los ff. 15v y 16v encontramos oraciones en honor de san Eugenio y san Ildefonso.

³⁵ Janini y González, *Catálogo de los manuscritos litúrgicos*, 34.

³⁶ Sobre el posicionamiento de los mozárabes ante el *romanus ordo*, véase Juan Pablo Rubio Sadia, «Los mozárabes frente al rito romano: balance historiográfico de una relación polémica», *Espacio, tiempo y forma. Serie III: Historia medieval* 31 (2018): 619-640 [630-631].

³⁷ Ramón González Ruiz, «La reorganización de la iglesia de Toledo durante el pontificado de Bernardo de Sédirac, primer arzobispo después de la reconquista (1086-1124)», en *El Papado, la Iglesia Leonesa y la Basílica de Santiago a finales del siglo XI*, Fernando López Alsina (ed.). (Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 1999), 157-176 [162]; Fidel Fita, «Obispos mozárabes refugiados en Toledo a mediados del siglo XII», *Boletín de la Real Academia de la Historia* 30 (1897): 529-532.

³⁸ Ramón González Ruiz, «The Persistence of the Mozarabic Liturgy in Toledo after A.D. 1080», en *Santiago, Saint-Denis and Saint Peter. The Reception of the Roman Liturgy in León-Castile in 1080*, Bernard F. Reilly (ed.). (New York: Fordham University Press, 1985), 157-185 [175-179].

³⁹ Cyrille Aillet, *Les Mozarabes. Christianisme, islamisation et arabisation en Péninsule Ibérique (IX^e-XII^e siècle)* (Madrid: Casa de Velázquez, 2010), 143.

⁴⁰ Miquel S. Gros, «Les six paroisses mozarabes de Tolède», *Cahiers de Civilisation Médiévale* 58/3 (2015): 387-393 [392]; Ramón González Ruiz, «Cisneros y la reforma del rito hispano-mozárabe», *Anales Toledanos* 40 (2004): 165-207.

⁴¹ Ricardo Izquierdo Benito, *Los lugares de culto en Toledo en los siglos medievales. Iglesias, mezquitas, sinagogas* (Madrid: Sociedad Española de Estudios Medievales, 2016), 144.

En el plano litúrgico la incomunicación entre francos y mozárabes parece haber sido la tónica dominante, acentuando la separación entre los dos ritos. Ramón González estima que durante la incorporación del santoral hispano-visigótico en la liturgia catedralicia se «evitó cuidadosamente tomar préstamos de los textos de la liturgia mozárabe, prefiriendo remitir al común de santos».⁴² Otra cosa es lo que sucede con los libros litúrgicos al servicio de las comunidades mozárabes de Toledo, en los que José Janini detecta una cierta «presión romanizante» en la incorporación de contadas festividades, en la nomenclatura de ciertas rúbricas y en la compilación del breviario conforme al uso romano.⁴³ Lo que se desprende, pues, de los estudios realizados hasta ahora es que la iglesia catedral y las parroquias mozárabes vivieron prácticamente de espaldas, sin intercambios de su acervo litúrgico.

En suma, este apresurado recorrido por los agentes que interactúan en la fase romanizadora del santoral hispánico permite comprender las notas propias, e incluso excepcionales, que caracterizan a Toledo. Los eclesiásticos franco-cluniacenses bien pudieron propiciar la ralentización de aquel proceso, anticipado en otros lugares. Los mozárabes, a su vez, habrían contribuido a perpetuar allí la memoria de sus santos.

EL SANTORAL HISPÁNICO DEL *BREVIARIUM TOLETANUM* DEL SIGLO XIV

El libro romano-toledano que sirve de fuente principal para nuestro análisis es el ms. 880 de la Biblioteca de la Abadía de Montserrat [T880], objeto de una reciente restauración y de un estudio realizado en colaboración con Ignasi Fossas i Colet.⁴⁴ Se trata de un códice unitario por su contenido textual, pero facticio en cuanto a su composición material, que consta de 334 folios en pergamino,

⁴² Ramón González Ruiz, «Noticias sobre códices mozárabes en los antiguos inventarios de la Biblioteca Capitular de Toledo», en *Historia Mozárabe. Actas del I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes (Toledo 1975)* (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1978), 45-78 [53].

⁴³ José Janini, «Libros litúrgicos mozárabes de Toledo conquistado», en *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo. Actas del II Congreso Internacional de Estudios Mozárabes (Toledo, 20-26 mayo 1985)*, (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1987-1990), 4: 9-25 [14-15, 19-20].

⁴⁴ Ignasi Fossas i Colet y Juan Pablo Rubio Sadia, «El Ms. 880 de la Biblioteca de Montserrat: un breviari romanotoledà del segle XIV», *Miscel·lània Litúrgica Catalana* 27 (2019): 361-411.

más dos en blanco al comienzo sin numerar de 195 × 135 mm.⁴⁵ La sencillez de la morfología física pone de manifiesto que estamos ante un breviario de uso, no de aparato o presentación, un rasgo ostensible en la escritura y el tratamiento de las *litterae notabiliores*, que son de mediana calidad.

Jordi Pinell situó su datación en el siglo XIII,⁴⁶ posiblemente apoyándose en la rúbrica del Corpus Christi (instituido en 1264), que el breviario considera una fiesta «nueva» (f. IIIra).⁴⁷ No obstante, teniendo en cuenta que la instauración del Corpus en Toledo tal vez se produjo en el pontificado de Jimeno de Luna (1328-1337),⁴⁸ y que la primera noticia de su celebración en la ciudad es de 1372,⁴⁹ parece más seguro desplazar la fecha hasta mediados del siglo XIV o incluso a la segunda mitad. La escritura gótica textual no permite mayores precisiones.⁵⁰ Sea lo que fuere, el breviario se enmarca en una etapa de cambio en la sede toledana, caracterizada por la producción notable de libros jurídicos y litúrgicos, especialmente en las décadas finales de esa centuria.⁵¹

Por otro lado, aunque desconocemos el *scriptorium* en el que fue copiado, es cierto que se trata de un testimonio del oficio divino para uso de Toledo, tal y como se desprende del encabezamiento de las rúbricas generales: *Hoc modo fiunt festa in Ecclesia Toletana* (f. 196ra). Las secciones del contenido son las siguientes:

⁴⁵ Su altura inferior a los 200 mm permite incluirlo en la categoría de breviario «portátil», según la convención de Stephen Joseph Peter Van Dijk y Joan Hazelden Walker, *The Origins of the Modern Roman Liturgy: The Liturgy of the Papal Court and the Franciscan Order in the Thirteenth Century* (London: Darton, Longman & Todd, 1960), 530.

⁴⁶ Jordi Pinell, «Vestigis del lucernari a Occident», en *Liturgica I. Cardinali I. A. Schuster in memoriam, Scripta et documenta*, 7 (Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1956), 91-149 [146, n. 148].

⁴⁷ Una fórmula similar la encontramos en el breviario conservado en la catedral de Pamplona copiado en 1332 (Biblioteca Capitular, ms. 18, f. 196ra).

⁴⁸ Ramón González Ruiz, «El Corpus en Toledo en los siglos XIV-XV», en *Memoria Ecclesiae*, 20 (Oviedo: Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, 2002), 211-240 [230]. El *Corpus Domini* se menciona entre las fiestas de guardar en el sínodo diocesano de 1336; véase Francisco Cantelar Rodríguez et al. (eds.), *Synodicon hispanum: Cuenca y Toledo*, 10 (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2011), 552.

⁴⁹ Juan Estanislao López Gómez, *El Corpus en Toledo* (Toledo: Diputación Provincial, 1999), 14 y 21.

⁵⁰ Se echa en falta aquí la publicación de catálogos de manuscritos datados en escritura gótica dentro del ámbito ibérico, como declara Albert Derolez, *The Palaeography Gothic Manuscript Books. From the Twelfth to the Early Sixteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), III.

⁵¹ Mercedes López-Mayán, «À propos de la production de manuscrits liturgiques à Tolède au XIV^e siècle: nouveaux témoins, nouvelles réflexions», *Pecia. Le livre et l'écrit* 18 (2015): 55-86 [57].

1r-4v	Canticum graduum. Oficios de B.M.V.
5r-140r	Propio del tiempo: desde el domingo 1 de Adviento hasta el domingo 25 después de Pentecostés
141r-146v	Calendario de Toledo
147r-193r	Salterio ferial
193r-195r	Salmos penitenciales y letanías
196r-197r	Rúbricas
197r-334r	Santoral, propio: desde los santos Julián y Basilisa (7-I) hasta san Crisógono (24-XI); concluye mútulo.

Aunque calendario y santoral tienen distinta procedencia, coinciden casi en su totalidad. En líneas generales, cabe afirmar que el propio de santos de T880 es un buen exponente de la asimilación de devociones universales, galicanas, hispánicas y locales. Naturalmente, el número de celebraciones ha ido creciendo y actualizándose con el paso del tiempo. La amalgama de sustratos, por así decir, nos permite identificar estos cuatro grupos: 1) los santos del fondo gelasiano y gregoriano, es decir, ese «común denominador», en expresión de Victor Leroquais;⁵² 2) los santos venerados en la Galia, con predominio de la mitad sur; 3) los santos de la tradición hispánica, entre los que cabe distinguir a los de origen peninsular y a los de otras latitudes, sobre todo de Oriente; 4) los santos propiamente toledanos. En la Tabla 9.1 están enumerados, por orden de celebración en el año litúrgico, los santos hispánicos de T880, de acuerdo con la clasificación de José Vives,⁵³ con la siguiente precisión: fiestas de época romana [R], visigodas [V] y mozárabes [M]. Para los últimos cuatro casos, señalados con un asterisco [*], hemos acudido al breviario BCT, ms. 33.7 [T33.7],⁵⁴ dada la laguna que presenta T880 desde el 24 de noviembre. En cursiva añadimos aquellas celebraciones secundarias que denotan el grado de solemnidad adquirido por algunas figuras locales.

⁵² Victor Leroquais, *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, 1 (Paris: Protat, 1934), CXXX.

⁵³ José Vives, «Santoral visigodo en calendarios e inscripciones», *Analecta Sacra Tarraconensia* 14 (1941): 31-58 [54-56].

⁵⁴ Janini y González, *Catálogo de los manuscritos litúrgicos*, 65-66.

Tabla 9.1. Los santos hispánicos de T88o

<i>fecha</i>	<i>fiesta</i>	<i>folio</i>	<i>época</i>		
I. 21	Fructuosi, Eulogii, Augurii	203rb	R		
I. 22	Vincentii	204vb	R		
I. 23	Ildefonsi	206ra		V	
I. 30	<i>Octava Ildefonsi</i>	210va			
II. 11	Eulaliae barchinonensis	216vb	R		
II. 12	Translatio Eugenii	217rb		V	
III. 3	Emeterii, Celedoni	220ra	R		
III. 13	Leandri	223ra		V	
IV. 4	Isidori	229ra		V	
IV. 13	Euphemiae	230vb			M
V. 1	Torquati, sociorum	236rb	R		
VI. 27	Zoili, Felicis	257vb	R		
VII. 17	Iustae, Rufinae	263va	R		
VII. 25	Cucufati	269ra	R		
VIII. 2	Felicis gerundensis	275ra	R		
VIII. 6/7	Iusti, Pastoris	283ra	R		
IX. 23/28?	Fausti, Ianuarii, Martialis	308ra	R		
X. 21	Nunilonis, Alodiae	317ra			M
X. 23	Servandi, Germani	318rb	R		
X. 27	Vincentii, Sabinae, Christetae	319ra	R		
X. 30	Claudii, Luperci, Victorici	319vb	R		
XI. 12	Emiliani	326rb		V	
XI. 14	<i>Vigilia Eugenii</i>	327rb			
XI. 15	Eugenii	328ra		V	
XI. 17	Aciscli, Victoriae	329va	R		
XI. 22	<i>Octava Eugenii</i>	333rb			
XI. 27*	Facundi, Primitivi	441vb	R		
XII. 9*	Leocadiae	450va	R		
XII. 10*	Eulaliae	452ra	R		
XII. 22*	Translatio Isidori	456va			M

La liturgia romano-toledana de T88o, completada con T33.7 para noviembre y diciembre, conoce un total de dieciocho celebraciones de mártires hispanos de la época romana, entre las que destaca santa Leocadia, que cuenta con un oficio

rimado.⁵⁵ Las fiestas del período visigodo se reducen a cinco: Ildefonso, Eugenio, Leandro, Isidoro y Millán. Las dos primeras tienen carácter de precepto⁵⁶ y sobresalen por encima del resto: poseen un oficio rimado en T880,⁵⁷ tienen octava, más vigilia y *translatio* en el caso de san Eugenio, venerado como mártir y primer obispo de Toledo. El carácter local viene explicitado en la fiesta de san Ildefonso, mediante la rúbrica *Illefonsi archiepiscopi tholetani* (f. 206ra). Entre tanto, las conmemoraciones de época mozárabe se reducen a tres: Eufemia, Nunilo y Alodia y la traslación de Isidoro.

Resulta interesante notar, además, que casi todas esas fiestas han conservado las fechas que tenían en los calendarios hispano-mozárabes o se han trasladado a días próximos por necesarios ajustes con el santoral romano.⁵⁸ Así sucede, por ejemplo, con los mártires Vicente, Sabina y Cristeta, que aparecen el 27 de octubre en lugar del 28,⁵⁹ día en que se celebraba a los apóstoles Simón y Judas. Para los santos Justo y Pastor, el calendario de T880 indica la concurrencia con la Transfiguración el día 6 de agosto (*Item Iusti et Pastoris*), pero señala al mismo tiempo su traslado al día 7 con la rúbrica: *Isto die dicimus de Iusto et Pastore* (f. 144v).⁶⁰ Por lo que respecta a Fausto, Jenaro y Marcial, la fecha habitual en las fuentes toledanas del siglo xv es el 28 de septiembre.⁶¹ Sin embargo, en el propio de santos de T880 su formulario se halla entre Mauricio y sus compañeros (22 de septiembre) y el papa san Jenaro (23 de septiembre), a quien sigue santa Tecla

⁵⁵ *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 17: 134-137. De la lista de José Vives constatamos las ausencias siguientes: los mártires cesaraugustanos (16 de abril), Víctor bracarense (17 de abril), Secundino (20 de abril), Treptes de Écija (4/5 de mayo), Félix hispalense (2 de mayo), Víctor y Basilio hispalenses (12 de mayo), Mancio (21 de mayo), Ciriaco y Paula (18 de junio), Céntola (2 de agosto), Geroncio (26 de agosto), Verísimo, Máximo y Julia (1 de octubre), Crispín (20 de octubre) y Marcelo (30 de octubre).

⁵⁶ Así figuran en las constituciones del sínodo de Toledo de 1336; véase *Symodicon hispanum*, 10: 551-552.

⁵⁷ Editados en *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 1: 80-83 y 121-124.

⁵⁸ Para verificar este dato, remitimos a José Vives y Ángel Fábrega, «Calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII», *Hispania Sacra* 3 (1950): 145-161.

⁵⁹ Vives y Fábrega, «Calendarios hispánicos», 153. El calendario de Oña concuerda con los hispánicos, según puede verse en Baudouin de Gaiffier, «Un calendrier franco-hispanique de la fin du XII^e siècle», *Analecta Bollandiana* 69 (1951): 282-323 [315].

⁶⁰ Lynette M. F. Bosch, *Art, Liturgy, and Legend in Renaissance Toledo. The Mendoza and the Iglesia Primada* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000), 230.

⁶¹ Así consta en los breviarios BCT, mss. 33.6, 33.7 y 33.9, y en el misal toledano de 1499; véase Juan Manuel Sierra López, *El Misal toledano de 1499* (Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso, 2005), 313. Notemos que el calendario de Oña sitúa su fiesta el 13 de octubre, junto a san Geraldo; Gaiffier, «Un calendrier franco-hispanique», 314.

(24 de septiembre); las lagunas parciales que afectan a ese mes y la ausencia de calendarios contemporáneos nos impiden resolver esta aparente anomalía.

Un último aspecto que merece la pena apuntar es la existencia de templos en la ciudad de Toledo que tenían por patrón a algunos de esos santos. En efecto, Vicente, Justo y Pastor, Leocadia e Isidoro contaban con una parroquia de rito romano desde el siglo XII;⁶² el factor local concernía tanto a Leocadia como a los mártires complutenses, dada la pertenencia de Alcalá de Henares a la jurisdicción toledana. Por su parte, Justa, Torcuato y Eulalia eran titulares de parroquias mozárabes, documentadas por vez primera en 1156, 1187 y 1195, respectivamente.⁶³

LA EUCOLOGÍA ROMANA DEL SANTORAL HISPÁNICO EN TOLEDO: FUENTES Y FORMAS DE ELABORACIÓN

Nuestra mirada se dirige finalmente hacia los textos eucológicos, transcritos en el apéndice de acuerdo con su disposición en el año litúrgico. Según indicamos, están tomados del breviario romano-toledano T880, excepto en cuatro casos —Facundo y Primitivo, Leocadia, Eulalia y la *translatio* de Isidoro—, en los cuales hemos acudido al breviario T33.7, a fin de colmar la laguna del primero.⁶⁴

Los eclesiásticos de Toledo, como hemos visto, hicieron sus primeras tentativas de incorporar a los santos hispánicos en sus libros de culto en el último cuarto del siglo XII. En casos puntuales, como san Vicente mártir, incluido en el calendario universal desde los primeros tiempos, tan solo fue preciso tomar la oración propia de la tradición gregoriana (GrH 117), conocida también en Gellone (GeG 173) y Ripoll (Rip 883). De igual modo, Félix de Gerona y Eulalia de Mérida contaban con oraciones romanas, ya que su culto había desbordado la Península.⁶⁵ El pri-

⁶² Ricardo Izquierdo Benito, «Las iglesias de Toledo en la Edad Media. Evidencias arqueológicas», *Toletum* 59 (2014): 9-51; Izquierdo Benito, *Los lugares de culto en Toledo*, 123-132. La parroquia de San Isidoro es mencionada en Ángel González Palencia, *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*, I (Madrid: Instituto de Valencia de don Juan, 1926), 88, doc. 122.

⁶³ Ángel González Palencia, *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*, vol. preliminar (Madrid: Instituto de Valencia de don Juan, 1930), 187-189 y 199.

⁶⁴ Asimismo, en el apéndice están desarrolladas las siglas y abreviaturas de las fuentes y repertorios litúrgicos que utilizamos en este apartado.

⁶⁵ Carmen García Rodríguez, *El culto de los santos en la España romana y visigoda* (Madrid: CSIC – Instituto Enrique Flórez, 1966), 287-289 y 305. Para la fiesta de santa Eulalia hay un formulario en *Missale Gothicum e codice Vaticano Reginensi latino 317 editum*, Els Rose (ed.), *Corpus Christianorum. Series Latina*, 159 D (Turnhout: Brepols, 2005), 405-407.

mero, un santo local de la Narbonense,⁶⁶ presenta en T88o la misma colecta que Ripoll (Rip 1121) y el monasterio aragonés de San Victorián.⁶⁷ Se trata de un texto localizado en diferentes fiestas: san Agapito (Ve 798), san Hipólito (GeV 985; GeG 1326) y san Juan Bautista (GeV 1009; GeG 1411). Tal vez esa versatilidad facilitó que se incluyese también entre las *orationes et preces in natale unius martyris* (GrAdd 383*). En cualquier caso, el breviario toledano asumió un texto ya codificado en el nordeste peninsular. En cambio, para santa Eulalia, que comparte con san Vicente «la prioridad en la fama entre todos los mártires españoles»,⁶⁸ la colecta —tomada de T33.7— no concuerda con las fuentes catalanas (Vic 734; Rip 1396),⁶⁹ sino que es una mera adaptación de la fórmula que el sacramentario gregoriano asigna a tres célebres mártires nombradas en el canon romano: Inés (GrH 120), Águeda (GrH 132) y Cecilia (GrH 751).⁷⁰

Fuera de estas devociones singulares por su proyección, el procedimiento recurrente consistió en seleccionar plegarias romanas que se ajustaran a las características de cada santo. Dicha elección se efectuó indistintamente a partir del común y del propio de santos, y refleja la ductilidad de las colectas para ajustarse a celebraciones distintas con mínimos retoques redaccionales. Así lo verificamos en el caso de Emeterio y Celedonio, para quienes se ha tomado literalmente una colecta que figura en el sacramentario veronense (Ve 394), prevista para las fiestas de los mártires del mes de julio, y que ha pasado a las *orationes in natale plurimorum martyrum* de la tradición gelasiana (GeV III7; GeG 1821). A su vez, Vicente, Sabina y Cristeta tienen una oración del común de varios mártires (GrTc 3262, 3278; GeG 1809); al igual que Claudio, Lupercio y Victorico, cuya colecta coincide con la de santa Eufemia de Calcedonia en el veronense (Ve 835), si bien en la tradición posterior aparece en los comunes de varios santos (GeV 1094; GeG 1789), varios confesores (GrTc 3355) y varios mártires (Vic 785). Los ejemplos podrían multiplicarse. Fijémonos solamente en la memoria del obispo Fructuoso y sus

⁶⁶ Sobre la romanización de esta región durante el siglo IX, véase Anscari M. Mundó, «Les changements liturgiques en Septimanie et en Catalogne pendant la période preromane», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 2 (1971): 29-42.

⁶⁷ Alejandro Olivar, «Los textos raros o hasta ahora inéditos del sacramentario ms. 815 de Montserrat», *Hispania Sacra* 18 (1965): 365-383 [376].

⁶⁸ García Rodríguez, *El culto de los santos*, 284.

⁶⁹ La *invocatio* de Rip 1396 es similar: *Deus qui nos beate Eulalie martyris tue annua sollempnitate letificas (...)*.

⁷⁰ El sacramentario de Gellone conoce ese texto en la memoria de santa Inés (GeV 190), al igual que Ripoll (Rip 894), y en el común de vírgenes mártires (GeV 1834). En la fiesta de santa Cecilia aparece en los sacramentarios catalanes (Vi 690; Rip 1350).

diáconos Augurio y Eulogio, para quienes se ha adaptado con pocas variaciones una oración del quinto formulario del común de varios santos del fondo gelasiano (GeV 1105; GeG 1817), conocida por Ripoll en la fiesta de santa Emerenciana (Rip 887). En raras ocasiones, como sucede en la fiesta del mártir cordobés Zoilo, asociado en T880 a san Félix, los textos han sido escogidos de secciones menos habituales, como las *orationes pro peccatis* del sacramentario gregoriano (GrH 852),⁷¹ o las *orationes in tribulatione* del gelasiano (GeV 1338).

El recurso a las secciones comunes se complementa con la elección de fórmulas del propio que expresan características acomodables al santo hispano en cuestión. Así se ha procedido con san Millán, para quien T880 toma *ad pedem litterae* una oración del tránsito del abad san Benito (GrTc 3455, 3475; Vic 429), dada la semejanza entre el eremita riojano y el fundador de Montecasino, que también fue ermitaño en Subiaco. Cabe advertir aquí el contraste entre el procedimiento seguido en Toledo y el que detectamos en otras iglesias que han compuesto textos para esa fiesta. Digna de mención, por su originalidad, es la colecta del breviario de Cardeña de 1327 (Madrid, RAH, cód. 79), inspirada en la *Vita sancti Emiliani* (n. 38) de san Braulio de Zaragoza, en la cual se equipara a Millán con el profeta Eliseo, por el milagro realizado con una niña devuelta a la vida.⁷²

Idéntica pauta a la reseñada más arriba la descubrimos en otra serie de fiestas: santa Eufemia o Eugenia de Córdoba, que adapta la colecta de santa Felicidad (GrH 757; GeG 1641; Rip 1354; Vic 699); los santos Fausto, Jenaro y Marcial, con una oración de san Nicomedes (GrH 693; GeG 1461; Rip 1233); los mártires emeritenses Servando y Germán, que tienen la postcomunión de la fiesta de san Juan Bautista (Ve 235); y las santas Justa y Rufina. Para estas últimas T880 coincide con Ripoll (Rip 1077) y presenta una plegaria bastante extendida, que vemos en la celebración de santa Juliana (Ve 1407; GeV 841; GeG 230) y santa Regina (Ve 1452), y en secciones comunes: la misa *in natale virginis confessae* (GrTc 3410) y el formulario *in natale plurimarum virginum* (Vic 833).

El fenómeno que venimos contemplando, es decir, la ausencia de creatividad eucológica, volvemos a constatarlo en tres figuras de gran relieve local: Eugenio,

⁷¹ Los sacramentarios catalanes la conocen también entre las *orationes pro peccatis* (Vic 1291; Rip 773).

⁷² El texto del breviario de Cardeña reza así: «Deus qui in fine seculorum antiqui temporis opus Helisei prophete tui iterare dignaris, per beatissimum electum tuum Emilianum, eo supplicante precamur, ut quem tibi placuisse per signa demonstrasti, cunctis eum colentibus placare digneris» (f. 88rb). Para el texto de san Braulio remitimos a Ignazio Cazzaniga, «La vita di S. Emiliano scritta da Braulione vescovo di Saragozza: edizione critica», *Bollettino del Comitato per la preparazione della Edizione Nazionale dei Classici Greci e Latini*, nuova serie 3 (1954): 7-44 [40].

Ildefonso y Leocadia. Para la traslación del primero, T88o adapta un texto del formulario *In ecclesia cuiuslibet martyris sive confessoris* (GrTc 1877), que declara la presencia de sus reliquias en la propia iglesia (*cuius reliquie in hac continentur ecclesia*);⁷³ mientras que en la vigilia de su fiesta se toma un texto que la tradición gelasiana asigna a los mártires Marcelino y Pedro (GeV 876; GeG 1071), y la gregoriana a san Agapito (GrH 665; Vic 585; Rip 1187).⁷⁴ San Ildefonso contiene dos colectas: una copiada *in extenso* y otra alternativa (*vel alia oratio Ecclesiam tuam*), que podría estar en el común de santos, cercenado en T88o. En la primera se ha acoplado una fórmula de las *orationes et preces in natale unius confessoris* (GrAdd 391*),⁷⁵ la misma que observamos en el breviario BCT, ms. 33.4 (f. 16v), ya citado, que se remonta a la segunda mitad del siglo XIII. Por último, para santa Leocadia T33.7 acomoda la oración de santa Felicidad (GeV 1070), que Gellone conoce en el *dies natalis* de santa Lucía (GeG 1717).

Así pues, el modelo de confección textual que comprobamos hasta aquí evidencia que los liturgistas toledanos se limitaron a seleccionar textos sin apartarse apenas de la eucología romana clásica. Solo en contadas ocasiones divisamos adiciones textuales para enfatizar algún rasgo distintivo. Es el caso de los santos Justo y Pastor; su colecta, sin patrón directo en la tradición romana,⁷⁶ subraya el carácter local de los mártires complutenses, al mencionar la tierra consagrada por el derramamiento de su sangre (*et terram quam eorum sanguine consecrasti*). A su vez, la plegaria de san Isidoro resalta la luminosa fecundidad de su magisterio (*ut cuius summus illuminati doctrinis*).⁷⁷ Algo similar contemplamos en la alusión a la lucha contra la herejía de la oración de Leandro de Sevilla (*heretice pravitatis doctrina excludere fecisti*),⁷⁸ que sugiere el protagonismo del prelado en la conversión del arrianismo del rey Recaredo, formalizada en el Concilio III de Toledo (589).

⁷³ Una oración similar ha utilizado el sacramentario de Ripoll para san Eudaldo (Rip 1270), dado que sus reliquias se veneraban en la iglesia del monasterio.

⁷⁴ La misma colecta se encuentra en el breviario BCT, ms. 33.4 (f. 15v).

⁷⁵ Esa plegaria la emplea la tradición gelasiana en el *dies natalis* del papa Marcelo (GeV 810; GeG 140) e incluso de san León Magno (GeG 866).

⁷⁶ Guarda un leve paralelismo con el primer miembro de una postcomunión del veronense (Ve 624), y con otras fuentes (GeV 681; GrAdd 151*, 429*; Rip 573; Vic 209).

⁷⁷ El mismo texto, con la adición «et doctoris» a la condición de confesor y pontífice, ha sido editado por José Janini, «Un misal manuscrito de Salamanca», *Salmanticensis* 9 (1962): 623-625 [624].

⁷⁸ La fórmula se encuentra en el breviario del Burgo de Osma y ha sido editada por José Carlos Martín-Iglesias, «En torno a las composiciones litúrgicas latinas de la Hispania medieval en honor de Leandro de Sevilla († 602)», *Evphosyne. Revista de Filología Clásica* 42 (2014): 205-215 [208].

Al margen de esas escasas referencias, hay dos casos que merecen atención por su conexión con el breviario mozárabe editado por Alonso Ortiz en 1502. En efecto, los mártires cordobeses Acisclo y Victoria presentan la colecta *Omnipotens sempiternae Deus qui oculos tuos*, desconocida en el fondo romano clásico que encontramos en el breviario de Ortiz con pequeñas variantes. Concretamente, se halla en el oficio *Ad matutinum* del 25 de enero, fiesta de san Babilas y los tres niños.⁷⁹ Ignoramos el origen del texto, que difiere de la colecta *Deus qui sanctam nobis* dada por los sacramentarios catalanes para esa fiesta (Vic 687; Rip 1344). Por su parte, en la celebración de Facundo y Primitivo el breviario T33.7, a diferencia del sacramentario de Sahagún,⁸⁰ asocia a los santos Agrícola y Vital en la colecta *Supplices deprecamur clemenciam tuam*. El *éxPLICIT* ofrece una similitud muy clara con la oración *Intenta fratres carissimi* del *Ad matutinum* de un confesor no pontífice del breviario mozárabe.⁸¹ Ciertamente, a la luz del contexto histórico y de la aportación personal de Ortiz, nos inclinamos a creer que la dirección del influjo en ambos casos va del rito romano al mozárabe y no a la inversa.⁸²

Otros textos que revisten cierta singularidad se hallan en la fiesta de san Eugenio: la primera colecta del *dies natalis* coincide con la asignada por los sacramentarios ambrosianos a la fiesta de la ordenación de san Ambrosio el 7 de diciembre, conocida también por algunos sacramentarios ingleses para la ordenación del papa san Gregorio, el 3 de septiembre (CO 1270 a). La segunda tiene un *incipit* similar a una oración de santa Bárbara de la tradición premonstratense (CO 2023), mientras que el *éxPLICIT* guarda paralelo con la de san Nicomedes (GrH 556; GeG 1068) y san Jorge (GrH 463).

En el grupo de fiestas cuya fórmula no tiene referencia romana reconocible debemos incluir a Eulalia de Barcelona,⁸³ Nunilo y Alodia,⁸⁴ la traslación de san

⁷⁹ *Breviarium secundum regulas beati Hysidori*, Alonso Ortiz (ed.). (Toleti: Peter von Hagenbach, 1502), CCCXLIII.

⁸⁰ La colecta en este códice es: «Laetetur aecclesia tua deus beatorum martyrum tuorum Facundi et Primitiui confisa suffragiis, atque eorum gloriosis et deuota permaneat, et secura consistat» (f. 113r-v).

⁸¹ *Breviarium secundum regulas beati Hysidori*, CCCXXVI.

⁸² «*Liber missarum*» de Toledo y libros místicos, 2, José Janini (ed.). (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1983), LXVIII-LXXII; Janini y González, *Catálogo de los manuscritos litúrgicos*, 49.

⁸³ Tal vez el texto que más se aproxima sea la postcomunió de san Gregorio Magno (GrH 139; Rip 919; Vic 281), que coincide con la colecta de san León Magno (GrH 586). Es la misma oración que encontramos en Olivar, «Los textos raros», 369.

⁸⁴ El comienzo de su colecta es similar a CO 718 (GeG 243), que figura en la fiesta del papa san Gregorio y de santa Petronila en algunas fuentes inglesas.

Isidoro,⁸⁵ Torcuato y compañeros,⁸⁶ y Cucufate, asociado en T88o al mártir oriental Cristóforo o Cristóbal, festejado en Roma ese día.⁸⁷

Llegados al término de nuestro análisis, salta a la vista que el rasgo distintivo en la elaboración de este conjunto de textos eucológicos es la casi total ausencia de originalidad literaria. Los eclesiásticos toledanos se aferraron a esquemas romanos antiguos en detrimento de la nueva creación, lo que supuso además la impermeabilidad frente a cualquier préstamo de la vieja liturgia visigótica y al uso de relatos de *passiones* o *vitae* de los santos autóctonos. Semejante proceder contrasta con la praxis de otras iglesias y, desde luego, con el considerable crecimiento de oficios propios que se da en la época. Por lo que concierne a las fuentes, la eucología del *Breviarium Toletanum* remite mayoritariamente al fondo gregoriano y, en menor medida, al gelasiano y veronense, un dato comprensible, dado que el sacramentario que circuló en Castilla desde el siglo XI respondía a la tipología mixta del gregoriano gelasiano.

Por otro lado, aunque la falta de fuentes coetáneas no permite hacer afirmaciones categóricas, llama la atención la tardía codificación del santoral hispánico en Toledo, si la parangonamos con el ritmo seguido en otros centros, como el monasterio de San Millán de la Cogolla, en donde hay pruebas de su abundante incorporación en torno al año 1100, según se observa en el misal RAH, cód. 18.⁸⁸

En definitiva, las colectas romano-toledanas reflejan un *modus procedendi* fuertemente condicionado por la mentalidad de los eclesiásticos francos y por su posicionamiento frente al rito de las comunidades mozárabes, con las que convivían. Solo así se entiende que las fiestas hispánicas ingresaran tardíamente en la liturgia catedralicia y lo hicieran de ese modo tan «impersonal».

⁸⁵ T33.7 prescribe un texto con un comienzo similar al de CO 3956, presente en la Misa de san Juan Bautista en Bobbio y en el *Missale gothicum*.

⁸⁶ Para los varones apostólicos T88o dispone una oración inspirada tal vez en el sacramentario veronense (Vé 291), que alude a los apóstoles Pedro y Pablo. La misma colecta está en el sacramentario de San Victorián (Olivar, «Los textos raros», 371).

⁸⁷ Pierre Jounel, *Le culte des saints dans les basiliques du Latran et du Vatican au douzième siècle* (Rome: École Française de Rome, 1977), 261. La colecta de T88o difiere de las fuentes catalanas, que lo celebran solo (Rip 1092; Vic 462). Guarda algún paralelismo con la oración *in natale unius martyris* (GrTc 3219; GeG 1771), que aparece también en la fiesta de san Medardo (GrTc 3501).

⁸⁸ José Janini, «Dos calendarios emilianenses del siglo XI», *Hispania Sacra* 15 (1962): 183-194.

APÉNDICE

LAS COLECTAS DE LOS SANTOS HISPÁNICOS EN EL BREVIARIO DE TOLEDO
(Montserrat, Biblioteca, ms. 880; Toledo, Biblioteca Capitular, ms. 33.7)

Siglas y abreviaturas de las principales fuentes y repertorios de textos litúrgicos:

- CO *Corpus orationum*, Edmond Moeller *et al.* (eds.), *Corpus Christianorum. Series latina*, 160: I-XIV (Turnhout: Brepols, 1992-2004).
- GeG *Liber Sacramentorum Gellonensis*, Antoine Dumas (ed.), *Corpus Christianorum. Series latina*, 59 (Turnhout: Brepols, 1981).
- GeV *Liber Sacramentorum Romanae Ecclesiae ordinis anni circuli (Cod. Vat. Reg. lat. 316 / Paris Bibl. Nat. 7193, 41/56) (Sacramentarium Gelasianum)*, Leo Cunibert Mohlberg *et al.* (eds.), *Rerum Ecclesiasticarum Documenta. Series Maior: Fontes*, 4 (Roma: Herder, 1968).
- GrAdd *Additiones interpositae al Sacramentario Gregoriano: Le Sacramentaire Grégorien*, I, Jean Deshusses (ed.), *Spicilegium Friburgense*, 16 (Fribourg: Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 1992, 3ª ed.), n. 1*-443*.
- GrH *Sacramentario Gregoriano Hadrianum ex authentico: Le Sacramentaire Grégorien*, I, Deshusses, n. 1-1018.
- GrTc *Alia Supplementa Gregoriana* (textos complementarios): *Le Sacramentaire Grégorien*, Jean Deshusses (ed.), *Spicilegium Friburgense*, 24 (Fribourg: Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 1988, 2ª ed.), n. 1806-3900; 3, *Spicilegium Friburgense*, 28 (Fribourg: Éditions Universitaires Fribourg Suisse, 1992, 2ª ed.), n. 3901-4504.
- Rip *Sacramentarium Rivipullense*, Alejandro Olivar (ed.), *Monumenta Hispaniae Sacra. Serie Litúrgica* 7 (Madrid-Barcelona: CSIC – Instituto P. Enrique Flórez, 1964).
- Ve *Sacramentarium Veronense (Cod. Bibl. Capit. Veron. LXXXV [80])*, Leo Cunibert Mohlberg *et al.* (eds.), *Rerum Ecclesiasticarum Documenta. Series Maior: Fontes*, I (Roma: Herder, 1978).
- Vic *El Sacramentario de Vich*, Alejandro Olivar (ed.), *Monumenta Hispaniae Sacra. Serie Litúrgica*, 4 (Barcelona: CSIC – Instituto P. Enrique Flórez, 1953).

- I. 21 *Fructuoso, Augurio y Eulogio*; T880, f. 203rb: Magestati tue nos, domine, beatorum martirum tuorum Fructuosi, Augurii et Eulogii supplicatio beata conciliet, ut qui cotidie nostris actibus te offendimus, iustorum precibus adiuvemur. [GeV 1105; CO 3297 a]
- I. 22 *Vicente*; T880, f. 204vb: Adesto, quesumus, domine, supplicacionibus nostris, ut qui ex iniquitate nostra reos nos esse cognoscimus, beati Vincencii martiris tui intercessione liberemur. [GrH II; CO 176]
- I. 23 *Ildefonso*; T880, f. 206rb: Exaudi, domine, preces nostras quas in sancti confessoris tui atque pontificis Ildefonsi sollempnitate deferimus, ut qui digne meruit famulari, eius intercedentibus meritis ab omnibus nos absolue peccatis. [GrAdd 391*; CO 2479]
- II. 11 *Eulalia de Barcelona*; T880, f. 217ra: Deus, qui beatam Eulalam honorasti virginitate et martirio coronasti, presta, quesumus, ut qui commemoracionis eius festa percollimus, eius apud te presidio fulciamur. [véase GrH 139, 586; CO 1842]
- II. 12 *Traslación de Eugenio*; T880, f. 217rb: Propiciare, quesumus, domine, nobis famulis tuis per sancti Eugenii martiris tui atque pontificis, [cuius] reliquie in hac continentur ecclesia, merita gloriosa, ut eius pia intercessione ab omnibus semper protegamur adversis. [GrTc 1877; CO 4703 a]
- III. 3 *Emeterio y Celedonio*; T880, f. 220ra-b: Domine, deus noster, multiplica super nos gratiam tuam, et quorum celebramus gloriosa certamina, tribue subsequi in sancta professione victoriam. [Ve 394; CO 2278 a]
- III. 13 *Leandro*; T880, f. 223ra: Deus, qui <per> beatum Leandrum confessorem tuum atque pontificem heretice pravitatis docma excludere fecisti, eius interventu, quesumus, omnium cogitacionum nostrarum malorumque facinorum flammam extinguere facias.
- IV. 4 *Isidoro*; T880, f. 229rb: Protegat nos, quesumus, domine, beati Ysidori confessoris tui atque pontificis intercessio gloriosa, ut cuius summus illuminati doctrinis, eius semper muniamur auxiliis. [véase CO 4752 a]
- IV. 13 *Eufemia*; T880, f. 230vb: Presta, quesumus, omnipotens deus, ut beate Eufemie virginis tue sollempnia recessentes, meritis ipsius protegamur et precibus. [GrH 757; CO 4471]
- V. 1 *Torcuato y compañeros*; T880, f. 236rb: Deus, qui per beatissimos pontifices tuos Torquatam, Secundum, Indalecium, Ysicium, Tisefontem, Secilium et Eufrasium tibi innumerum Expericum populum ad te accersire voluisti, presta, quesumus, ut ecclesia tua hisdem rectoribus gubernetur, quos ei voluisti preesse pastores. [véase Ve 291]

- VI. 27 *Zoilo y Félix*; T88o, f. 257vb: Da nobis, quesumus, domine, de tribulacione leticiam, ut qui diu pro peccatis nostris affligimur, intercedentibus beatis Zoilo atque Felice martiribus tuis, in tua misericordia respiremus. [GrH 852; CO 932 c]
- VII. 17 *Justa y Rufina*; T88o, f. 263va: Omnipotens sempiterne deus, da nobis in festiuitate sanctarum virginum tuarum Iuste et Rufine congrua deuotione gaudere, ut potenciam tuam in earum passione laudantes, earum interventu, perpetuum percipiamus auxilium. [GrTc 3410; CO 3820]
- VII. 25 *Cucufate*; T88o, f. 269ra: Sanctissimum nobis, domine, die in honore sanctorum martirum tuorum Christofori et Cucufati da nobis cum humilitate venerari, et adesto propicius familie tue precibus, et dona ut quorum memoriam festiua celebramus, eorum meritis et auxilio subleuemur. [véase GrTc 3219]
- VIII. 2 *Félix de Gerona*; T88o, f. 275ra: Sancti martiris tui Felicis, domine, quesumus, veneranda sollempnitas salutaris auxilii nobis prestat augmentum. [GrAdd 383*; CO 5343 a]
- VIII. 6/7 *Justo y Pastor*; T88o, f. 282vb: Letificet nos, quesumus, domine, sanctorum martirum tuorum Iusti et Pastoris gloriosa sollempnitas, et terram quam eorum sanguine consecrasti, tribuas subsidiis adiuuari.
- IX. 23? *Fausto, Jenaro y Marcial*; T88o, f. 308ra: Adesto, domine, populo tuo ut beatorum Fausti, Ianuarii et Marcialis martirum tuorum merita preclara suscipiens, ad impetrandam misericordiam tuam, semper eorum patrocinio adiuuemur. [GrH 693; CO 115]
- X. 21 *Nunilo y Alodia*; T88o, f. 317ra: Concede, quesumus, domine, fidelibus tuis sanctarum virginum et martirum tuarum Nunilonis et Alodie digne celebrare festa, ut per earum intercessionem ab omnibus mundemur inquinamentis mentis et corporis.
- X. 23 *Servando y Germán*; T88o, f. 318rb: Sanctorum Servandi et Germani martirum tuorum nos, quesumus, domine, patrocina collata non desinit, que fragilitatem nostram meritis tueantur et precibus. [Ve 235; CO 5441]
- X. 27 *Vicente, Sabina y Cristeta*; T88o, f. 319ra: Omnipotens sempiterne deus, qui sanctorum martirum tuorum Vincencii, Sabine et Christete cordibus flammam tue dilectionis ascendisti, da mentibus nostris eadem fidei, spei karitatisque virtutem, ut quorum gaudemus triumphis proficiamus exemplis. [GrTc 3262; CO 3971]
- X. 30 *Claudio, Luperco y Victorico*; T88o, f. 319vb: Presta, quesumus, domine, ut sicut martirum tuorum Claudii, Luperco et Victorico nos celebranda natalicia non deserunt, ita eorum iugiter suffragia comitemus. [Ve 835; CO 4357]

- XI. 12 *Millán*; T880, f. 326rb: Concede nobis, domine, quesumus, alacribus animis beati confessoris tui Emiliani sollempnia celebrare, cuius diversis decorata virtutibus tibi vita complacuit. [GrTc 3455; CO 702]
- XI. 14 *Vigilia de Eugenio*; T880, f. 327va: Letetur ecclesia tua, deus, beati Eugenii martiris tui atque pontificis confixa suffragiis, atque eius precibus gloriosis et devota permaneat et segura consistat. [GeV 876; CO 3216 a.b]
- XI. 15 (1) *Eugenio*; T880, f. 328ra: Deus, mundi auctor et conditor, qui hodiernae festivitatis diem beati Eugenii martiris tui atque pontificis martirio consecrasti, presta populo tuo ut cuius annua sollempnitate resultat obsequiis, eius suffragiis tue pietatis consequatur auxilium. [CO 1270a]
- XI. 15 (2) *Eugenio*; T880, f. 328ra: Deus, qui presentem diem beati Eugenii martiris tui atque pontificis martirio consecrasti, presta propicius ut in cuius annua celebritate letamur, eius meritis donum tue gratiae consequamur. [véase CO 2023]
- XI. 17 *Acislo y Victoria*; T880, f. 329vb: Omnipotens sempiternae deus, qui oculos tuos dirigis super iustos, meritis beatorum martirum tuorum Acisli et Victorie actende propicius, ut a peccatis nostris eorum intercessionibus purgemur et illorum meritis misericordiae tue ipsorum merito associemur.
- XI. 27 *Facundo y Primitivo*; T33.7, f. 441vb: Supplices deprecamur clemenciam tuam, omnipotens deus, ut intercedentibus sanctis martiribus Facundo et Primitivo, Agricola et Vitale, omnium nostrorum consequi mereamur veniam delictorum.
- XII. 9 *Leocadia*; T33.7, f. 450va: Intercessione nos, quesumus, domine, sancte Leocadie votiva confoveat solemnitas, ut eius natalicia sacrata temporaliter frequentemus et conspiciamus eterna. [GeV 1070; CO 3166 a]
- XII. 10 *Eulalia*; T33.7, f. 452ra: Deus, qui nos annua beate Eulalie virginis et martiris tue solemnitate letificas, da ut quam veneramur officio etiam pie conversacionis sequamur exemplo. [GrH 120]
- XII. 22 *Traslación de Isidoro*; T33.7, f. 456va: Omnipotens sempiternae deus, qui hunc diem nobis honorabilem in beati confessoris tui atque pontificis Ysidori translatione tribuisti, da, quesumus, ecclesiae tuae in hac celebritate leticiam ut cuius membra pio amore veneramur in terris eius intercessionibus sublevemur in celis.

**«MELODÍA» TOLEDANA Y «MELODÍA» CISNERIANA:
A PROPÓSITO DEL ORIGEN DE LAS MELODÍAS
DE LOS CANTORALES MOZÁRABES**

Juan Carlos Asensio

ESMuC, Departamento de Música / Schola Antiqua

Han pasado 90 años de la publicación del clásico libro de los benedictinos de Silos Casiano Rojo y Germán Prado dedicado al canto mozárabe.¹ En el capítulo XI («El canto mozárabe desde Cisneros») además de dar noticia de los cantorales cisnerianos² y clasificarlos con las siglas por las que se han conocido hasta hace

¹ Casiano Rojo y Germán Prado, *El Canto Mozárabe. Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual* (Barcelona: Diputación Provincial, 1929).

² Para la bibliografía sobre los cantorales desde 1929, véase: Vito D. Imbasciani, «Cisneros and the Restoration of the Mozarabic Rite» (tesis doctoral, Cornell University, 1979); Ismael Fernández de la Cuesta, *Historia de la música española. I. Desde los orígenes hasta el «Ars Nova»* (Madrid: Alianza Editorial, 1983), y «Mozárabe, canto», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.). (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000), 7: 840-853; M^a Concepción Peñas, «De los cantorales de Cisneros y las melodías de tradición mozárabe», *Nassarre* 12/2 (1996): 413-434; Juan Carlos Asensio, *El canto gregoriano: historia, liturgia, formas* (Madrid: Alianza Editorial, 2003; reed. 2008), 84-99; y otras más completas en Enrique Carrillo Morales, *Música y Capellanes Mozárabes* (Toledo: Estudio Teológico de San Ildefonso. Seminario Conciliar, 1991), 6-10, 13-14; Ángel Fernández Collado, «The Mozarabic Choir Books of Cisneros», *Sacred Music* 128/4 (2001): 14-18; Carmen Julia Gutiérrez, «Melodías del canto hispánico en el repertorio litúrgico poético de la Edad Media y el Renacimiento», en *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*, Ismael Fernández de la Cuesta (ed.). (Madrid: SEdeM, 2013), 547-575; Carmen Julia Gutiérrez, «Avatares de un repertorio marginal: Las preces de la liturgia hispánica», *Revista de Musicología* 35/2 (2012): 11-41; Ismael Fernández de la Cuesta, «A la búsqueda de las melodías del canto viejo-hispánico: los libros corales mozárabes de 1500», *El canto mozárabe y su entorno*, 593-646; David Catalunya y Carmen J. Gutiérrez, «Mozarabic preces in Ars Nova Notation: A New Fourteenth-Century Fragment Discovered in Spain», *Plainsong & Medieval Music* 22/2 (2013): 153-167. Recientemente se han presentado dos tesis doctorales sobre los Cantorales de Cisneros: José Manuel Martín-Delgado Sánchez, «El canto litúrgico en la reforma del rito mozárabe de Cisneros: tradición, pervivencia y restauración» (tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018), disponible en línea: <https://ruvidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/18401>; y Miguel Ángel López Fernández, «Los Cantorales de Cisneros: Del canto hispánico al canto neomozárabe» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019), disponible en línea: <https://eprints.ucm.es/56301/1/T41218.pdf>.

poco (A, B, C, D)³ al hablar de los cantos ordinarios de la misa —los contenidos en el Cantoral III [D] y en el *Missale Mixtum*—⁴ los silenses precisan que estas

³ A partir de la publicación de los cantorales y dentro del proceso de catalogación general de los fondos de canto llano de la Catedral de Toledo, los cuatro cantorales llevan una denominación distinta: Cantoral A es catalogado hoy como el Cantoral Mozárabe Cisneros I; el Cantoral B como Cantoral Mozárabe Cisneros II; el cantoral C como Cantoral Mozárabe Cisneros IV «Agenda Mortuorum»; y, por fin el Cantoral D, denominado Cantoral Mozárabe Cisneros III «Liber Offerentium». Nótese el cambio en el orden de los dos últimos cantorales. A partir de ahora denominaré a los cantorales por el número / [letra]. Véase Ángel Fernández Collado, Alfredo Rodríguez González e Isidoro Castañeda Tordera (eds.), *Los cantorales mozárabes de Cisneros. Catedral de Toledo*, 2 vols. (Toledo – Madrid: Cabildo de la Catedral Primada de Toledo, Instituto Teológico San Ildefonso, Sociedad Española de Musicología, Ministerio de Cultura: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011).

⁴ La historia de este impreso puede consultarse en Konrad Haebler, *The Early Printers of Spain and Portugal* (London: Bibliographical Society at the Chiswick Press, 1897), 137; Cristóbal Pérez Pastor, *La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días* (Madrid: Impr. de M. Tello, 1887), 16-17 (n. 15); Walter Arthur Copinger, *Supplement to Hain's «Repertorium Bibliographicum I» or Collections Towards a New Edition of That Work* (London: H. Sotheran, 1895), 337 (n. 11336); Konrad Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo XV. 2: Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500* (Leipzig – La Haya: Karl W. Hiersemann, 1917), 126 (n. 446); Johann Georg Théodor Graesse, *Trésor des livres rares* (Dresde: R. Kuntze, 1859-69), 3: 547; William Henry James Weale, *Catalogus Missalium ritus latini ab anno M.CCCC.LXXIV impressorum* (London: H. Bohatta, 1928), 114-115; Martin Kurz, *Handbuch der iberischen Bildrucke des XV. Jahrhunderts* (Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1931), 131 (n. 273); Francisco Vindel, *El arte tipográfico en Valladolid, Toledo, Huete y Pamplona durante el siglo XV*, VI (Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 1950), 109 (n. 31); *General Catalogue of Printed Books. Photolithographic Edition to 1955* (London: British Museum, 1962), 139, col. 610; Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, vol.9 (Barcelona: J. N. Viader, 1956), 416 (n. 173129); Kathi Meyer-Baer, *Liturgical Music Incunabula. A Descriptive Catalogue* (London: The Bibliographical Society, 1962), 17-18 (n. 93); Fredrick R. Goff, *Incunabula in American Libraries. A Third Census of Fifteenth-Century Books Recorded in North American Collections* (New York: Bibliographical Society of America, 1972), 427 (M-732); Antonio Odrozola, *Catálogo de libros litúrgicos, españoles y portugueses, impresos en los siglos XV y XVI* (Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1996: 1ª ed., 1962), 85; William J. Sheenan, *Bibliothecae Apostolicae Incunabula*, II, Studi e Testi 381 (Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1997), 876-877. En la actualidad se conservan una treintena de ejemplares, de ellos en España: Biblioteca Capitular de Córdoba, Real Colegiata de San Isidoro de León, Biblioteca Nacional de Madrid (dos ejemplares), Biblioteca del Monasterio de Montserrat (ejemplar incompleto, ff. 2 a 465 y 467), Biblioteca Pública de Toledo, Capilla Mozárabe de la Catedral de Toledo [actualmente en el Archivo Capitular], Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Toledo, Monasterio de Santa María de La Vid (Burgos) y Biblioteca Capitular de Zaragoza. Fuera de España se conservan 22 ejemplares: Biblioteca Nacional de Lisboa (Portugal); British Library (ejemplar en vitela), Emmanuel College, Cambridge, John Rylands Library, Manchester (Reino Unido); Hispanic Society of America y Pierpont Morgan Library, ambas en Nueva York (Estados Unidos); Bibliothèque National (tres ejemplares), Biblioteca Saint Geneviève y Biblioteca del Arsenal en París, y Bibliothèque Municipale de Blois (Francia); Biblioteca Nazionale Centrale

melodías, si se atiende a su naturaleza y escala, pudieran ser gregorianas, y, en su mayor parte, se explican perfectamente por comparación, ya con los recitados correspondientes, ya con otras piezas del gradual y del antifonario romanos. Sin embargo, creemos que no constituyen el patrimonio especial de este rito, sino que son el bien común de todas las liturgias occidentales, y que, como tal, se conservan en los libros cisnerianos de la capilla mozárabe, puede considerarse como inestimable herencia de la antigua iglesia española.⁵

Más adelante, al hablar de los cantos del Oficio y la Misa copiados en los cantorales se preguntan los benedictinos si

El canto de estos tres libros, ¿es el genuino mozárabe? En su mayor parte no [...] Los músicos, a quienes Cisneros encomendó la restauración del rito mozárabe, no acertando a interpretar la grafía de los manuscritos mozárabes, ni encontrando quien por tradición las conservase, viéronse obligados a buscar en otra parte, y aún a componer. Cuando el texto coincidía con los del rito romano [...] tomaron también las melodías gregorianas que acompañaban al mismo texto, si bien con notables adulteraciones, que ya por entonces se habían introducido, y que ellos mismos debieron aumentar para someterlas a compás. La antifona *Sedentes* (Cantoral IV [C], f. 8v) es un puro calco del *Asperges me* romano. Canto romano con una discreta ornamentación es el de la antifona *Ingredivente* (Cantoral I [A], f. 62) igualmente el de los Improperios del Viernes Santo (Cantoral I [A], f. 78), los tractos de la Vigilia Pascual (Cantoral I [A], ff. 114v y ss.) del *Psallendum Haec est dies* (Cantoral I [A], f. 128) de Pascua, el de *Propitius esto* (Cantoral I [A], f. 183)... y un largo etcétera. Tenemos, también, en los cantorales, los himnos que se cantan en las vísperas de varias festividades (Cantoral IV [C], ff. 32v y ss.) que corresponden a los titulares de las antiguas seis parroquias mozárabes. Otra influencia romana bien aparente es la de los tonos salmódicos que alternan con las antifonas en el oficio de las exequias...⁶

No es mi intención, por más que tenga que escribir un poco sobre ello, centrarme en averiguar algo que, por lo demás, es bastante claro como es la supuesta aparición de melodías gregorianas más o menos disfrazadas en el interior de los

de Florencia (ejemplar incompleto) y Biblioteca Apostolica Vaticana (dos ejemplares, uno en vitela), Biblioteca Universitaria de Génova, Biblioteca Capitolare Fabroniana de Pistoia, y Biblioteca Villino Corsini de Roma (Italia); Königliche Hofbibliothek de Aschaffenburg y Biblioteca Municipal de Leipzig (Alemania); Österreichische Nationalbibliothek de Viena (Austria); Royal Library de Estocolmo (ejemplar en vitela) (Suecia).

⁵ Rojo y Prado, *El Canto Mozárabe*, 103. Para información más detallada sobre estos recitativos en el *Liber Omnium Offerentium*, ver: Juan Carlos Asensio, «Los recitativos del *Liber Omnium Offerentium* hispánico, ¿testimonio de modalidad arcaica?», *Études Grégoriennes* 26 (1998): 75-94.

⁶ Rojo y Prado, *El Canto Mozárabe*, 104-105.

cantorales como ya se ha sugerido. Sí lo es, en cambio, añadir algunos detalles nuevos que, creo, no se han apuntado hasta el momento sobre la «romanización» de algunos procedimientos de composición y adaptación de las músicas contenidas en los libros corales cisnerianos destinados al uso de los mozárabes. Así pues, doble será el propósito de este breve ensayo: primero, desvelar algunos de estos procedimientos; y segundo, intentar analizar algunas de las melodías de los cantorales de distintas procedencias para estudiar su comportamiento y ver sus posibles relaciones con otro canto que sonaba en la catedral en la época del cardenal, encomendado a los niños, esto es, la conocida como «melodía toledana».

Brevemente y a modo de resumen de lo que conocemos hasta ahora de la antigua tradición del canto hispano que ha llegado hasta nosotros y que se puede rastrear en los cantorales de Cisneros, recordemos que de las 27 piezas transmitidas en diversos códices y de diversas maneras,⁷ la comparación con los neumas de las piezas reescritas en notación diastemática con sus originales *in campo aperto* para comprobar que se trata de las mismas melodías resulta satisfactoria. Es el códice 56 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid que nos da la respuesta al copiar en folios sucesivos la *A*. *In pace in idipsum* en notación visigótica y después en palimpsesto en notación de puntos superpuestos.⁸ Los padres Rojo y Prado identificaron una sola pieza de las 21 que ellos lograron transcribir; recordemos que las otras seis fueron añadidas posteriormente gracias a los estudios de Carmen Rodríguez Suso.⁹ Se trata del responsorio *De manu inferni* cuya melodía conservada en los cantorales recuerda de una manera aproximada la del

⁷ Más información sobre la transcripción de estas piezas, en Rojo y Prado, *El Canto Mozárabe*, 66-82; véase también: Juan Carlos Asensio, «El canto de la antigua iglesia de España», en *Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe: historia, arte, literatura y música*: Córdoba, 17 al 30 de abril de 1995 (Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 1996), 127-150; Asensio, *El canto gregoriano*, 84-99; y Juan Carlos Asensio, «Los manuscritos visigóticos con notación musical: de la cantilación a la melisma», en *Los códices literarios de la Edad Media: interpretación, historia, técnicas y catalogación*, Pedro Manuel Cátedra García, Eva Belén Carro Carbajal, Javier Durán Barcelós (eds.). (San Millán de Cogolla: Cilengua, 2009), 21-73; Susana Zapke, *Hispania Vetus. Manuscritos Litúrgico-Musicales. De los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)* (Madrid: Fundación BBVA, 2007), 260-261. En los últimos años se están llevando a cabo distintos intentos de reconstrucción con la ayuda de procesos computerizados, pero con inciertos resultados; véase Geert Maessen (ed.), *Calculemus et Cantemus. Towards a Reconstruction of Mozarabic Chant* (Amsterdam: Gregoriana, 2015).

⁸ Una reproducción digital se puede consultar en:

http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrab/es/consulta/resultados_ocr.cmd.

La *A*. *In pace* puede verse notada *in campo aperto* en el f. 29v y en palimpsesto en notación de puntos en el f. 33.

⁹ Carmen Rodríguez Suso, «L'Évolution modale dans les antiennes de l'ordo wisigothique pour la consécration de l'autel», *Études Grégoriennes* 26 (1998): 173-204.

Liber Ordinum de San Millán reescrita en neumas aquitanos previo raspado del original (Figs. 10.1 y 10.2). Más recientemente Luca Ricossa, en una de sus atentas comunicaciones, compara el alleluiaticum *Inter medios cleros* en el antifonario de León con la melodía transmitida en los cantorales de Cisneros.¹⁰ Los trabajos de Carmen Julia Gutiérrez sobre las preces clarificaban la fidelidad de transmisión de estas piezas.¹¹



Fig. 10.1. R/ *De manu inferni*. Cantoral IV [C], f. 28 (© Archivo Catedral de Toledo)

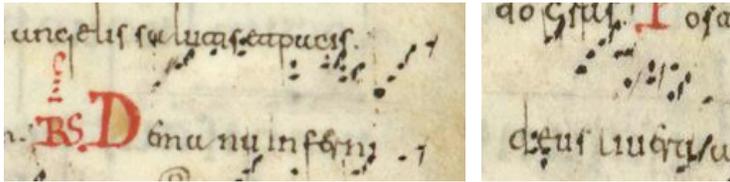


Fig. 10.2. R/ *De manu inferni*, *Liber Ordinum*, E-Mh. Cód. 56, f. 36 (© RAH)

LA APLICACIÓN DEL ESQUEMA DE LOS OFICIOS RÍTMICOS

En la liturgia romano-franca, los oficios de los santos desde muy pronto se compusieron en manera versificada, de tal manera que los textos de las antífonas y de los responsorios seguían una rima y una métrica concreta. Se trataba de una técnica poética que además solía incluir la ordenación modal de las distintas antífonas y responsorios que aparecían a lo largo de las distintas horas. Normalmente los versos utilizados en las antífonas eran heptasílabos u octosílabos. Por este

¹⁰ <http://gregorian-chant.ning.com/group/chantwisigothiquemozarabelforum/topics/a-new-mozarabic-melody-found?commentId=3327296%3AComment%3A111009&groupId=3327296%3AGroup%3A8663>.

¹¹ Gutiérrez, «Melodías del canto hispánico»; Gutiérrez, «Avatares de un repertorio marginal».

doble motivo, se empezó denominar «oficio rimado, oficio rítmico» utilizando a partir del siglo XII rimas más o menos libres. Muy frecuente es también encontrar el término *Historia* tanto para los oficios versificados como para aquellos que no lo eran y en los que, siguiendo una ordenación modal, los textos provenían de las *Vitae* de los santos particulares.¹²

Aunque no tenemos constancia de la utilización de esta técnica de composición modal en el antiguo canto visigótico —me refero a la ordenación siguiendo los ocho modos— debido a nuestro desconocimiento de los modos de las melodías, sí que hemos podido detectar una cierta ordenación modal en las antífonas de los maitines del *Officium Defunctorum* tal y como aparece escrito en el Cantoral IV [C] a partir del f. 4:

AD MATUTINUM

[In Primo Nocturno]

- f. 4 [Lauda] *Cor contritum*, Modo III + Ps. *Miserere* (salmodia modo III)
- f. 4v *Al Memento Domine quod*, Modo IV + Ps. *Ad te levamus* (salmodia modo IV)
- f. 5v *Al Memento Domine quia*, Modo V + Ps. *Miserere mei* (*differentia* modo V)
- f. 7 *Al Memento Domine congregationis*, Modo VI + Ps. *Libera me* (*differentia* modo VI)

In Secundo Nocturno

- f. 8v *Al Sedentes in tenebris*, Modo VII + Ps. *Quia tu Domine* (*differentia* modo VII)
- f. 9 *Al Animas pauperum*, Modo VIII + Ps. *Tui sunt celi* (*differentia* modo VIII)
- f. 9v *Al Parce nobis Domine*, Modo I + Ps. *Ad te levamus* (*differentia* modo I)

In Tertio Nocturno

- f. 11 *Al Noli nos relinquere*, modo II + Ps. *Domine dilexi* (*differentia* modo II)
- f. 12 *Al Resurgunt mortui*, modo III + Ps. *Respice in me* (*differentia* modo III)
- f. 12v *Al Vivent mortui tui*, modo IV + Ps. *Letabitur iustus* (*differentia* modo IV)

IN LAUDIBUS

- f. 14 *Al Exortum est in tenebris*, modo V + Cant. *Accesserunt* (*differentia* modo V)
- f. 14v *Al Exaudi Domine*, modo VIII + Cant. *Benedictus* (*differentia* modo VIII)
- f. 15v *Al Omnis spiritus*, modo VI + Ps. *Laudate Dominum* (*differentia*, modo VI)

Observemos además que en las *differentiae* del modo VIII aparece la variante hispana (Fig. 10.3).

¹² David Hiley, *Western Plainchant. A handbook* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 273-279; y Jean François Goudesenne, *Les Offices historiques ou historiae composés pour les fêtes des saints dans la Province ecclésiastique de Reims, 775-1030* (Brepols: Turnhout, 2002).



Fig. 10.3. *A/ Animas pauperum*; *differentia* hispana del modo VIII; Cantoral IV [C], f. 9v (© Archivo de la Catedral de Toledo)

En resumen:

f. 4 [<i>Lauda</i>] <i>Cor contritum</i>	Modo III
f. 4v <i>A/ Memento Domine quod</i>	Modo IV
f. 5v <i>A/ Memento Domine quia</i>	Modo V
f. 7 <i>A/ Memento Domine congregationis</i>	Modo VI
f. 8v <i>A/ Sedentes in tenebris</i>	Modo VII
f. 9 <i>A/ Animas pauperum</i>	Modo VIII
f. 9v <i>A/ Parce nobis Domine</i>	Modo I
f. 11 <i>A/ Noli nos relinquam</i>	Modo II
f. 12 <i>A/ Resurgunt mortui</i>	Modo III
f. 12v <i>A/ Vivent mortui tui</i>	Modo IV
IN LAUDIBUS	
f. 14 <i>A/ Exortum est in tenebris</i>	Modo V
f. 14v <i>A/ Exaudi Domine</i>	Modo VIII
f. 15v <i>A/ Omnis spiritus</i>	Modo VI

En el caso del *Liber Laudis* (así se conoce también al Cantoral IV [C]) las antífonas de los tres nocturnos de maitines del *Officium Defunctorum* no comportan la versificación de la que hablábamos antes, pero sí se encuentran ordenadas según los modos, como se puede comprobar. De la misma manera la sonoridad de las antífonas que preceden a los salmos, se inspira directamente en las sonoridades propias del *Octoechos* o en adaptando directamente las melodías gregorianas a los nuevos textos, como podemos comprobar más adelante.

Por poner un solo ejemplo de un santo ligado a la diócesis de Toledo, como lo es san Ildefonso, y aprovechando los libros mandados editar por el sucesor de Cisneros, Guillermo de Croy, continuador de la política de impresión de libros litúrgicos del Cardenal —como se puede leer en el prólogo a la edición del *Diurnum Sanctorale* (Alcalá de Henares: Arnao Guillén Brocar,

1520)—¹³ podemos comprobar el orden modal de las antífonas de laudes a partir del f.21 del mencionado *Diurnum Sanctorale*:

IN DIE SANCTI ILLEFONSI ARCHIEPISCOPI TOLETANI. IN LAUDIBUS

A/ 1 <i>O celegs virginitas</i>	Modo I
A/ 2 <i>Redivive martyris</i>	Modo II
A/ 3 <i>O fidei devotio</i>	Modo III
A/ 4 <i>Inde vox virginis</i>	Modo IV
A/ 5 <i>Illefonso ascribitur</i>	Modo V

Y se conserva también la versificación en sus textos:

O celegs virginitas / integritas huic / quod nulli meruit / alii dignitas.
 Redivive martyris / que huic pre populo / apparuit tenuit vestem / et sevir regis
 ganipulo.
 O fidei devotio / sanctam sacrarum vestium / partem cultrinqe regium / digne man-
 dat sacrario.
 Inde vos Virginis / hunc trans ius hominis / verbis laudat in his.
 Illefonso ascribitur / quod mea domina celi / regina vita fruitur.

LA «MELODÍA TOLEDANA»

Además de esta «romanización» de los procedimientos, quizás la parte más interesante y novedosa de mi propuesta sea la aplicación de los procedimientos de la llamada «melodía» de Toledo a las piezas contenidas en los cantorales. Para poder comprobar si esas ornamentaciones pudieron influir de alguna manera en el proceso de copia de los cantorales, escogeremos una serie de ejemplos que nos van a asegurar las notas estructurales de la melodía entre cuyos puntos se va a desarrollar la ornamentación. Conocemos la existencia de un tipo de canto cultivado en la catedral de Toledo conocido como «canto melódico», «melodía o canto eugeniano».¹⁴

¹³ «Cum vero iam Psalterium. Missale. Intonarium. Passionale. Sanctorum Commune. rei divine Officiarium absolvisset [...] et quod solum restabat diurnarum horarum opus duplex alterum quod ad dominicas et ferias: alterum quod ad sanctorum festa pertinebat...».

Ver: <https://patrimonioidigital.ucm.es/s/patrimonio/item/19807>.

¹⁴ Karl-Werner Gümpel, «El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo», *Recerca Musicologica* 8 (1988): 25-45, publicado también con el mismo título en *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo. Actas del II Congreso Internacional de Estudios Mozárabes* (Toledo: Instituto de

La documentación más antigua que conservamos a este respecto data de 1448 cuando una bula de Nicolás V concede una serie de raciones al maestro de melodía de la sede toledana. Interesante es la definición que aparece en el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias:

MELODÍA. Es en la música cierto primor que hace la voz y el canto suave y dulce; y en la santa iglesia de Toledo hay maestro particular, que enseña a los infantes de coro este primor, porque no todos le alcanzan...¹⁵

Hasta la supresión del puesto de maestro de melodía tras el Concordato de 1851, se sabe que fue desempeñado por dieciocho maestros. La documentación musical que se conserva es tardía (del s. XVIII), y en su mayoría se debe a uno de estos maestros, Gerónimo Romero de Ávila, maestro entre 1749 y 1779. Romero de Ávila explica que se trata de una versión del canto gregoriano embellecida con ornamentaciones y que se interpreta alternando con la melodía original. No existen muchas más menciones a este canto. Una referencia más antigua, del siglo XVI, se la debemos a Pedro Loyola de Guevara quien, en su *Arte para componer canto llano, y para corregir y enmendar la canturía...* (Sevilla: A. Pescioni, 1582), afirma (f. 28v):

De lo que llaman melodía en Toledo. De una cosa q[ue] è procurado, nunca é hallado escriptura ninguna, ni menos quien me de razon dello, y desto q[ue] en Toledo llaman Melodía, que los moçachos dizen en los Versetes de las Oras, y en otros Resposnos, lo qual no se haze en otra parte de España, ni fuera della, ni aun saben que cosa es. Y esto bien parece invencion, pues no tiene arte, y aun los mesmos nombres que tienen, parece que [f. 29r] hazen burla dello, a los quales dizen Ho[n]das, Formacion, Goteados, Sobaquillo, y otros muchos q[ue] yo no se, ni aun estos que é dicho entiendo.

Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1987-90), 4: 79-101. Véase también Juan Carlos Asensio Palacios, «La ornamentación del canto llano, el canto eugeniano y las melodías «mozárabes» de los cantorales de Cisneros», *Revista de Musicología* 28 (2005), Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004): 65-85, y Juan Carlos Asensio Palacios, «La ornamentación del canto monódico en el tratado del siglo XVI *Arte de Melodía* (E-Bc ms. 1325) y los Cantorales de Cisneros: hacia el reconocimiento digital de patrones melódicos», en *Musicología en web. Patrimonio musical y Humanidades Digitales*, DeMusica 29, María Gembero Ustároz y Emilio Ros-Fábregas (eds.). (Kassel: Edition Reichenberger, 2021), 215-229. El manuscrito E-Bbc 1325 es una miscelánea facticia de varios tratados de tres secciones aparentemente independientes: E-Bbc 1325/1 (*Tractat molt útil de la art de can [sic] pla*, ff. 1-12); E-Bbc 1325/2 (*Miscel·lània de tractats musicals*, ff. 13-25); y E-Bbc 1325/3 (*Tractat de teoria musical*, ff. 26-36). El *Arte de melodía sobre canto llano y canto d'organo* forma parte de la segunda sección. Véase la descripción de esta parte en el catálogo de la Biblioteca de Catalunya:

http://explora.bnc.cat/iii/encore/record/C__Rb2374952__S__Orightrresult__Xo?lang=cat&suite=def.

¹⁵ Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Felipe C. R. Maldonado (ed.), revisada por Manuel Camarero (2ª ed. corregida) (Madrid: Castalia, 1995), 747.

Esto sin falta devio de ser invencion de algun embaydor, que no pudo ser menos, porq[ue] si fuera arte, muchos le supiera[n] y estuviera escripto sobre ello, y en otras muchas partes lo usaran, mas aqui dende ello se trata, no ay quien sepa dar cuenta dello, porque no tiene fundamento, ni arte, y assi podra cada uno hazer lo q[ue] quisiere, y salirse con ello, qon [sic] dezir q[ue] es Melodia. Otra cosa es, si lo quieren llevar por aqui, qua[n]do un cantor tuviere boz y habilidad, que cante un canto llano, assi como Lame[n]tacion o otra cosa, co[n] buenos passos, y quiebro meneandose discretamente de un pu[n]to a otro, esto es habilidad y no melodia, q[ue] claro esta que un cantor diestro no a de dezir un ca[n]tollano si canta solo, tan simple, y seco como el esta co[m]puesto, si no que a de quitar, o poner de lo q[ue] alli esta puntado, guardando la orden del tono, sin hazer desgarros ni disparates...

Afortunadamente se ha conservado un *Arte de melodía sobre canto llano y canto d'organo* (E-Bbc, ms. 1325) de principios del siglo XVI en el que se describe con detalle el procedimiento del canto melódico. El interés de este tratado reside no sólo en su originalidad, sino en la descripción que hace de las «Figuras mayores y principales de canto llano», que coinciden con algunas de los cantorales cisnerianos. Define «melodía» como: «ornar y agraciar los sones del canto llano». Y en su capítulo inicial menciona ya la iglesia de Toledo: «... y a los mozárabes sones con que el canto llano pareciesse mas dulce / cantando como parece en las cantorías dela missa mosarve / antiquissimas en Toledo en su iglesia...».¹⁶ Gracias a este tratado conocemos la forma de la «melodía» como ya aventuró el profesor Gümpel,¹⁷ y en él se nos dan las distintas posibilidades de ornamentación del canto entre dos sonidos dados (Figs. 10.4-10.7).¹⁸



Fig. 10.4. Intervalo de segunda, ascendente y descendente



Fig. 10.5. Intervalo de tercera ascendente y descendente

¹⁶ *Arte de melodía sobre canto llano y canto d'organo* (E-Bbc 1325/2, f. 21).

¹⁷ Gümpel, «El canto melódico de Toledo».

¹⁸ E-Bbc 1325/2, ff. 22v-24.

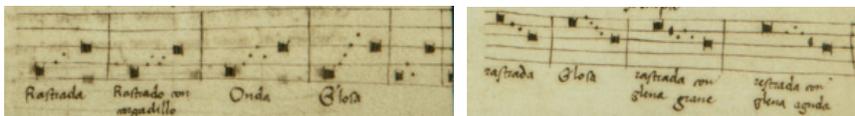
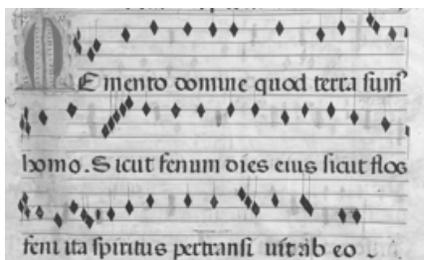


Fig. 10.6. Intervalo de cuarta ascendente y descendente



Fig. 10.7. Intervalo de quinta ascendente y descendente

Veamos si aquellas antífonas que son puramente gregorianas pero ornamentadas en un estilo peculiar, corresponden en su ornamentación a las premisas del *Arte de melodía*. Tomemos como primer ejemplo la antífona *Memento Domine quod terra* de modo IV que desarrolla una fórmula melódica muy común para este modo de la que tenemos multitud de ejemplos (Figs. 10.8, 10.9 y 10.10).¹⁹

Fig. 10.8. *E-Tc*, Cantoral IV [C], f. 4v
(© Archivo de la Catedral de Toledo)Fig. 10.9. *Psalterium Toletanum*, f. 29
(© Biblioteca Histórica, Universidad Complutense)

¹⁹ Asensio Palacios, «La ornamentación...», 221



Fig. 10.10. Detalle de las figuras precedentes con la adición de la *Glosa* de *E-Bbc* 1325, f. 23
(© Biblioteca de Catalunya)

Entre *Sicut* (mozárabe) y el *dextris* (gregoriana) se aplica el procedimiento de la glosa con intervalo de cuarta ascendente según el *Arte de Melodía* tal y como aparece consignado en *E-Bbc* ms. 1325.

Aunque no repasaremos en detalle todos los procedimientos, sí ejemplificaremos algunos de los más relevantes y repetidos en los cantorales: por ejemplo, el *Capileyo* en intervalos descendente de segunda (Fig. 10.11):



Fig. 10.11. *E-Tc* Cantoral I [A], f. 4, y *E-Bbc*, 1325/2, f. 23
(© Archivo de la Catedral de Toledo y Biblioteca de Catalunya)

Los procedimientos se van superponiendo unos a otros como es el caso del *Alleluia Cantate Domino* en su parte final que sucesivamente presenta la rastreada en la cuarta ascendente y la glosa en la segunda descendente (Fig. 10.12):



Fig. 10.12. *E-Tc*, Cantoral I [A], f. 9, y *E-Bbc*, 1325/2, f. 22v y 23v
(© Archivo de la Catedral de Toledo y Biblioteca de Catalunya)

O en un mismo melisma podemos encontrar tres de esos procedimientos sucesivos, como vemos en el *sacrificium Vidi sub ara Dei* con ornamentaciones de *Contra capileyo*, *Glosa* y *Capileyo* en los intervalos de segunda descendente (Fig. 10.13):



Fig. 10.13. *E-Tc*, Cantoral I [A], f. 24v, y *E-Bbc*, 1325/2, f. 23v
(© Archivo de la Catedral de Toledo y Biblioteca de Catalunya)

Hemos hablado antes de la ordenación modal de las antífonas en el cantoral que contiene el *Officium defunctorum*. Curiosamente, algunas de ellas utilizan fórmulas del canto romano que no corresponderían a su forma musical, como lo es utilizar un diseño melódico que aparece en los graduales gregorianos, y que aquí se utiliza en una antífona del oficio de difuntos mozárabe. Así aparece en la antífona *Exortum est in tenebris* (Cantoral IV [C], f. 14) con su entonación similar a la de los graduales del modo II en *la*, tipo *Haec dies*. Encontramos aquí las ornamentaciones de *glosa francesa* y *entrepuesto* del *Arte de Melodía* (Fig. 10.14).²⁰

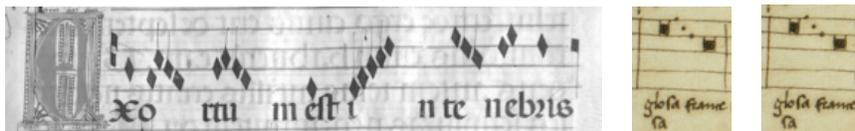


Fig. 10.14. *E-Tc*, Cantoral IV [C], f. 14, y *E-Bbc*, 1325/2, f. 24 y 23v
(© Archivo de la Catedral de Toledo y Biblioteca de Catalunya)

EL ARTE DE MELODÍA EN ALGUNAS PIEZAS DE CANTO FRATTO

Un repertorio al que no se le había prestado demasiada atención, pero que poco a poco está siendo objeto de varias investigaciones, es el conocido en Italia como *canto fratto* y en España como canto mixto o figurado.²¹ Siendo piezas de nueva composición, el

²⁰ Asensio, «La Ornamentación», 224.

²¹ No son demasiados los estudios sobre este tipo de canto en las fuentes españolas: véase: José Sierra, «Mixto, canto», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares, dir. (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000), 7: 624-627; Màrius Bernadó, «Adaptación y cambio en repertorios de himnos durante los siglos xv y xvi: algunas observaciones sobre la práctica del canto mensural en fuentes ibéricas», en *Il Canto Fratto. L'Altro Gregoriano*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003, Marco Gozzi y Francesco Luisi (eds.) (Roma: Torre d'Orfeo, 2005), 239-279; Herminio González Barrionuevo, «El canto llano mensural de la Catedral de Sevilla dentro del contexto español», *Il Canto Fratto*, 281-319; Cristina Menzel Sansó, «Canto fratto nei libri liturgici della

análisis en este repertorio en comparación con las fórmulas de ornamentación expuestas en el *Arte de Melodía*, podría pasar por alto algunas semejanzas con lo expuesto en párrafos anteriores con la comparación de las melodías contenidas en los cantorales mozárabes. Siendo un repertorio tan amplio, podemos fijarnos por el momento en algunos detalles como el que aparece en el Libro Coral 7 de la Biblioteca del Convento de San Bernardino de Trento (I-TRsf). Se trata de un *Kyriale-Graduale* copiado, según el colofón, en 1693 por el franciscano Raffaele Zeni da Thesero, responsable de muchos de los manuscritos de la biblioteca. Tras una colección de Kyries con nombres de lo más sugerente —por ejemplo, Siciliano, Milanese, Venetiano— y Glorias —Perugina, Monica incatenata— aparece un *Gloria detta Castigliana* (castellana) cuya entonación nos sorprende por la similitud con muchas de las entonaciones que aparecen en el primitivo canto visigótico y que aún perduran en los libros mozárabes (Figs. 10.15 y 10.16).

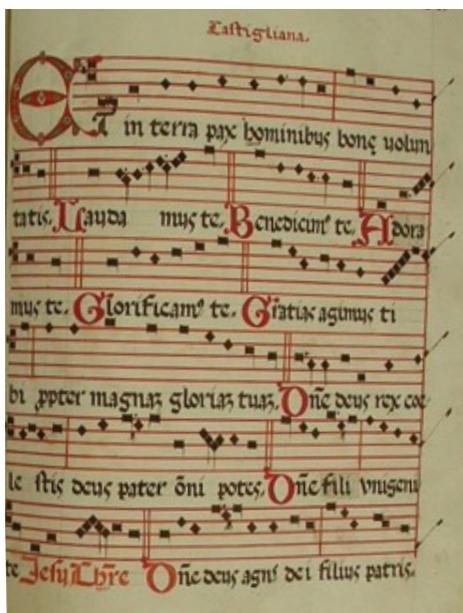


Fig. 10.15.
Kyriale-Graduale, ms. 7, f. 31
(© Biblioteca del Convento
de San Bernardino de Trento)

cattedrale di Maiorca», *Il Canto Fratto*, 321-338; véase también: José Sierra, «¿El canto mixto como fuente temática de las misas populares en latín?», en *La Misa Solemne Popular en latín en la tradición salmantina*, Actas del XI Seminario de Folklore y Cultura Tradicional, Salamanca (23-27 de enero de 2006), Miguel Manzano e Hilario Almeida (eds.). (Salamanca: Diputación de Salamanca, 2008), 123-155; Juan Carlos Asensio, «El *Canto Fratto* en España: Los Cantorales del cardenal Cisneros», en *Il Canto Fratto. Un repertorio da conservare e da studiare*, Atti dei convegni tenuti a Radda in Chianti dal 2005 al 2008 II, Giacomo Baroffio y Michele Manganeli (eds.). (Radda in Chianti: Corale S. Niccolo, 2010), 11-25.



Fig. 10.16. Inicio del *Prælegendum* «Per gloriam», *Missale mixtum... dictum mozarabes* (Toledo: Petrus Hagembach, 1500), f. 22ov
(© Biblioteca Nacional de España)

Además de la semejanza que encontramos en el tema melódico del inicio entre *Per gloriam* y *Et in terra pax*, el verso siguiente, *Laudamus te* (señalado en la Fig. 10.11) presenta el mismo tipo de ornamentación que encontramos muchas veces a lo largo de muchas de las piezas de los cantorales cisnerianos, como podemos ver en los siguientes ejemplos tomados del *sacrificium Tuam preciosa est* (*E-Tc*, Cantoral I [A], f. 37v) y del *lauda Laudabo nomen Dei* (Cantoral I [A], f. 41) (Fig. 10.17).

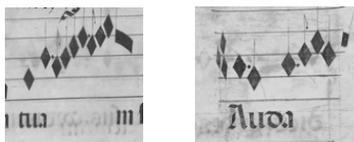


Fig. 10.17. *E-Tc*, Cantoral I [A], ff. 37v y 41 (© Archivo de la Catedral de Toledo)

CONCLUSIONES

Hemos presentado aquí una nueva perspectiva de aproximación al análisis de las melodías de los cantorales mozárabes de Cisneros hasta ahora no exploradas, salvo las aproximaciones que yo he hecho previamente sobre ellas. Todos los procedimientos de los que aquí solo se han presentado algunos, se encuentran a lo largo de las decenas de folios de los cantorales cisnerianos, de los ejemplares impresos del *Missale mixtum secundum regulam beati Isidori dictuma mozarabes*, a los que se añadió la notación de manera manuscrita.

A lo que ya sabemos de los cantorales de Cisneros sobre algunas melodías gregorianas tomadas al pie de la letra y otras ornamentadas sobre una base gregoriana, podríamos añadir:

- utilización del procedimiento de los oficios rítmicos en su ordenación modal como aparece claramente en el *Officium Defunctorum* (Cantoral IV [C]).

- aplicación de las ornamentaciones del canto melódico de Toledo que se pueden rastrear de acuerdo con el *Arte de Melodía* (E-Bbc ms. 1325) en:
 - a) piezas gregorianas ornamentadas
 - b) piezas con melodías «originales» que utilizan valores constantes de semibreves y ocasionalmente ornamentaciones justificables en muchos casos por «procedimientos melódicos»
 - c) esos procedimientos melódicos (que se observan en las Figs. 10.4-10.6 y 10.7) se utilizan de manera generalizada; los más utilizados son *go-teada*, *rastrada*, *gleva*, *capileyo*, *onda*, *sobaquillo*; *glosa* y *rastrada* + *sobaquillo* en un mismo movimiento, *glosa francesa* y *entrepuesto*, *rastrada con gleva aguda*, *contracapileyo con rastrada*.

Al hablar de la «melodía toledana» en páginas atrás, se ha hecho referencia al «canto eugeniano»,²² como también se conoce al canto encomendado a los niños, canto melódico o canto de melodía. Conservamos una transcripción tardía del mismo en cinco libros corales para uso de los niños, que presentan el mismo tipo de ornamentación, esta y su interpretación sí aludida en otras épocas, como, por ejemplo, el comentario despectivo de Pedro Loyola de Guevara, aunque como hemos visto de manera algo displicente. Se impone también una pronta comparación de sus procedimientos melódicos de ornamentación.

En el actual estado de las investigaciones no podemos afirmar que en la confección de las melodías de los cantorales se utilizaran todos los procedimientos propuestos como ornamentaciones en el *Arte de Melodía*; son múltiples las maneras de ornamentar que en forma de notas de valores muy pequeños aparecen constantemente y que no están ejemplificadas en el tratado de la Biblioteca de Cataluña, pero sí que algunos de ellos coinciden con esos adornos en melodías gregorianas copiadas en esos libros corales. Si tenemos en cuenta que los canónigos mozárabes escucharían el canto llano ornamentado por los niños en algunas secciones tanto de la misa como del oficio, es posible que algunos de estos procedimientos fueran utilizados para «crear» un repertorio cuya tradición oral estaba maltrecha o era casi por completo inexistente.

²² E-Tc, Cantorales 68, 86, 114, 156 y 185.

OFFICIUM Y SACRIFICIUM NEOMOZÁRABES: EJEMPLOS DE COMPOSICIÓN DE UN REPERTORIO

Miguel Ángel López Fernández
Universidad Alfonso X el Sabio (Madrid)

A principios del siglo XVI, el Cardenal Jiménez de Cisneros puso en marcha uno de los proyectos que todavía hoy sigue suscitando numerosas incógnitas entre los investigadores: la recuperación del rito visigótico de San Isidoro. El resultado de esta empresa fue la edición de un misal y de un breviario¹ con los textos del rito, y la copia de cuatro cantorales con sus melodías. Para llevar a cabo esta labor, los colaboradores de Cisneros tuvieron que valerse de manuscritos medievales de rito hispánico y, quizás, de una tradición oral que en el siglo XVI pudiera pervivir en la ciudad de Toledo. Los manuscritos medievales que conservamos son todos anteriores al siglo XIV, los más recientes están datados en la segunda mitad del siglo XIII.² Aunque con muchas dificultades y tomándose ciertas licencias, los encargados de esta recuperación fueron capaces de descifrar la escritura visigótica de los textos.³ Sin embargo, la música está escrita en nota-

¹ Alonso Ortiz, *Missale mixtum secundum regulam beati Isidori, dictum mozarabes* (Toledo: Melchor Gorricio – Pedro Hagenbach, 1500); Alonso Ortiz, *Breviarium secundum regulam beati Isidori* (Toledo: Melchor Gorricio – Pedro Hagenbach, 1502). Sobre la fortuna de ambos volúmenes, véase en este libro el capítulo de Susan Boynton.

² Anscari M. Mundó, «La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos», *Hispania sacra* 18/35 (1965): 1-25; Raquel Rojo Carrillo, *Text, Liturgy and Music in the Old Hispanic Rite: The vespertinus Genre*, Currents in Latin American and Iberian Music (Oxford: Oxford University Press, 2020).

³ Louis Brou, «Études sur le missel et le bréviaire mozarabes imprimés», *Hispania Sacra* 11/22 (1958): 349-398; José María Martín Patino, «El breviarium mozarabe de Ortiz: su valor documental para la historia del oficio catedralicio hispánico», *Miscelánea Comillas* 50 (1963): 207-297; Jordi Pinell, «El problema de las dos tradiciones del antiguo rito hispánico. Valoración documental de la tradición B, en vista a una eventual revisión del ordinario de la misa mozarabe», en *Liturgia y música mozarabes: ponencias y comunicaciones presentadas al I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes, Toledo 1975*, Jordi Pinell (ed.). (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1978), 3-44. Estos autores precisaron la fidelidad de dicha restauración y determinaron cómo se recompusieron algunos textos.

ción neumática adiaستمática, lo que hace imposible su lectura si las melodías no se conocen previamente.⁴

Para estudiar la música contenida en los cantorales de Cisneros, lo primero que haremos será tratar de determinar si las melodías medievales pudieron mantenerse por tradición oral a lo largo de los siglos y, para ello, abordaremos la evolución de la comunidad mozárabe de Toledo desde la toma de la ciudad por Alfonso VI. A continuación, veremos testimonios que conservamos del siglo xv, anteriores al nombramiento de Cisneros como arzobispo de Toledo, que mencionan la situación del rito hispánico. Finalmente, abordaremos los distintos elementos que integraron su restauración, centrándonos especialmente en la recuperación musical a través del estudio de dos géneros: el *officium* y el *sacrificium*.

LA COMUNIDAD MOZÁRABE DE TOLEDO

Se consideran mozárabes a aquellos cristianos que permanecieron bajo dominio musulmán desde el año 711. Ambas culturas convivieron de forma más o menos pacífica al menos hasta la llegada de los almorávides (1086);⁵ por eso, con el paso de los años los mozárabes fueron adoptando costumbres árabes, como su idioma, distintas prácticas sociales o la arabización de sus nombres.⁶

⁴ Aunque es imposible deducir las notas e intervalos a partir de la notación hispánica, recientemente Geert Maessen ha propuesto reconstrucciones de melodías mediante ordenador: Geert Maessen, «Aspects of Melody Generation for the Lost Chant of the Mozarabic Rite», en *Proceedings of the 9th International Workshop on Folk Music Analysis, 2-4 July 2019*, Islah Ali-MacLachlan y Jason Hockman (eds.). (Birmingham: Birmingham City University, 2019), 23-24, http://fma2019.bcu.ac.uk/papers/FMA2019_Proceedings.pdf; Geert Maessen & Darrell Conklin, «Generation of Melodies for the Lost Chant of the Mozarabic Rite», *Applied Sciences* IX/20 (2019): 42-85; Geert Maessen & Darrell Conklin, *Amplificate Oblationem, Generación computacional de melodías para el canto perdido del rito mozárabe (fase III: 2017-2019)* (Amsterdam: Gregoriana Amsterdam, 2019); Geert Maessen y Darrell Conklin, «Two Methods to Compute Melodies for the Lost Chant of the Mozarabic Rite», en *Proceedings of the 8th International Workshop on Folk Music Analysis, 26-29 June 2018*, Andre Holzapfel & Aggelos Pikrakis (eds.). (Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki, 2018), 31-34, http://fma2018.mus.auth.gr/files/papers/fma_proceedings_2018.pdf.

⁵ Richard Hitchcock, *Mozarabs in Medieval and Early Modern Spain: Identities and Influences* (Aldershot: Ashgate, 2008); Thomas E. Burman, *Religious Polemic and the Intellectual History of the Mozarabs, c. 1050 – 1200* (New York: Brill, 1994).

⁶ Ángel González Palencia, *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*, 4 vols. (Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1926-1930); H. Hanna E. Kassis, «The Mozarabs», en *The Literature of al-Andalus*, María Rosa Menocal, Raymond P. Scheindlin, y Michael Sells (eds.), *The Cambridge History of Arabic Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 415-434.

Toledo fue conquistada en el año 1085 por Alfonso VI, precipitando la emigración hacia el sur de una gran cantidad de musulmanes.⁷ La ciudad fue repoblada en su mayoría por castellanos que practicaban la liturgia franco-romana, que era la oficial de la iglesia católica desde el Concilio de Burgos (1080); aunque en menor medida, también llegaron a la ciudad francos, sobre todo monjes de Cluny, que habrían de ayudar a implantar esta liturgia oficial, judíos y, finalmente, mozárabes que emigraron desde el sur como consecuencia de distintas persecuciones de los almorávides y almohades.

Según Jiménez de Rada,⁸ tras la conquista de Toledo, los mozárabes obtuvieron permiso para continuar con la práctica de su rito en seis parroquias de la ciudad: Santas Justa y Rufina, Santa Eulalia, San Sebastián, San Marcos, San Lucas y San Torcuato, aunque no se conoce el documento oficial que otorga este beneficio. Las parroquias mozárabes no aparecen en la documentación hasta mediados del siglo XII y lo hacen en documentos de compra-venta de tierras cercanas, en cartas de donación o de partición de bienes.⁹

El único fuero real otorgado a los mozárabes por Alfonso VI que conservamos data del año 1101: se trata del conocido como *Charta Mozarabum*, en el que se menciona la llegada a Toledo de mozárabes «de otras tierras».¹⁰ De esta forma, en Toledo se produjo un encuentro entre dos grupos de mozárabes, adscritos respectivamente a dos tradiciones litúrgicas distintas de rito hispánico: los oriundos de la ciudad, que practicaban la que conocemos como tradición A; y los mozárabes del sur, que seguían la llamada tradición B¹¹ y que, seguramente, transportaron

⁷ Julio González, «Repoblación de Toledo», en *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo. Actas del II Congreso Internacional de Estudios Mozárabes* (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1987-1990), 1: 99-113.

⁸ Rodrigo Jiménez de Rada, *Historia de los hechos de España*, Juan Fernández Valverde (trad.). (Madrid: Alianza, 1989).

⁹ Miquel S. Gros, «Les six paroisses mozarabes de Tolède», *Cahiers de Civilisation Médiévale* 58/3 (2015): 387-393.

¹⁰ Alfonso VI, «Fuero otorgado por Alfonso VI a los mozárabes de Toledo», trad. Rvdo. Sr. Dr. Francisco de Moxó y de Montoliu, 19 de marzo de 1101. http://www.mozarabesdetoledo.es/cmt_fuero.html.

¹¹ Jordi Pinell, «Los textos de la antigua liturgia hispánica: fuentes para su estudio», en *Estudios sobre la liturgia mozárabe*, J. P. Rivera (ed.). (Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1965), 109-164; Jordi Pinell, *Liturgia Hispánica* (Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1998); Don Michael Randel, *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office* (Princeton: Princeton University Press, 1969); Raquel Rojo Carrillo, «Las tradiciones del canto hispánico: Teorías sobre su cronología y procedencia» (Trabajo para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, Universidad Complutense de Madrid, 2011); Raquel Rojo Carrillo, «Old Hispanic Chant Manuscripts of Toledo: Testimonies of a Local or of a Wider Tradition?», en *A Companion to Medieval Toledo: Reconsidering the Canons*, Yasmin Beale-Rivaya & Jason Busic (eds.). (Leiden: Brill,

con ellos algunos manuscritos que se usarían en el siglo XIII como modelo para la copia de los fragmentos E-Mn Mss. 10110, E-Tc 35.5 y E-Tmsc 1325, las únicas fuentes que conservamos de esta tradición.¹² La *Charta Mozarabum* de Alfonso VI, junto con otros dos fueros posteriores de Alfonso VII,¹³ está escrita desde un punto de vista civil. Se trata de documentos destinados a igualar los derechos de todas las comunidades cristianas en Toledo, ya fueran castellanos o mozárabes; en ninguno se menciona ningún tipo de concesión litúrgica. La igualdad de derechos civiles permitía a Alfonso VI recompensar a aquella comunidad mozárabe de Toledo que había sido capaz de mantener su fe durante siglos bajo dominio musulmán y con la que el monarca habría entrado en contacto algunos años antes de la conquista de la ciudad.¹⁴ Al mismo tiempo, el rey garantizaba la lealtad de la población al margen de algunas tensiones que surgieron entre la Catedral y la comunidad mozárabe.¹⁵

Parece plausible que la actividad mozárabe consiguiera mantenerse en las mencionadas parroquias durante algunos siglos. De hecho, en Santas Justa y Ru-

2018), 97-139; Rojo Carrillo, *Text, Liturgy and Music in the Old Hispanic Rite*. Esta división en dos tradiciones litúrgicas fue propuesta por Pinell y, posteriormente, ampliada desde un punto de vista musical por Randel. Así, la tradición A quedaría integrada por las de León, La Rioja y Toledo 1; y la B correspondería a la de Toledo 2. Sin embargo, es preferible referirse al canto hispánico como una única entidad en lugar de un conglomerado de distintas costumbres.

¹² Carmen Julia Gutiérrez, «Los Cantorales Mozárabes de Cisneros, un ejemplo de construcción de la identidad nacional española», *Mélanges de la Casa de Velázquez* 49, nº 1 (2019): 185-222; Gros, «Les six paroisses mozarabes de Tolède», 391. Es posible que entre estos emigrantes se encontrara el obispo Juan de Marchena, a quien le fue concedida la parroquia de Santas Justa y Rufina.

¹³ Alfonso García-Gallo, «Los Fueros de Toledo: Apéndices», *Anuario de Historia del Derecho Español* 45 (1975): 341-488 [459-460]. Alfonso VII concedió un fuero real en 1118, cuya copia más antigua se encuentra en el Archivo Municipal de Toledo, Cajón 10, legajo 3, núm. 5; y otro en 1137, cuyo original se encuentra en el Archivo Municipal de Toledo, cajón 1, legajo 1.

¹⁴ Francisco Javier Simonet, *Historia de los mozárabes de España*, 4 vols., Memorias de la Real Academia de la Historia, XIII (Madrid: Real Academia de la Historia, 1897).

¹⁵ R. Menéndez Pidal, *La España del Cid* (Madrid: Espasa-Calpe, 1956); Reyna Pastor de Togneri, «Problemas de asimilación de una minoría», en *Conflictos sociales y estancamiento económico en la España medieval* (Barcelona: Ariel, 1973), 199-268; Hitchcock, *Mozarabs in Medieval and Early Modern Spain: Identities and Influences*; Gros, «Les six paroisses mozarabes de Tolède»; Simonet, *Historia de los mozárabes de España*; Julio González, «Los mozárabes toledanos desde el siglo XI hasta el cardenal Cisneros», en *Historia Mozárabe. I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes* (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1978), 79-90. Aunque algunos investigadores como Simonet o González abogan por una completa fraternidad entre ambos grupos, otros como Menéndez Pidal, Pastor de Togneri o Hitchcock ven indicios de las divergencias en el rechazo de los mozárabes a Bernardo de Sahagún, nombrado arzobispo tras la toma de la ciudad o en el sistema de reparto de tierras que favorecía enormemente a las parroquias romanas frente a las mozárabes.

fina y Santa Eulalia pudo haber copia de manuscritos,¹⁶ pero, por falta de apoyo económico, las parroquias fueron empobreciéndose paulatinamente y la población mozárabe fue integrándose en la cada vez más numerosa población castellana.¹⁷ Además, el 1 de mayo de 1285, la crisis económica que atravesaba Castilla debido a la guerra civil existente entre Alfonso X el Sabio y Sancho IV obligó al arzobispo García Gudiel a reducir el número de párrocos toledanos, tanto en las iglesias de rito romano como en las mozárabes, que pasaron de contar con treinta clérigos a dieciocho.¹⁸

Esta integración tuvo un precio: la pérdida progresiva de su identidad, hasta el punto de peligrar la propia supervivencia del rito; poco a poco se fueron introduciendo elementos gregorianos y, posiblemente, la comunidad mozárabe no sobrevivió más allá del año 1400 como una comunidad diferenciada del resto de la sociedad toledana.¹⁹

HACIA LA RECUPERACIÓN DEL CANTO MOZÁRABE

La descripción de Gómez de Castro queda respaldada por varios testimonios del siglo xv que denuncian una y otra vez el deterioro del rito. El primero pertenece al obispo de Segovia, Juan Vázquez de Cepeda, quien, temiendo que se perdiera el rito en Toledo, promovió un intento fallido de salvaguardarlo en Aniago (Valladolid).²⁰ En su testamento leemos: «Las dichas eglesias de Toledo son venidas a tanta pobreza que ya non ay clerigos que celebren el dicho oficio, [...], los

¹⁶ Mundó, «La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos»; Rojo Carrillo, *Text, Liturgy and Music in the Old Hispanic Rite*. Los tres fragmentos mencionados de la tradición B (E-Mn Mss/10110, E-Tc 35.5 y E-Tmsc 1325) pertenecen a la parroquia de Santas Justa y Rufina. A la de Santa Eulalia pertenecen, al menos, los códices E-Tc 33.3, E-Tc 35.3, E-Tc 35.4, E-Tc 35.7 y E-Tc 35.8, datados entre finales del siglo xi y principios del siglo xiii.

¹⁷ Diego Adrián Olstein, *La era mozárabe. Los mozárabes de Toledo (siglos XII y XIII) en la historiografía, las fuentes y la historia* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006).

¹⁸ Ramón González, «El arcediano Joffré de Loaysa y las parroquias urbanas de Toledo en 1300», en *Historia Mozárabe. I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes* (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1978), 91-148 [146]. Este mandato se encuentra en el manuscrito E-Tc 38.25.

¹⁹ Alvar Gómez de Castro, *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*, José Oroz Reta, trad. (Madrid: Fundación Universitaria, 1984), 124-125; Burman, *Religious Polemic and the Intellectual History of the Mozarabs, c. 1050 – 1200*, 200.

²⁰ Juan Meseguer, «El Cardenal Jiménez de Cisneros, fundador de la Capilla Mozárabe», en *Historia Mozárabe. I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes* (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1978), 153; Gutiérrez, «Los Cantorales Mozárabes de Cisneros»,

clerigos non saben cantar nin ordenar el dicho oficio». ²¹ Cepeda nos dice que los textos escritos en letra visigótica se copiaron en la escritura común, que recuperaron algunas melodías y, más importante, que reformaron el oficio. Este último matiz resulta de gran importancia, sobre todo en el plano musical, si tenemos en cuenta la imposibilidad de descifrar los neumas hispánicos adiestemáticos junto con el mencionado desconocimiento del rito por parte de los clérigos. ²²

La segunda referencia a los mozárabes la encontramos en las constituciones del sínodo de Alcalá de Henares convocado por el arzobispo de Toledo, Alfonso Carrillo, el 10 de junio de 1480. Carrillo reguló la asignación de beneficios mozárabes tratando de asegurar que solo se otorgaran a clérigos versados en el rito, puesto que era costumbre su concesión a aquellos que no lo conocían. ²³ Posiblemente éste fuera un recurso utilizado por estas parroquias para aumentar sus posibilidades de supervivencia ante la falta de párrocos mozárabes.

El tercer y último testimonio que conservamos antes de la llegada de Cisneros es un escrito de Pedro González de Mendoza, rival y sucesor de Carrillo como arzobispo de Toledo. ²⁴ Mendoza trató de regular la proporción de parroquianos de iglesias latinas que podían cambiar su parroquia de adscripción y pago de rentas a una de las mozárabes, ya que estas últimas también tenían por costumbre admitir a cualquier persona que manifestara tal intención, fuese o no de ascendencia mozárabe. Estos testimonios esbozan un escenario en el que el rito mozárabe podía asimilar con mucha facilidad características gregorianas; de hecho, pese las reformas de los arzobispos, la falta de una comunidad mozárabe suficientemente numerosa como para sustentar las parroquias tanto económica como litúrgicamente, hizo que éstas fueran empobreciéndose tanto a nivel de rentas como de parroquianos hasta rozar algunas su práctica extinción. ²⁵

párr. 9. Cepeda adquirió el señorío de Aniago el 20 de febrero de 1409 y, ante la imposibilidad de mantenerlo, el 18 de octubre de 1441 la reina doña María lo cedió a la orden de los Cartujos.

²¹ Meseguer, «El Cardenal Jiménez de Cisneros, fundador de la Capilla Mozárabe», 183-88. El testamento se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, Clero, carpeta 3405, nº 4 (1).

²² Gutiérrez, «Los Cantorales Mozárabes de Cisneros». No conservamos ninguno de los libros que pudieron haberse escrito en la fundación de Cepeda, aunque es posible que el *Libro de Horas de la reina Sancho* (E-SAu 2668) pudiera ser uno de los modelos usado por el obispo.

²³ Meseguer, «El Cardenal Jiménez de Cisneros, fundador de la Capilla Mozárabe», 189.

²⁴ Meseguer, «El Cardenal Jiménez de Cisneros, fundador de la Capilla Mozárabe», 190-193. Privilegio de 26 de abril de 1484.

²⁵ María José Lop Otín, «Parroquias y práctica sacramental en Toledo a fines de la Edad Media», en *Mundos medievales. Espacios, sociedades y poder: homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*, Beatriz Arizaga et al., (eds.). (Santander: Universidad de Cantabria, 2012), 1523-1536.

LA RESTAURACIÓN DE CISNEROS

Cisneros fue nombrado arzobispo de Toledo en 1495, aunque no llegaría a tomar posesión de su cargo hasta el 20 de septiembre de 1497.²⁶ Al poco tiempo puso en marcha su proyecto restaurador, que comenzó el 5 de octubre con la confirmación de los privilegios mozárabes.²⁷ Pasados poco menos de cuatro años, el 20 de abril de 1501, comenzaron las obras para construir una capilla destinada a la celebración del rito mozárabe en la Catedral de Toledo: la Capilla del Corpus Christi.²⁸ El primer grupo de capellanes mozárabes estuvo integrado por 13 miembros y comenzaron a celebrar el rito el 26 de marzo de 1502 en la sala capitular de verano puesto que la capilla mozárabe no estuvo suficientemente acondicionada hasta el año 1511.²⁹

El año 1508 es especialmente importante para la capilla: el 18 de septiembre se redactaron los 26 artículos que integran las constituciones que regularían su funcionamiento;³⁰ para evitar su empobrecimiento, Cisneros estableció las rentas y posesiones de la capilla, ratificadas el 20 de septiembre por la bula *Admonet nos* del Papa Julio II;³¹ y, finalmente, el 20 de noviembre, el cabildo se comprometió a hacerse cargo de su conservación a cambio de un pago anual.³² Por último, el 8 de febrero de 1514, se encargó a Juan de Borgoña la gran pintura mural que representa la conquista de la ciudad de Orán por Cisneros. Esta decoración no es sino una declaración de que, con él, se cierra un amplio capítulo de ocho siglos a través de

²⁶ José García Oro, *Cisneros: Un cardenal reformista en el trono de España (1436-1517)* (Madrid: La Esfera de los Libros, 2005).

²⁷ Meseguer, «El Cardenal Jiménez de Cisneros, fundador de la Capilla Mozárabe», 194-195.

²⁸ Mario Arellano, *La capilla mozárabe o del Corpus Christi* (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1980). Véase también la contribución de Susan Boynton en este volumen.

²⁹ Arellano, *La capilla mozárabe o del Corpus Christi*; José García Oro, *La Iglesia de Toledo en tiempo del Cardenal Cisneros (1495-1517)* (Toledo: Estudio Teológico de San Ildefonso, 1992); Ángel Fernández Collado, *La catedral de Toledo en el siglo XVI: vida, arte y personas* (Toledo: Diputación Provincial de Toledo, 1999); Meseguer, «El Cardenal Jiménez de Cisneros, fundador de la Capilla Mozárabe», 209-210.

³⁰ Meseguer, «El Cardenal Jiménez de Cisneros, fundador de la Capilla Mozárabe», 213. Se encuentran en el manuscrito E-Mn 13034, ff. 74r-80v, haciendo referencia a la necesidad de recitar el oficio por la falta de libros y ordenando cantar la misa.

³¹ José García Oro, *El cardenal Cisneros. Vida y empresas*, 2 vols. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1992).

³² Meseguer, «El Cardenal Jiménez de Cisneros, fundador de la Capilla Mozárabe», 208.

los cuales los cristianos recuperaron las tierras que habían sido arrebatadas por los musulmanes, restaurando la hegemonía del reino visigodo de Toledo.³³

Pero la parte más importante del proyecto de restauración del rito hispánico fue el encargo de los libros litúrgicos que habrían de servir para su celebración: el *Missale* de 1500,³⁴ el *Breviarium* de 1502 y cuatro cantorales con la música del rito: el cantoral A, que contiene las melodías del Propio del Tiempo; el B, con el Propio y Común de los Santos; el C, con el Ordinario de la Misa; y el D, con las Vísperas de los Santos de las seis parroquias mozárabes de Toledo y la Misa y Oficio de Difuntos.³⁵

Cisneros encargó la elaboración del misal mozárabe al canónigo Alonso Ortiz.³⁶ Éste organizó una comisión en la que se encontraban los párrocos mozárabes de Santa Eulalia, San Lucas y Santas Justa y Rufina. Sin embargo, la lectura del prefacio del *Missale* muestra que, pese a contar con manuscritos medievales, apenas fueron capaces de leer la letra visigótica en la que están escritos y la tradición oral era tan exigua que resultó imposible recuperar el canto medieval original. Respecto a los cantorales, no tenemos ningún testimonio de cómo fue su proceso de elaboración ni su fecha de edición. El único documento localizado hasta ahora relativo a los cantorales data del 26 de octubre de 1508, seis años después de la impresión del *Breviarium*: se trata del encargo de los primeros ochenta folios del Cantoral A.³⁷

³³ Susan Boynton, «Restoration or Invention? Archbishop Cisneros and the Mozarabic Rite in Toledo», *Yale Journal of Music & Religion* 1/1 (2015): 5-30. Los historiadores de la Edad Media y Moderna se referían a estos siglos hablando de una restauración, término empleado también para la recuperación mozárabe, vinculándose con el antiguo reino visigodo territorial y espiritualmente. Sobre el valor simbólico del fresco y su vínculo con la memoria del cardenal, véase la contribución de Susan Boynton en este volumen.

³⁴ El *Missale* contiene una pequeña sección con música que corresponde al Cantoral C (*Liber Offerentium*).

³⁵ Enumeración según el orden que actualmente ocupan en la catedral de Toledo: Cantoral I (*De tempore*); II (*Communia Sanctorum. Sanctoriale*); III (*Liber Offerentium*) y IV (*Agenda mortuorum*). Ángel Fernández Collado, Alfredo Rodríguez González, e Isidoro Castañeda Tordera (eds.), *Los cantorales mozárabes de Cisneros. Catedral de Toledo*, 2 vols. (Toledo – Madrid: Cabildo de la Catedral Primada, Instituto Teológico San Ildefonso, Sociedad Española de Musicología, Ministerio de Cultura: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011).

³⁶ Meseguer, «El Cardenal Jiménez de Cisneros, fundador de la Capilla Mozárabe», 160. Ortiz había publicado anteriormente un oficio en honor de San Ildefonso en el año 1493 y un misal toledano en 1499: Alonso Ortiz, *Missale mixtum alme ecclesie Toletane* (Toledo: Melchor Gorrício – Pedro Hagenbach, 1499).

³⁷ Gutiérrez, «Los Cantorales Mozárabes de Cisneros»; David Catalunya y Carmen Julia Gutiérrez, «Mozarabic preces in Ars Nova Notation: A New Fourteenth-Century Fragment Discovered in Spain», *Plainsong and Medieval Music* 22/2 (2013): 152-167. Posiblemente, parte del repertorio de

Teniendo en cuenta el deterioro del rito, la integración de la comunidad mozárabe dentro de la sociedad castellana y el olvido prácticamente total de las melodías manifestado constantemente en el siglo xv, es inevitable preguntarse qué canto restauró la comisión de Ortiz. Es posible responder a esta cuestión estudiando parte del repertorio de Cisneros: el *officium* y el *sacrificium*.

El officium y el sacrificium neomozárabes

El *officium* es el primer canto del Propio de la Misa neomozárabe.³⁸ Aunque su situación al comienzo de la celebración pueda sugerir que se trata de un canto procesional, las fuentes medievales no contienen rúbricas que permitan ratificarlo.³⁹ En los cantorales de Cisneros solo encontramos una rúbrica en este sentido: se encuentra en C-iv⁴⁰ y parece excluir esta función, pues indica la ubicación del sacerdote frente al altar con anterioridad a su entonación.⁴¹ El término *officium* en las fuentes neomozárabes se utiliza también como sinónimo de misa (Tabla II.1).⁴²

Tabla II.1. Uso indistinto de las palabras *officium* y *missa*

Cantoral y folio	Rúbrica
B-30r	<i>Incipit missa plurimorum confessorum</i>
B-31v	<i>Incipit officium unius virginis</i>
B-34r	Incipit officium plurimarum virginis

los cantorales correspondiente a la misa se copiara a partir de manuscritos anteriores; uno de estos modelos podría ser el fragmento 1519 de la Biblioteca de la Abadía de Montserrat.

³⁸ Vito D. Imbasciani, «Cisneros and the Restoration of the Mozarabic Rite» (tesis doctoral, New York, Cornell University, 1979). Las fuentes de tradición A lo denominan «praelegendum».

³⁹ David Andrés Fernández *et al.*, «Processions and Their Chants in the Old Hispanic Liturgy», *Traditio* 75 (2020): 177-223.

⁴⁰ A lo largo del texto me referiré a los folios de un determinado cantoral escribiendo simplemente la letra y número de folio correspondiente; así, C-iv significa: Cantoral C, folio i vuelto.

⁴¹ Miguel Ángel López Fernández, «El *officium* de Cisneros: ¿origen hispánico o neomozárabe?», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 33 (2020): 225-240.

⁴² Vito D. Imbasciani, «Cisneros and the Restoration of the Mozarabic Rite», 57; Andrés Fernández *et al.*, «Procesiones y su canto en la Liturgia Hispánica». El término *praelegendum* también se utiliza con cierta ambigüedad en las fuentes medievales de canto hispánico.

La primera acepción es más tardía: mientras que el uso de *officium* como alusión tanto a la misa como al oficio completo se da en los manuscritos hispánicos desde al menos el siglo x,⁴³ su empleo para designar el canto empezó a utilizarse posiblemente en el siglo xiii.⁴⁴ Por su parte, el *sacrificium* es el cuarto canto del Propio de la Misa neomozárabe. Tiene una función similar a la del ofertorio gregoriano, aunque con una longitud, densidad y complejidad melódica mucho mayores.

Los textos neomozárabes

En los cantorales encontramos escritos 47 *officia* y 76 *sacrificia*. Sin embargo, algunos textos se repiten en distintas festividades (Tablas 11.2 y 11.3). Además, el canto del *officium* se omite durante la Cuaresma (B-33r) y durante Semana Santa, desde el Domingo de Ramos (A-61v) hasta el Domingo de Resurrección (A-126r). Por esta razón, el número de textos distintos es de 40 en el primer género y 69 en el segundo.

Tabla 11.2. *Officia* que comparten el mismo texto

Texto	Cantoral
Dabo vos nominatos V/ Benedicti vos a Domino	B-20r Missa Plurimorum Martyrum Quatuor Capparum
	D-2r Agenda mortuorum
Dicite in nationibus alleluia V/ Cantate Domino	A-129v Secunda Feria Pasche
	B-87r Exaltatio Sancte Crucis

⁴³ Carmen Julia Gutiérrez, «*Librum de auratum conspice punctum*. Sobre la datación y la procedencia del Antifonario de León», *Revista de Musicología* 43/1 (2020): 19-76. Se utiliza con este fin en el Antifonario de León (E-L Ms. 8), cuya datación ha sido recientemente precisada por Gutiérrez a mediados del siglo x (c. 960).

⁴⁴ Juan Manuel Sierra López, *El Misal toledano de 1499* (Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso, 2005), 69-70. En adelante utilizaré el término *officium* solo para referirme al género musical estudiado.

Dominus regnavit decorem V/ Induit Dominus	A-19v In die Circuncisionis Domini
	A-163r In Dominico Primo Post Pentecosten
	A-168r Dominico secundo post Pentecosten
	A-171r In tertio Dominico post Pentecosten
	B-61r In Dominico pro Adventu Sancti Joannis
Vos qui in Christo baptizati V/ Benedicti vos a Domino	A-25v In apparitione seu Epiphania Domini
	A-160r In die sancto Pentecostem

Tabla II.3. *Sacrificia* que comparten el mismo texto

Texto	Cantoral
Hii dies exorationis V/ Omnis anima quecumque	A-41v Dominica II [in Quadragesima]
	A-182r In Dominico ante Ieiunium Kalendarum Novem- brum
Paratum panem de celo	A-23r In Dominico ante Epiphania Domini
	A-167v In festo corporis Domini nostri Iesu Christi.
Suscepimus Deus misericor- diam tuam	A-21r In die Circuncisionis Domini
	B-36r Plurimarum Virginum
Tollite hostias V/ Afferte Domino gloriam et honorem	A-24v In Ieiunio Epiphanie
	A-158v Dominico post Ascensionis Domini

Venite benedicti Patris mei V/ Cum venerit filius	B-19r Officium plurimorum Martirum sex caparum
	D-3v Defuncti
Vidi sub ara Dei V/ Dignus est Domine	B-24r Missa Duarum caparum vel novem lectionum
	D-3r Defuncti
Offerte Domino mundum V/ Offerte Domino gloriam	A-36r Feria III [in Quadragesime]
	D-20v Officium pro defunctis. Per totam quadragesimam.

Aunque el *officium* es un canto antifonal y el *sacrificium*, responsorial,⁴⁵ ambos tienen una estructura similar y se diferencian entre sí por la disposición de los versículos y la inclusión, solo en el primer caso, de la doxología. El *officium* está formado por una antífona cuya segunda sección, marcada con la letra *P* (*pressa*), funciona a modo de refrán y el *sacrificium* comienza con un responsorio que incluye, al igual que el anterior, una sección *ad repetendum* (Tabla II.4).

Tabla II.4. Estructura de los *officia* y *sacrificia* neomozárabes

Estructura <i>officia</i>	Antífona (refrán)	Versículo	Refrán	Doxología	Refrán
Estructura <i>sacrificia</i>	Respon. (<i>repetendum</i>)	Versículo		<i>Repetendum</i>	

⁴⁵ Imbasciani, «Cisneros and the Restoration of the Mozarabic Rite», 60 y 84.

Estas estructuras se ven modificadas en los dos *officia* de Difuntos,⁴⁶ cantados *in directum*, y en 24 *sacrificia*: nueve *sacrificia* sin versículo,⁴⁷ dos *in directum*⁴⁸ y tres con varios versos.⁴⁹

Conocemos la procedencia bíblica de casi todos los textos (ver apéndices). El versículo de los *officia* suele tomarse del libro de los salmos y la antífona puede ser también un salmo o un pasaje de cualquier otro libro que complemente la temática del verso al que acompaña. Los textos de los *sacrificia* provienen indistintamente de libros tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento y se eligen buscando una temática común: sacrificios ofrecidos a lo largo de la Historia Sagrada, textos que hablan del altar como el lugar donde realizar ofrecimientos a Dios o referencias a la figura simbólica del Cordero inmolado.⁵⁰

No es extraño encontrar modificaciones en los textos neomozárabes respecto a las fuentes bíblicas. A veces estos cambios se limitan a añadir o alterar pocas palabras, como es el caso del *officium Alleluia. Benedictus qui venit* (A-16v), cuya antífona está tomada del salmo 117 con el añadido de las aclamaciones *Alleluia* al comienzo y al final. En otros casos el texto se reescribe casi por completo, como por ejemplo en el versículo del *sacrificium Regnum et potestas* (Tabla 11.5).

⁴⁶ *Fac cum servis tuis* (D-18r) y *Veniat super nos Domine* (D-18v).

⁴⁷ *Custodietis custodienda* (A-183v), *Exultabunt Sancti in gloria* (B-31r), *Offerimus tibi Domine* (D-20r), *Omnes viri atque mulieres* (B-37v), *Paratum panem de celo* (A-23r y A-167v), *Si in preceptis meis ambulaveritis* (B-90r), *Sicut turris David edificata est* (B-33r), *Vidi sub ara Dei animas* (D-3r) y *Venite benedicti Patris mei* (D-3v).

⁴⁸ *Iusticiam tuam Domine* (B-16v) y *Ego servus tuus* (B-14r).

⁴⁹ *Regnabit Dominus in Hierusalem* (A-3v), *Offerte Domino mundum* (A-36r) y *Ecce Agnus Dei* (A-128v).

⁵⁰ Juan Miguel Ferrer Grenesche, *Curso de liturgia hispano-mozárabe* (Toledo: Estudio Teológico de San Ildefonso, 1995), 157.

Tabla 11.5. *Sacrificium Regnum et potestas*

	B-59v	Texto bíblico
	<i>In festo Sanctorum Martyrum Adriani atque Natalie</i>	
Antífona (Dan 7:27)	Regnum et potestas et magnitudo regni dabitur populo sanctorum. Alleluia.	²⁷ Regnum autem, et potestas, et magnitudo regni, quae est subter omne caelum, detur populo sanctorum Altissimi: cuius regnum, regnum sempiternum est, et omnes reges servient ei, et obedient.
Versículo (Dan 12:1-4)	Consurget Michael princeps magnus, et salvabitur omnis qui inventus fuerit in libro scriptus, et qui ad iustitiam erudiunt multos, fulgebunt quasi stelle imperpetua eternitate, pertransibunt plurimi et multiplex erit scientia.	¹ In tempore autem illo consurget Michael princeps magnus, qui stat pro filiis populi tui: et veniet tempus quale non fuit ab eo ex quo gentes esse coeperunt usque ad tempus illud. Et in tempore illo salvabitur populus tuus, omnis qui inventus fuerit scriptus in libro. ² Et multi de his qui dormiunt in terrae pulvere evigilabunt, alii in vitam aeternam, et alii in opprobrium ut videant semper. ³ Qui autem docti fuerint, fulgebunt quasi splendor firmamenti: et qui ad iustitiam erudiunt multos, quasi stellae in perpetuas aeternitates. ⁴ Tu autem Daniel, claude sermones, et signa librum usque ad tempus statutum: plurimi pertransibunt, et multiplex erit scientia.

Por último, casi siempre los textos de los cantorales son similares a los textos que se editaron en el *Missale*, a excepción de tres *officia* y ocho *sacrificia*. Algunas de estas diferencias denotan errores de copia, tal es el caso de omisiones puntuales de palabras o de distinto punto de repetición;⁵¹ pero otras son de mayor calado,

⁵¹ *Officia Sanguinem iustorum requiram* (B-99v y *Missale*, f. 408r) y *Sanctus Dominus Deus omnipotens* (A-14r y *Missale*, f. 18r) y *sacrificia Hii dies exoracionis* (A-41v y *Missale*, f. 107r), *Sacerdotes Domini offert* (A-174v y *Missale*, f. 272v) y *Suscipimus Deus misericordiam* (A-21r y *Missale*, f. 54r).

como la presencia de distinto número de versos en un mismo canto⁵² e, incluso, de distinto texto,⁵³ y sugieren una cierta desorganización entre los agentes encargados de la restauración neomozárabe.⁵⁴

Las melodías neomozárabes

El repertorio neomozárabe puede dividirse en tres tipos de piezas: tipo I, siete melodías gregorianas escritas en notación cuadrada y sin concordancias textuales con el repertorio hispánico; tipo II, once piezas gregorianas cuyos textos sí tienen correspondencia en el rito hispánico y que, a diferencia del tipo I, están escritas en notación mensural negra; y tipo III, el resto del repertorio, dentro del cual 164 piezas están compuestas utilizando una serie de fórmulas melódicas fijas combinadas entre sí de distinta manera y enlazadas por recitados recto tono.⁵⁵

Ya hemos mencionado algunas piezas copiadas en más de un folio. Cuando el texto se repite, la música suele ser también la misma; sin embargo, existen algunas excepciones: el texto del *officium Dominus regnavit decorem* se repite cinco veces, sin embargo, la melodía de A-171r es diferente a las otras cuatro; en el caso de los *sacrificia*, dos de las cinco parejas textuales mencionadas tienen melodías distintas: *Suscepimus Deus misericordiam* (A-21r y B-36r) y *Tollite hostias* (A-24v y A-158v). Un caso diferente lo encontramos en el *officium Dabo vos nominatos VI Benedicti vos a Domino* (B-20r y D-2r) y *Dabo vos nominatos VI/Cantate domino* (B-35r), en los que la melodía se mantiene exactamente igual pese a tener textos diferentes en el versículo.

⁵² *Sacrificia Alleluia Temporibus illis* (A-146r y *Missale*, f. 238v), *Erit hic vocis* (A-136r y *Missale*, f. 205r), *Parvulus natus est* (A-18v y *Missale*, f. 38v), *Regnabit Dominus* (A-3v y *Missale*, f. 3r) y *Solempnem habebitis* (A-133v y *Missale*, f. 202v).

⁵³ *Officium Fremebant cordibus suis* (B-112r y *Missale*, f. 41r).

⁵⁴ Gutiérrez, «Los Cantorales Mozárabes de Cisneros», párr. 25. Es posible que en la recuperación encargada por Cisneros trabajaran dos comisiones, una encargada del texto y otra de la música.

⁵⁵ Imbasciani, «Cisneros and the Restoration of the Mozarabic Rite»; Miguel Ángel López Fernández, «Procedimientos de composición melódica en los *officia* y *sacrificia* neomozárabes», *Revista de Musicología* 43/2 (2020): 501-528; Gutiérrez, «Los Cantorales Mozárabes de Cisneros».

Todas las melodías de los dos géneros estudiados pertenecen al tipo III. De ellas, diez *officia*⁵⁶ y treinta *sacrificia*⁵⁷ utilizan ocho fórmulas melódicas fijas (Fig. II.1),⁵⁸ cada una con una función estructural determinada: la fórmula *A*, que puede aparecer transportada o con una pequeña variación (*A*), se utiliza como entonación inicial de la melodía, a veces precedida de la fórmula *a* en caso de que un número elevado de sílabas así lo requiera; la fórmula *C* se utiliza mayoritariamente en las cadencias principales (final en Re); si la cadencia finaliza en Fa, la fórmula empleada es *D* y encontramos una fórmula específica cuando la palabra final es *Alleluia*; por último, en algunas melodías de mayor longitud se repite con cierta frecuencia la fórmula interna *M*.

Sin embargo, el principio de la repetición musical se extiende más allá de las 40 piezas mencionadas, abarcando la práctica totalidad del repertorio analizado: en la mayoría de las piezas encontramos las mismas fórmulas melódicas despojadas de su función estructural, variaciones de ellas, combinaciones parciales para dar lugar a fórmulas nuevas o una constante reiteración motívica.⁵⁹ La ornamentación del canto llano era utilizada frecuentemente en el Toledo de mediados del siglo xv⁶⁰ bajo la denominación de *Canto eugeniano*, cuyos

⁵⁶ *Cibavit eos ex adipe* (A-165v), *Dignos eos fecit deus* (B-22v), *Confessio et magnificentia* (B-26r), *Offerentur regi virgines* (B-34r), *De profundis clamavi* (B-39r), *Symeon in templo* (B-44r), *Omnia mandata tua* (B-69v), *Vias tuas domine* (B-72v), *Gaude filia Sion dicit* (B-84v) y *Sanguinem iustorum* (B-99v).

⁵⁷ *Alleluia. Angelus Domini* (A-124r), *Alleluia. Magna facta es* (B-71v), *Apparebit tibi Dominus* (A-13r), *Completer hodie Pentecostes* (A-162r), *Ego Daniel intellexi numerum* (B-48v), *Ego Dominus creavi te* (B-81r), *Ego servus tuus et filius* (B-14r), *Exultabunt Sancti in gloria* (B-31r), *Fulgebit iustus sicut splendor* (B-4r), *Hii dies exorationis* (A-41v y A-182r), *Iusticiam tuam Domine* (B-16v), *Locutus est Daniel* (B-93v), *Mirabilis Deus in Sanctis* (B-21v), *Multiplicabit vos Dominus* (A-31r), *Offerte Domino holocausta* (B-74v), *Omnnes viri atque mulieres* (B-37v), *Omnis qui me confessus* (B-29v), *Regnum et potestas* (B-59v), *Sacerdos Zacharias fuit* (B-66v), *Sacerdotes qui apropinquant* (A-142r), *Sacrificium Deo spiritus* (A-52v), *Serviamus Domino Deo nostro* (A-46v), *Si in preceptos* (B-90r), *Sicut cedrus exaltata sum in Libano* (B-110r), *Sicut turris David* (B-33r), *Sollempnem habebitis* (A-133v), *Stans Sacerdos ad altare* (B-91r), *Stetit Angelus* (A-149r), *Suscepimus Deus misericordiam* (B-36r), *Venite benedicti Patris* (B-19r y D-3v).

⁵⁸ Imbasciani, «Cisneros and the Restoration of the Mozarabic rite»; Miguel Ángel López Fernández, «Los Cantorales de Cisneros: del canto hispánico al canto neomozárabe» (tesis doctoral [no publicada], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019).

⁵⁹ López Fernández, «El *officium* de Cisneros: ¿Origen hispánico o neomozárabe?»; López Fernández, «Procedimientos de composición melódica».

⁶⁰ Juan Carlos Asensio, «Liturgia y música en la Hispania de la alta Edad Media: El Canto visigótico, hispánico o mozárabe», en *IX Jornadas de Canto Gregoriano: Antiphonarium de sanctis. X Jornadas de Canto Gregoriano: De nuevo con los mozárabes*, Luis Prensa y Pedro Calahorra (eds.). (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006), 135-155.

procedimientos debieron influir también en las melodías neomozárabes.⁶¹ Este tipo de recursos habría permitido otorgar cierta variabilidad al canto al mismo tiempo que se mantiene un estilo y sonoridad no gregorianos y comunes a todo el repertorio.

The figure displays seven musical examples in staff notation, each with a label above it:

- Pre-entonación:** A treble clef staff with a single note 'a' followed by a bracketed group of notes, ending with a double bar line.
- Entonación principal:** A treble clef staff with a bracketed group of notes, followed by a series of eighth notes, ending with a square box.
- Entonación secundaria:** A treble clef staff with a series of notes, ending with a square box.
- Transporte de A:** A treble clef staff with a series of notes, ending with a square box.
- Cadencia interna:** A treble clef staff with a series of notes, ending with a square box.
- Cadencia principal:** A treble clef staff with a bracketed group of notes, followed by a series of notes, ending with a square box.
- Fórmula interna:** A treble clef staff with a series of notes, ending with a double bar line.
- Fórmula cadencial Alleluia:** A bass clef staff with a series of notes, ending with a square box.

Fig. II.1. Fórmulas melódicas neomozárabes

Todavía cabría preguntarse si algunas de estas fórmulas o algunas melodías neomozárabes tienen paralelismos con las melodías hispánicas; sin embargo, la notación adiestemática de estas últimas hace imposible una comparación melódica precisa, pues solo podemos deducir contornos melódicos y densidad de notas por sílabas. Aun así, la comparación de estos dos parámetros muestra diferencias sustanciales entre las melodías de los cantorales y las medievales. Solo podríamos plantear una posible conexión en el caso de dos *officia* de difuntos cuyas melodías son completamente silábicas en las fuentes hispánicas y, por imitación de estas

⁶¹ Juan Carlos Asensio, «La ornamentación del canto llano, el canto eugeniano y las melodías “mozárabes” de los Cantorales de Cisneros», *Revista de Musicología* 28/1 (2005): 65-85.

últimas, recitativos recto tono en su versión neomozárabe: *Fac cum servis tuis* (D-18) y *Veniat super nos Domine* (D-18v).⁶²

Los versículos de los officia

La mayoría de los *officia* neomozárabes pueden adscribirse dentro de la modalidad gregoriana: cuando la nota final es Re, la cuerda de recitación puede ser Fa, Sol o La; no tenemos ningún canto con final en Mi; si la melodía termina en Fa, el recitativo se produce sobre Do o La; si la final es Sol, la cuerda de recitación es Re o el mismo Sol; y si es La, siempre se recita sobre la misma nota final. La modalidad más frecuente es la que corresponde al tritus plagal, con final en Fa y recitación en La. Mientras que los versículos de los *sacrificia* son complejos, melismáticos y están escritos en el mismo estilo y con las fórmulas melódicas mencionadas, la mayoría de los versículos de los *officia* (35) son recitativos silábicos que utilizan un tono salmódico con una estructura concreta.

La entonación inicial del versículo suele ser un ascenso de tercera Fa-La y tras un recitativo sobre esta última nota encontramos una cadencia mediante que consiste en la inflexión La-Sol-La, final del primer hemistiquio (Fig. 11.2).

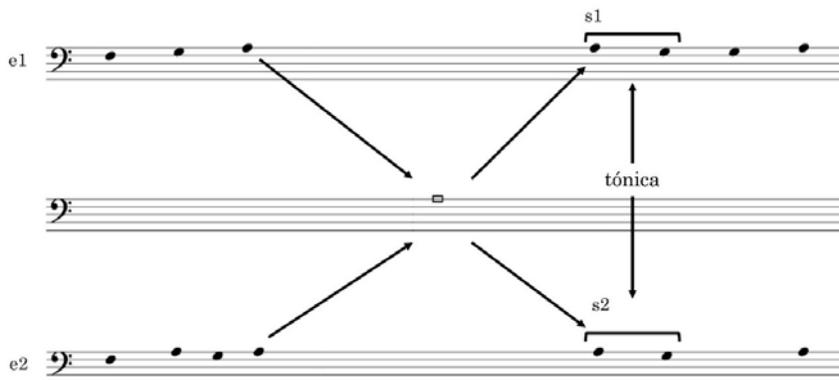


Fig. 11.2. Estructura de la primera mitad de los versículos de los *officia*

⁶² López Fernández, «Los Cantorales de Cisneros: del canto hispánico al canto neomozárabe».

Continuando con el recitativo, encontramos la cadencia final dividida en dos partes alrededor de la sílaba tónica de la última palabra: la primera parte pone fin al recitativo con cuatro fórmulas posibles elaboradas alrededor de la nota La y la segunda consiste en un descenso Sol-Fa con otras cuatro posibilidades de ornamentación (Fig. II.3).

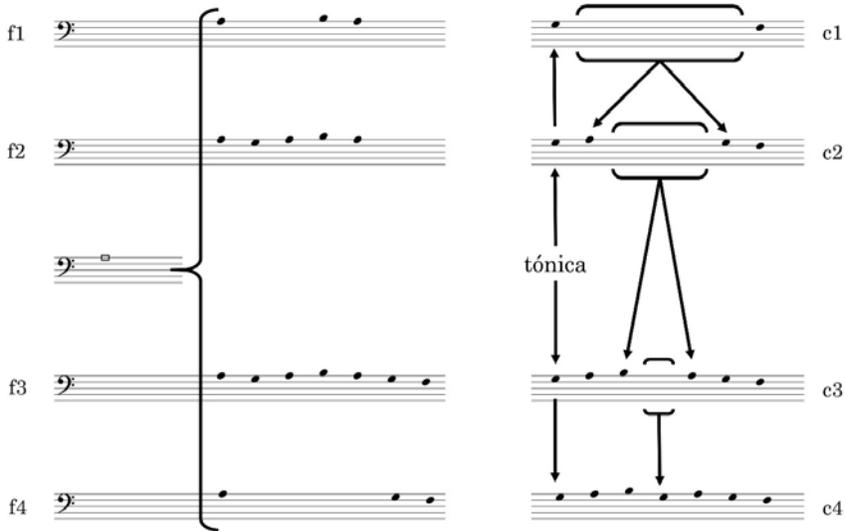


Fig. II.3. Cadencia de los versículos de los *officia*

La aparición de versículos recitados en los *officia* neomozárabes podría sugerir cierto paralelismo con el canto hispánico: posiblemente los versos de los *praelegenda* se entonaban con tonos salmódicos memorizados, ya que estos no aparecen escritos en las fuentes medievales.⁶³ Sin embargo, para comparar estos recitativos con los hispánicos medievales, solo podemos recurrir a aquellos que han sido estudiados y clasificados hasta ahora: los tonos salmódicos responsoriales.⁶⁴ Así, se observa que el repertorio medieval muestra un alto grado de elaboración y recursos de adaptación de la música al texto frente a la sencillez de los tonos de los *officia* neomozárabes. Tampoco podemos considerar que su

⁶³ Don Michael Randel, *An Index to the Chant of the Mozarabic Rite* (New Jersey: Princeton University Press, 1973), XVI.

⁶⁴ Randel, *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office*.

simplicidad sea un indicio de su antigüedad, como sucede con los recitativos del Cantoral C, que presentan rasgos arcaicos como la sonoridad de Re y la célula-madre La-Do-Re,⁶⁵ ausentes en los *officia* neomozárabes. Otra posibilidad podría ser situar la aparición de este esquema de recitación alrededor del siglo XIII, época en la que encontramos una utilización muy frecuente del *tritus* plagal en melodías de nueva composición;⁶⁶ sin embargo, no se han encontrado paralelismos significativos con las fuentes hispánicas que conservamos datadas en este siglo.⁶⁷

El esquema seguido en los recitativos de los *officia* se asemeja sobremanera al sistema formulario descubierto por Imbasciani en las melodías neomozárabes de nueva composición y, además, está fuertemente emparentado con el tono salmódico gregoriano VI, del que parece derivar (Fig. II.4).



Fig. II.4. Comparación entre tono salmódico VI (arriba)
y versículo de los *officia* (abajo)

CONSIDERACIONES FINALES

Es muy complicado establecer una relación entre el repertorio neomozárabe y el de las fuentes hispánicas medievales. No obstante, la comparación de los parámetros que sí podemos cotejar (contorno y densidad melódicos) muestra que las melodías de los *officia* y *sacrificia* estudiados están bastante alejadas de las medievales. Esto resulta comprensible si tenemos en cuenta que se trata de melodías difícilmente conservadas a lo largo de los siglos por pertenecer al Propio

⁶⁵ Juan Carlos Asensio, «Los recitativos del *Liber omnium offerentium* hispánico. ¿Testimonio de modalidad arcaica?», *Études Grégoriennes* 26 (1998): 75-94.

⁶⁶ Carmen Julia Gutiérrez, «Procedimientos de creación y adaptación en los himnos litúrgicos medievales en España: la composición de un repertorio», *Revista de Musicología* 27/2 (2004): 815-840.

⁶⁷ Rojo Carrillo, *Text, Liturgy and Music in the Old Hispanic Rite: The vespertinus Genre*, VII. Estas fuentes son los tres fragmentos mencionados anteriormente de la tradición B: E-Mn Mss. 10110; E-Tc 35.5; y E-Tmsc 1325.

de la Misa, luego escasamente repetidas durante todo el año en comparación con otras.⁶⁸ Al contrario, las discrepancias textuales y de organización interna que existen dentro de las fuentes neomozárabes, la reutilización constante de unas pocas fórmulas melódicas a costa de renunciar a la cuidada relación música-texto característica del canto hispánico,⁶⁹ el uso de técnicas de ornamentación conocidas y habituales en Toledo en el siglo xv y la inclusión de recitativos *quasi* gregorianos indican un desconocimiento de las melodías ocultas tras los neumas adiastrémicos hispánicos.

Aunque es posible que puedan encontrarse melodías hispánicas en los cantorales, los recursos mencionados permiten producir un repertorio muy amplio en muy poco tiempo y a partir de poco material musical. Su utilización nos indica, primero, la escasa información que se pudo extraer de las fuentes medievales; y, segundo, la enorme transformación que habría sufrido el repertorio a lo largo de los siglos si aceptáramos la existencia en Toledo de tradición oral. Por tanto, podemos concluir que la mayoría de melodías estudiadas no presentan rasgos que permitan vincularlas al canto hispánico medieval. Más bien parece un repertorio de creación reciente que utiliza recursos conocidos en la época y, aunque se intentó mantener una sonoridad no romana, no pudo escapar a la influencia del canto gregoriano que era, por otra parte, el repertorio oficial desde el siglo xi.

⁶⁸ Germán Prado y Casiano Rojo, *El Canto Mozárabe. Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual* (Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, 1929); Asensio, «Los recitativos del Liber omnium offerentium hispánico»; Anton Baumstark, *Liturgia comparada* (Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2005); Carmen Julia Gutiérrez, «Avatares de un repertorio marginal: las preces de la liturgia hispánica», *Revista de Musicología* 35/2 (2012): 11-41; Manuel Pedro Ferreira, «Pervivencia y reconstrucción de un responsorio del Antifonario de León», en *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*, Ismael Fernández de la Cuesta (ed.). (Madrid: SEdeM, 2013), 489-502. Es posible que las raíces hispánicas del repertorio neomozárabe puedan rastrearse en aquellas melodías que por necesidad debían cantarse con cierta frecuencia, como es el Ordinario de la Misa y el Oficio de Difuntos.

⁶⁹ Emma Hornby & Rebecca Maloy, *Music and Meaning in Old Hispanic Lenten Chants: Psalmi, threni and the Easter Vigil Canticles* (Woodbridge: The Boydell Press, 2013).

APÉNDICES

*Índice de los officia neomozárabes*⁷⁰

Cantoral	Missale	Festividad	Texto	Procedencia
A-IV	f. 1r	Dominica prima in adventu domini	Ecce super montes pedes V/ Dominus dabit verbum	Nah 1: 15 Ps 67: 12
A-5r	f. 7v	In secundo dominico de Adventu	Super montem altissimum V/ Deus manifeste veniet	Is 40: 9 Ps 49: 3
A-7v	f. 10r	Dominica tertia in Adventu Domini	Ecce revelabitur gloria V/ Deus manifeste veniet	Is 40: 5 Ps 49: 3
A-14r	f. 18r	In sexto dominico de adventu	Sanctus Dominus Deus omnipotens V/ Deus manifeste veniet Deus noster	Apoc 4: 8 Ps 49: 3
A-16v	f. 37r	Nativitas Domini	Alleluia. Benedictus qui venit V/ Deus Dominus et illuxit nobis	Ps 117: 26 Ps 117: 27

⁷⁰ Los índices de estas tablas han sido elaborados a partir de: Imbasciani, «Cisneros and the restoration of the Mozarabic rite»; Jacques Paul Migne (ed.), *Patrologiae Cursus Completus*, Series Latina 85, 1862, <http://patristica.net/latina/>; “Biblia Sacra Vulgata”, *BibleGateway* (Publish Domain), <https://www.biblegateway.com/versions/Biblia-Sacra-Vulgata-VULGATE/#booklist>. Sobre los antiguos textos hispánicos, véase: Teófilo Ayuso Marazuela, *La Vetus Hispana. I. Prolegómenos* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953); Teófilo Ayuso Marazuela, *Psalterium Visigothicum-Mozarabicum* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957); Teófilo Ayuso Marazuela, *La Vetus Latina Hispana. V: El Salterio* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962); Teófilo Ayuso Marazuela, *La Vetus Hispana. II. El Octateuco* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967).

A-19v	f. 52v	In circuncisione Domini	Dominus regnavit decorem V/ Induit Dominus fortitudinem	Ps 92: 1 Ps 92: 1
A-163r	f. 263v	In Dominico Primo Post Pentecosten		
A-168	f. 267v	Dominico II Post Pentecosten		
A-171r	f. 269r	In tertio Dominico Post Pentecosten.		
B-61r	f. 327v	In Dominico pro Adventu Sancti Iohannis.		
A-25v	f. 59v	In apparitione seu Epiphania Domini	Vos qui in Christo baptizati V/ Benedicti vos a Domino	Gal 3: 27 Ps 113: 23
A-160r	f. 258v	In die sancto Pentecostem		
A-28r	f. 93r	Dominico Primo in Quadragesima	Ecce nunc tempus acceptabile V/ Dominus regnavit decorem	II Cor 6: 2 Ps 92: 1
A-126r	f. 194r	In Die Resurrectionis Domini	Libera nos filius Dei Salvator noster V/ Cantate Domino canticum novum	I Par 16: 35 Ps 97: 1
A-129v B-87r	f. 198r f. 375v	Secunda Feria Pasche Exaltatio Sancte Crucis	Dicite in nationibus V/ Cantate Domino canticum novum	Ps 95: 10 Ps 95: 1
A-153v	f. 249v	In Ascensione Domini	Vidi sedem magnam V/ Accedite ad eum et illuminamini	Apoc 19: 11, 5 Ps 33: 6
A-165v	f. 265v	In Festo Corporis Domini Nostri Iesu Christi	Cibavit eos ex adipe frumenti: alleluia. V/ Exultate Deo adiutori nostro	Ps 80: 17 Ps 80: 2

B-1r	f. 421r	Officium unius Martyris	Gloriam et magnum decorem V/ Vitam pecit et dedisti ei	Ps 20: 6-7 Ps 20: 5
B-12r	f. 423r	Incipit Missa Unius Martyris Pontificis: vel simplicis	Hec dicit Dominus V/ Beatus vir qui timet Dominum	I Paralip. 17: 7-8 Ps 111:1
B-14v	f. 424v	Missa unius Martyris simplicis	Dabis eum Domine in benedictione V/ Quoniam Rex sperat in Domino	Ps 20: 7 Ps 20: 8
B-17r	f. 426r	Officium plurimorum Martyrum sex caparum	Dabo Sanctis meis primam sessionem V/ Benedicti vos a Domino	IV Esd. 2: 23, 35 Ps 113: 23 ⁷¹
B-20r	f. 428v	Missa Plurimorum Martyrum Quatuor Caparum	Dabo vos nominatos in gloria V/ Benedicti vos a Domino	Soph 3: 20 Ps 113: 23
D-2r		Agenda mortuorum		
B-22v	f. 430r	Alia Missa Plurimorum Martyrum duarum caparum	Dignos eos fecit Deus V/ Benedicti vos a Domino	Col. 1: 12-13 Ps 113: 23
B-25r	f. 432r	Item Officium Unius Confessoris Pontificis et non Pontificis	In omni opere suo V/ Confitebor tibi Domine	Eccli 47: 9 Ps 9: 2
B-26r	f. 432r	Officium Unius Confessoris Pontificis et non Pontificis. In tempore quadragesima.	Confessio et magnificentia opus eius. V/ Confitebor tibi domine	Ps 110: 3 Ps 9: 2

⁷¹ Corregida la indicación de la Patrología latina: Ps CXIII: 15.

B-31v	f. 436	Incipit Officium Unius Virginis	Inter medios cleros pene columbe V/ Specie tua et pulchritu- dine tua	Ps 67: 14 Ps 44: 5
B-34r	f. 438r	Incipit officium plurimarum Virginum	Offerentur Regi virgines V/ Eructavit cor meum	Ps 44: 15-16 Ps 44: 2
B-35r	f. 438r	Officium plurimarum Virginum. Aliud Officium.	Dabo vos nominatos in gloria alleluia. V/ Cantate domino canti- cum novum	Soph 3: 20 Ps 97: 1
B-39r	f. 291v	In festo Sancti Vincentii Mar- tyris	De profundis clamavi ad te Domine V/ Fiant aures tue inten- dentes	Ps 129: 1-2 Ps 129: 2
B-44r	f. 303r	In Festo Purifi- cationis Beate Marie.	Symeon in templo V/ Notum fecit Dominus salutare suum	Lc 2: 29-30 Ps 97: 2
B-46v	f. 312v	In Cathedra Sancti Petri	Benedicam te dicit Do- minus V/ Benedicam te Domine	Apoc 3: 12 Ps 113: 23
B-53r	f. 319v	Annunciationis Beate Marie	Alleluia: Christi generatio V/ Spiritus Sanctus super- veniet	Mt 1: 18 Lc 1: 35
B-64r	f. 330r	Nativitas Sancti Joannis Baptiste	Angelus Domini dixit Zacharie V/ Tu puer propheta altissi- mi vocaberis	Lc 1: 13 Lc 1: 76
B-69v	f. 338r	In festo Sancte Marciane Vir- ginis et Martyris	Omnia mandata tua V/ Eructavit cor meum verbum bonum	Ps 118: 86 Ps 44: 2
B-72v	f. 341r	In Festo Sancta- rum Virginum et Martyrum Juste et Rufine	Vias tuas Domine pronun- ciavi V/ Servavi mandata tua	Ps 118: 26, 32 Ps 118: 168

B-84v	f. 373v	In Nativitate Gloriose Virginis Marie	Gaude filia Syon dicit Dominus V/ Lauda Hierusalem Dominum	¿Zac 2: 10? ⁷² Ps 147: 1
B-96v	f. 394r	In festo Sancto- rum Servandi et Germani	Deduxit eos Dominus in viam rectam V/ Benedicti vos a Domino	Ps 106: 7 Ps 113: 23
B-99v	f. 408r	In Sancti Roma- ni Martyris	Sanguinem iustorum requi- ram ego V/ Justi in perpetuum vivent	¿? ⁷³
B-101r	f. 410r	In Sanctae Ceci- liae Virginis	Loquebar de testimoniis tuis alleluia V/ Beati immaculati in via	Ps 118: 46 Ps 118: 1
B-103v	f. 26v	In sancti Andree Apostoli	Sancta Crux antequam te Dominus V/ Domine probasti me	Passio An- dreae Ps 138: 2
B-106r	f. 413r	Conceptione Beate Marie Virginis	Speciosa facta es V/ Conceptio tua Dei	Cant 4: 10-11 ⁷⁴ ¿? ⁷⁵
B-108r	f. 29r	In Sancte Eulalie virginis	Alleluia: ortus conclusus V/ Specie tua et pulcritu- dine tua	Cant 4: 12-13 Ps 44: 5
B-112r	f. 41r	In sancti Stephani levite et martyris	Fremebant cordibus suis V/ Benedicam dominum	Act 7: 54-55 Ps 33: 2
D-18r		Officium pro defunctis	Fac cum servis tuis V/ Memento congrega- tionis	Ps 118: 124 Ps 73: 2

⁷² Corregida la referencia de la Patrología latina: Is LX: 21 y de Imbasciani: Soph 3: 14-15. Se ha comprobado que se trata de una adaptación de Zac 2: 10.

⁷³ Según Imbasciani y la Patrología, la antifona es una reelaboración de Ps. IX, 13 y Apoc. XXI, 3. Respecto al versículo, Imbasciani no proporciona ninguna indicación y, según la Patrología, proviene de Sap. V, 17.

⁷⁴ Corregida la indicación de Imbasciani: Cant 7:6 y Ps 4:10.

⁷⁵ Owen Rees, "Recalling Cristóbal de Morales to Mind: Emulation in Guerrero's *Sacrae Cantiones* of 1555", en *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, David Crawford (ed.). (New York: Pendragon Press, 2002), 383. El texto de este versículo es una variación de la antifona romana *Nativitas tua Dei*, que acompaña al canto del Magníficat en las segundas Vísperas de la fiesta del nacimiento de la Virgen María.

D-18v		Agenda mortuorum. In III Nocturno. In tempore quadragesime.	Veniat super nos domine V/ Et respondebo exprobrantibus	Ps 118: 41 Ps 118: 42
-------	--	---	--	--------------------------

Índice de los sacrificia neomozárabes

Cantoral	Missale	Festividad	Texto	Procedencia
A-176v	f. 274r	5 Dom post Pentecost	Accedentes sacerdotes V/ Dixit Moyses	Deut 21: 5 Deut 27: 9-10
A-124r	f. 191r	In vigilia gloriose Dominicæ Resurrectionis	Alleluia. Angelus Domini V/ Alleluia. Erat aspectus	Mt 28: 2 Mt 28: 3, 5
A-144v	f. 235v	In Octava Pasche	Alleluia. Celebravit David V/ Alleluia. Congregati sunt	¿? ⁷⁶
B-71v	f. 338v	In festo Sancte Marciane Virginis et Martyris	Alleluia. Magna facta es. V/ Alleluia. Benedicta tu	Judith 16: 16; 11: 21 Judith 13: 31; 15: 10
A-180v	f. 278r	In septimo dominico post Pentecosten	Alleluia. Oblatio Domini V/ Alleluia. Locutus est	Ex 29: 18 Ex 30: 6-7 ⁷⁷
A-169v	f. 267v	Dominico secundo post Pentecosten	Alleluia. Offerent Sacerdotes V/ Alleluia. Sacerdotes et Levite	Ez 43: 27 Ez 44: 15 ⁷⁸
A-138v	f. 208v	Feria quinta Pasche	Alleluia quasi carmen musicum V/ Aque eius de sanctuario	Ez 33: 32 Ez 47: 12

⁷⁶ Error en la Patrología latina: I Paralp. XVI, 24 y V/ Cor. XX, 26.

⁷⁷ Corregida la indicación de la Patrología latina: Ex. XXIX, 41 y V/ Ex. XXX, 6.

⁷⁸ Corregida la indicación de la Patrología latina: Ez XLIV: 13,16.

A-146r	f. 238v	In tertio Dominico post Pascha	Alleluia. Temporibus illis V/ Alleluia. Ecce Jesus occurrit	Mt 28: 8 Mt 28: 9
A-13r	f. 17r	In quinto Dominico de Adventu	Apparebit tibi Dominus V/ Dominus Deus tuus adduxit	Jer 31: 3 Jer 31: 4
A-152r	f. 247v	In sexto Dominico Pasche	Aspexi et vidi animas V/ Vidi in medio seniorum	Apoc 20: 4 Apoc 5: 6; 20: 11,5
A-165r	f. 264v	In Dominico Primo Post Pentecosten	Celebraverunt filii Israel V/ Alleluia. Vidi summum	II Mac 8: 27 II Mac 15: 12
A-162r	f. 260r	In Die Sancto Pentecostem	Completur hodie Pentecostes V/ Factus est repente de celo	Acts 2: 1 Acts 2: 2
B-55v	f. 33r	In festo Annunciationis beate Marie	Confortamini et iam nolite V/ Audite itaque domus David	Is 35: 4 Is 7: 13-14
A-183v	f. 282v	In Ieiunio Calendarum Novembrium	Custodietis custodienda	Num 18: 5
A-128v	f. 195v	In die resurrectionis Domini	Ecce Agnus Dei V ₁ / Dicant qui redempti sunt V ₂ / De regionibus congregabit V ₃ / Gloria et honor Patri	Jn 1: 29 Ps 106: 2 Ps 106: 2-3
A-11r	f. 14v	In IV Dominico de Adventu Domini	Ecce ostendit michi Angelum V/ Alleluia locutus est	Zach 3: 1 Zach 1: 16-17
A-71r	f. 163r	In Cena Domini	Edificavit Moyses altare V/ Dixit Dominus ad Moysen	Ex 24: 4-5 Ex 19: 9- 11,14 ⁷⁹

⁷⁹ Corregida la indicación de Imbasciani: Ex 19: 16-19 y de la Patrología latina: Ex XIX: 9-14.

B-48v	f. 312v	In Cathedra Sancti Peti	Ego Daniel intellexi nu- merum V/ Dum aspicerem in nubibus	Dan 9: 2,9 Dan 7: 13-14
B-81r	f. 358r	In natale sancti Laurentii mar- tyris	Ego Dominus creavi te V/ Vocavit te Dominus	Is 41: 9-10, 17, 16 Is 42: 6-7, 23
B-14r	f. 423v	Missa unius Martyris pon- tificis	Ego servus tuus V/ Preciosa in conspectu	Ps 115: 15-16 Ps 115: 15
A-136r	f. 205r	Feria quarta Pasche	Erit hic vobis dies memo- rialis V/ Alleluia dixit Moyses	Ex 12: 14 ¿? ⁸⁰
B-31r	f. 435r	Missa plurimo- rum confesso- rum	Exultabunt Sancti in gloria	Ps 149: 5
B-4r	f. 421v	Officium unius Martyris	Fulgebit iustus sicut splendor V/ Fulgebit. Et tanquam scintille	Dan 12: 3 Sap 3: 7-8
B-41v	f. 292v	In festo Sancti Vincentii Mar- tyris	Hec dicit Dominus form- ans te V/ Effundam spiritum meum	Is 44: 2 Is 44: 3-4
A-147v	f. 240r	In IV Dominico Pasche	Hec dicit Dominus qui erat. V/ Audivi voces Angelo- rum	Apoc 1: 8; 2: 8; 1: 5-6 Apoc 5: 11; 1:5; 7: 10-11
A-41v	f. 107r	Dominica II in Quadragesima	Hi dies exorationis sancti erunt V/ Omnis anima que- cumque	Lev 23: 27 Lev 23: 29
A-182r	f. 280r	In Dominico ante Ieiunium Kalendarum Novembrum		

⁸⁰ Error en la indicación de Imbasciani: Ex 14: 14. La Patrología latina no proporciona ninguna referencia.

A-131v	f. 199v	Feria II Pasche	In Pascha Domini erit vobis V/ Tunc Pontifex offerret	Num 28: 16-18 Num 28: 22-23
A-66r	f. 152v	Dominica in Ramis Palmarum	In tempore illo proximum V/ Venit Ihesus Bethaniam	Jn 11: 55; 12: 13 Jn 12: 1-3
A-172v	f. 270r	In tertio Dominico post Pentecosten	In universis sollempnitatibus V/ Mundabit Sacerdos	Ez 45: 17 Ez 45: 19 ⁸¹
A-9r	f. 10r	Dominica tertia in Adventu Domini	Ingressus est Daniel V/ Confortabit me similitudo	Dan 3: 90 Dan 10: 17-18
A-68v	f. 156r	Feria quarta post Ramos Palmarum	Ingressus Dominus Ihesus V/ Quod cum vidissent	Luc 7: 37-38 ⁸² Luc 7: 39; Mt 26: 10; Luc 7: 47.
A-140v	f. 211v	Feria VI Pasche	Isti sunt dies festi V/ Possidebitis terram vestram	Lev 23: 2 Deut 27: 3
A-58r	f. 140r	In V Dominico in Quadragesima	Isti sunt dies quos debetis V/ Locutus est Moyses	Lev 23: 4-6 Lev 23: 34, 39-40
B-16v	f. 425r	Unius Martyris simplices	Iusticiam tuam Domine V/ Non celavi misericordiam	Ps 39: 11 Ps 39: 11
B-93v	f. 388r	In festo Sanctorum Fausti Januarii et Martialis	Locutus est Daniel V/ Throni positi sunt	Dan 2: 18-19 Dan 7: 9,10
B-21v	f. 429v	Missa Plurimorum Martyrum quatuor caparum	Mirabilis Deus in Sanctis V/ Montem Dei montem	Ps 67: 36 Ps 67: 6-17

⁸¹ La Patrología latina indica Ez XLV: 18-19.

⁸² Error en la indicación de Imbasciani: Mt 8: 14-15; se ha comprobado que la indicación correcta es la de la Patrología latina. Respecto al verso, Imbasciani no proporciona ninguna indicación; se ha confirmado que se trata de una reelaboración de los tres versículos proporcionados por la Patrología.

A-31r	f. 93r	Dominica Prima in Quadragesima	Multiplicabit vos Dominus V/ Locutus est Moyses	Deut 10: 22; 11: 1-2 Deut 9: 15-19
B-107r	f. 416r	In Sancte Leo- cadie virginis et martyris	Munera accepta erunt V/ Letetur anima mea	Is 56: 7 Is 61: 10-11
D-20r		Officium pro defunctis	Offerimus tibi Domine	II Mach 12: 43,45
B-74v	f. 342v	In festo Sanc- tarum Virginum et Martyrum Iuste et Rufine	Offerte Domino holocausta V/ Locutus est Dominus	Deut 12: 6-7 Deut 5: 29-30
A-36r	f. 99r	Feria IV in Quadragesime	Offerte Domino mundum V ₁ / Oferte Domino glo- riam V ₂ / Gloria et honor Patri	Ps 28: 1 Ps 28: 2
D-20v		Officium pro defunctis. Per totam quadrag- esimam.		
A-178v	f. 276r	In sexto Do- minico post Pentecosten	Offerte Sacerdotes ad altare V/ Domine propter nomen	Bar 1: 10-11 Dan 3: 34
A-26v	f. 61r	In apparition seu Epiphania Domini	Omnes de Sabba venient V/ Viri excelsi ad te tran- sibunt	ⲉⲓⲛⲓⲛⲓ ⁸³ Is 45: 14
B-37v	f. 285r	In Natale Sanc- torum Mar- tyrum Juliani et Bassilisse	Omnes viri atque mulieres	Ex 35: 29
B-29v	f. 433r	Unius confes- soris pontifices et non pontifices	Omnes quime confessus V/ Et quicumque perdi- derit	Mt 10: 32 Mt 10: 39
B-50r	f. 315v	In festo Sancti Matthie Apostoli	Oravi Deum meum V/ Quam effunderem precem	Dan 9: 4,17-18 Dan 9: 20-23

⁸³ Error en la Patrología latina: Is VI: 6 y en Imbasciani: Is 60: 5.

A-23r	f. 167v	In Dominico ante Epiphania Domini	Paratum panem de celo	Sap 16: 20
A-18v	f. 38v	In die natalis Domini	Parvulus natus est nobis V/ Alleluia potestatis eius	Is 9: 6 Is 9: 7
A-15v	f. 19v	In sexto Dominico Adventu	Prope est dies Domini V/ Lauda filia Syon	Soph 1: 14,7 Soph 3: 14-15
A-3v	f. 3r	Dominica prima in Adventu Domini	Regnabit Dominus V ₁ / Hec dicit Dominus V ₂ / Constituam illum	Is 24: 23 Is 22: 21-22 Is 22: 23
B-59v	f. 325v	In festo Sanctorum Martyrum Adriani atque Natalie	Regnum et potestas V/ Consurget Michael princeps	Dan 7: 27 Dan 12: 1-4
B-66v	f. 331v	Nativitas Sancti Joannis Baptiste	Sacerdos Zacharias fuit V/ Apparuit Zacharie	Lc 1: 5-6 Lc 1: 11-15
A-174v	f. 272v	In IV Dominico post Pentecosten	Sacerdotes Domini offerte V/ Alleluia. Dixit Dominus	Lv 6: 17-18 ⁸⁴ Lv 6: 19,21,26
A-142r	f. 215r	Sabbato Pasche	Sacerdotes qui apropinquant V/ Alleluia. Claritas Dei	Ez 42: 13 ⁸⁵ Ez 43: 2
A-52v	f. 129r	Dominica IIII in Quadragesima	Sacrificium Deo spiritus V/ Benefac Domine in bona	Ps 50: 19 Ps 50: 20
A-46v	f. 119r	Dominica III in Quadragesima	Serviamus Domino Deo nostro V/ Confortamini et estote	Jos 22: 27 Jos 23: 6
B-90r	f. 376v	In Ieunio Sancti Cipriani	Si in preceptos meis	Lev 26: 3-4
B-110r	f. 30r	In Sancte Eulalie Virginis	Sicut cedrus exaltata V/ Sicut storax et galbanus	Eccli 24: 17,20 Eccli 24: 21-23, 25-27

⁸⁴ Corregida la indicación de la Patrología latina: Levit VII, 5 y de Imbasciani: Num 15: 25. La referencia del versículo es propia, ninguna de estas dos fuentes proporciona indicación alguna.

⁸⁵ Corregida la indicación de la Patrología latina: Ez XIX: 19.

B-33r	f. 437r	Unius virginis	Sicut turris David	Cant 4: 4,10
A-133v	f. 202v	Feria III Pasche	Solempnem habebitis V/ Alleluia loquutus est Dominus	Num 28: 16-19 Num 28: 19,24
B-91r	f. 380v	In festo Sancti Cipriani	Stans Sacerdos ad altare V/ Exaltatus est	Eccli 50: 13-15 Eccli 50: 7, 6, 8, 11
A-149r	f. 244r	In quinto Do- minico Pasche	Stetit Angelus V/ Vidi librum in dextera	Apoc 8: 3-4 Apoc 5: 1-5
A-21r	f. 54r	In die Circunci- sionis Domini	Suscepimus Deus V/ Iusticia plena	Ps 47: 10-11 Ps 47: 11-12 ⁸⁶
B-36r	f. 439r	Plurimarum Virginum		
A-24v	f. 59v	In Ieiunio Epiphanie	Tollite hostias V/ Afferte Domino ⁸⁷	Ps 95: 8 Ps 95: 7-8
A-158v	f. 255r			
A-6v	f. 8v	In secundo Dominico de Adventu	Venient ad te populi V/ Hec dicit Dominus	¿? ⁸⁸
B-19r	f. 427	Officium plurimorum Martirum sex caparum Defuncti	Venite benedicti Patris mei V/ Cum venerit filius	Mt 25: 34 Mt 25: 31; 13: 43
D-3v				
A-155v	f. 251r	In Ascensione Domini	Vidi in celo turbam V/ Audivi tanquam	Apoc 7: 9-12 Apoc 4: 1-4
B-24r	f. 431r	Missa Duarum capparum vel novem lec- tionum Defuncti	Vidi sub ara Dei animas V/ Dignus est Domine	Apoc 6: 9 Apoc 4: 11 ⁸⁹
D-3r				

⁸⁶ Corregido error de escritura en la Patrología latina: Ps XLVII, 10.

⁸⁷ El texto del Missale en f. 59v es distinto: *Vos qui transituri*.

⁸⁸ Imbasciani proporciona la siguiente referencia: Is 60: 11,14; la Patrología latina no incluye ninguna indicación.

⁸⁹ Corregida la indicación de la Patrología latina: Apoc VI: 4,11.

B-63r	f. 328v	In Dominico pro Adventu Sancti Joannis	Vox clamantis in eremo V/ Alleluia. Spiritus Domini	Is 40: 3 Is 61: 1
-------	---------	--	---	----------------------

BIBLIOGRAFÍA

CITADA POSTERIOR A 1800

- Aguadé Nieto, Santiago, «De la manuscritura a la imprenta: la formación de la biblioteca del Colegio de San Ildefonso», en *Civitas Librorum. La ciudad de los libros. Catálogo de la Exposición* (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2002), 55-80.
- Aillet, Cyrille, *Les Mozarabes. Christianisme, islamisation et arabisation en Péninsule Ibérique (IX-XII^e siècle)* (Madrid: Casa de Velázquez, 2010).
- Ainaga Andrés, María Teresa, Rebeca Carretero Calvo y Jesús Criado Mainar, *De convento a parroquia. La iglesia de San Francisco de Asís de Tarazona* (Tarazona: Parroquia de San Francisco de Asís de Tarazona, 2005).
- Alfonso VI, «Fuero otorgado por Alfonso VI a los mozárabes de Toledo, 19 de marzo de 1101», trad. Rvdo. Sr. Dr. Francisco de Mox. y de Montoliu, <http://www.mozarabesdetoledo.es/cmt_fuero.htm>.
- Alonso Acero, Beatriz, *Cisneros y la conquista española del norte de África: Cruzada, política y arte de la guerra* (Madrid: Ministerio de Defensa, 2005).
- Alonso Acero, Beatriz, *España y el norte de África en los siglos XVI y XVII* (Madrid: Editorial Síntesis, 2017).
- Alonso Álvarez, Raquel, «El camarín del Santísimo Sacramento de la catedral de Huesca (1543) y la herencia litúrgica medieval», *Locus Amoenus* 14 (2016): 79-90.
- Alonso, Narciso, *Casos cervantinos que tocan a Valladolid* (Madrid: Fortanet, 1916).
- Alvar Ezquerro, Manuel, «Nebrija, autor de diccionarios», *Cuadernos de Historia Moderna* 13 (1992): 199-209.
- Álvarez García, Manuel, Manuel Ariza Viguera y María Josefa Mendoza Abreu (eds.), *Un Padrón de Sevilla del siglo XIV* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2001).
- Álvarez Ancil, Andrés (ed.), *Copia fiel y exacta del testamento del Cardenal Arzobispo que fue de Toledo Don Pedro González de Mendoza que original y auténtico existe en el Archivo de la Excma. Diputación provincial de Toledo* (Toledo: Imprenta provincial, 1915).
- Álvarez Márquez, M.^a Carmen, «La formación de los fondos bibliográficos de la catedral de Sevilla: El nacimiento de su Scriptorium», en *El Libro Antiguo*

- Español. Actas del Segundo Coloquio Internacional*, María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra (eds.). (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1992), 17-47.
- Álvarez Márquez, M.^a Carmen, *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla en el siglo XVI* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1992).
- Álvarez Márquez, M.^a Carmen, *Manuscritos localizados de Pedro Gómez Barroso y Juan de Cervantes, arzobispos de Sevilla* (Alcalá de Henares – Sevilla: Universidad de Alcalá de Henares – Diputación Provincial de Sevilla, 1999).
- Álvarez Márquez, M.^a Carmen, *La impresión y el comercio de libros en la Sevilla del Quinientos* (Sevilla: Secretario de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 2007).
- Andrés Antón, María Pilar, *El Monasterio de la Puridad. Primera Fundación de Clarisas en Valencia y su Reino*, 2 vols. (Valencia: Monasterio de la Puridad de Valencia, 1991).
- Andrés Fernández, David *et al.*, «Processions and Their Chants in the Old Hispanic Liturgy», *Traditio* 75 (2020): 177-223.
- Anglés, Higinio, *La música en la corte de Carlos V*, Monumentos de la Música Española III/1 (2^a ed., Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: 1965).
- Annibaldi, Claudio, «Towards a Theory of Musical Patronage in the Renaissance and Baroque: the Perspective from Anthropology and Semiotics», *Recercare* 10 (1998): 173-82.
- Arellano, Mario, *La capilla mozárabe o del Corpus Christi* (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1980).
- Arte en España, El: guía del Museo del Palacio Nacional revisada por el Dr. Manuel Gómez Moreno. Exposición internacional de Barcelona* (Barcelona: Imprenta de Eugenio Subirana, 1929).
- Asensio, Juan Carlos, «El canto de la antigua iglesia de España», en *Actas del I Congreso Nacional de Cultura Mozárabe: historia, arte, literatura y música: Córdoba, 17 al 30 de abril de 1995* (Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 1996), 127-150.
- Asensio, Juan Carlos, «Los recitativos del *Liber Omnium Offerentium* hispánico, ¿testimonio de modalidad arcaica?», *Études Grégoriennes* 26 (1998): 75-94.
- Asensio, Juan Carlos, *El canto gregoriano: historia, liturgia, formas* (Madrid: Alianza Editorial, 2003; reed. 2008).
- Asensio, Juan Carlos, «La ornamentación del canto llano, el canto eugeniano y las melodías “mozárabes” de los Cantorales de Cisneros», *Revista de Musicología* 28/1 (2005): 65-85.

- Asensio, Juan Carlos, «Liturgia y música en la Hispania de la alta Edad Media: El Canto visigótico, hispánico o mozárabe», en *IX Jornadas de Canto Gregoriano: Antiphonarium de sanctis. X Jornadas de Canto Gregoriano: De nuevo con los mozárabes*, Luis Prensa y Pedro Calahorra (eds.). (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006), 135-155.
- Asensio, Juan Carlos, «Los manuscritos visigóticos con notación musical: de la cantilación a la melisma», en *Los códices literarios de la Edad Media: interpretación, historia, técnicas y catalogación*, Pedro Manuel Cátedra García, Eva Belén Carro Carbajal, Javier Durán Barcelós (eds.). (San Millán de Cogolla: Cilengua, 2009), 21-73.
- Asensio, Juan Carlos, «El *Canto Fratto* en España: Los Cantorales del cardenal Cisneros», en *Il Canto Fratto. Un repertorio da conservare e da studiare*, Atti dei convegni tenuti a Radda in Chianti dal 2005 al 2008 II, Giacomo Baroffio y Michele Manganeli (eds.). (Radda in Chianti: Corale S. Niccolo, 2010), 11-25.
- Asensio, Juan Carlos, «La ornamentación del canto monódico en el tratado del siglo XVI *Arte de Melodía* (E-Bc ms. 1325) y los Cantorales de Cisneros: hacia el reconocimiento digital de patrones melódicos», en *Musicología en web. Patrimonio musical y Humanidades Digitales*, DeMusica 29, María Gembero Ustárrroz y Emilio Ros-Fábregas (eds.). (Kassel: Edition Reichenberger, 2021), 215-229.
- Ayala Mallory, Nina, «El transparente de la Catedral de Toledo (1721-1732)», *Archivo Español de Arte*, 42/167 (1969): 255-288.
- Ayarra Jarne, José Enrique, *Historia de los grandes órganos de coro de la catedral de Sevilla* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1974).
- Ayuso Marazuela, Teófilo, *La Vetus Hispana. I: Prolegómenos* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953).
- Ayuso Marazuela, Teófilo, *La Vetus Hispana. II. El Octateuco* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967).
- Ayuso Marazuela, Teófilo, *La Vetus Latina Hispana. V: El Salterio* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962).
- Ayuso Marazuela, Teófilo, *Psalterium Visigothicum-Mozarabicum* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957).
- Azcárate, José María de, «La obra toledana de Juan Guas», *Archivo Español de Arte* 29/113, (1956): 9-42.
- Backer, Augustin de, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus* (Bruselas: O. Schepens; París: A. Picard, 1890-1932).
- Baldischwieler, Thomas, «Antonio de Nebrija. Las *Introducciones latinas* contrapuesto el romance al latín (1486)» (tesis doctoral, Universidad de Düsseldorf, 2004).

- Baroffio, Giacomo, «Le *litterae Passionis* nei codici liturgici italiani», *Aevum* 73/2 (1999): 295-304.
- Barrón García, Aurelio, «Espacios funerarios renacentistas en la catedral calceatense», en *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*, Eduardo Azofra (ed.). (Salamanca: Gráficas Varona, 2009), 149-200.
- Bartolomé, Bonifacio, «La actividad eclesíastica del obispo de Segovia Juan Arias Dávila», en *Segovia en el siglo XV: Arias Dávila, obispo y mecenas*, Ángel García Galindo (ed.). (Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1998), 495-512.
- Bataillon, Marcel, *Erasmus y España* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966: 1ª ed., 1950).
- Baumstark, Anton, *Liturgia comparada* (Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2005).
- Beale-Rivaya, Yasmine, «The History and Evolution of the Term “Mozarab”», *Imago Temporis. Medium Aevum* 4 (2010): 51-71.
- Beltrán de Heredia, Vicente *Cartulario de la Universidad de Salamanca* (Salamanca: Universidad, 1970-1973), 6 vols.
- Bernadó, Màrius, «Adaptación y cambio en repertorios de himnos durante los siglos xv y xvi: algunas observaciones sobre la práctica del canto mensural en fuentes ibéricas», en *Il Canto Fratto. L'Altro Gregoriano*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003, Marco Gozzi y Francesco Luisi (eds.). (Roma: Torre d'Orfeo, 2005), 239-279.
- Bernadó, Màrius, «Las ediciones zaragozanas del *Intonario* de Pedro Ferrer: contexto y nota bibliográfica», en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, DeMusica 11, Iain Fenlon & Tess Knighton (eds.). (Kassel: Edition Reichenberger 2006), 23-94.
- Biblia de San Luis* (Barcelona: M. Moleiro, [2000-2004]), 3 vols.
- Bishop, Edmund, *The Genius of the Roman Rite* (London: Weekly Register Offices, 1899).
- Boase, Roger, *Secrets of Pinar's Game. Court Ladies and Courtly Verse in Fifteenth-Century Spain*, 2 vols. (Leiden & Boston: Brill, 2017).
- Books of Hispanic Polyphony database at <<https://hispanicpolyphony.eu/source/13376>>.
- Borgerding, Todd M., «The Motet and Spanish Religiosity ca. 1550-1610» (tesis doctoral, University of Michigan, 1997).
- Bosch, Lynette M. F., *Art, Liturgy, and Legend in Renaissance Toledo. The Mendoza and the Iglesia Primada* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000).

- Boynton, Susan, *Silent Music: Medieval Song and the Construction of History in Eighteenth-Century Spain* (New York: Oxford University Press, 2011).
- Boynton, Susan, «Restoration or Invention? Archbishop Cisneros and the Mozarabic Rite in Toledo», *Yale Journal of Music and Religion* 1 (2015): 5-30.
- Brou, Louis, «Études sur le missel et le bréviaire mozarabes imprimés», *Hispania Sacra* 11/22 (1958): 349-398.
- Burgos Bordonau, Esther, Antonio Carpallo Bautista y Juan Carlos Asensio Palacios, «Los post-incunables de Cisneros de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Complutense y la música de Antonio de Cabezón», *Pecia Complutense* 8/14 (2011): 1-22.
- Burman, Thomas E., *Religious Polemic and the Intellectual History of the Mozarabs, c.1050-1200* (New York: Brill, 1994).
- Calvo Portela, Juan Isaac, «El grabador poblano José de Nava. Estudio de algunas de sus estampas religiosas», *Bibliographica* 2 (2019): 14-40.
- Camps, Susana, «Mecenasgo o deuda en la obra impresa por Diego de Gumiel», *Revista de Filología Española*, 91/2 (2011): 261-284.
- Cannuyer, Christian, «Sur une reprise de l'Historia orientalis de Jacques de Vitry», *Revue de l'Histoire des Religions* 200 (1983): 407-412.
- Cantelar Rodríguez, Francisco *et al.* (eds.), *Synodicon hispanum: Cuenca y Toledo*, 10 (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2011).
- Carrero Santamaría, Eduardo, «Presbiterio y coro en la catedral de Toledo. En busca de unas circunstancias», *Hortus Artium Medievalium* 15/2 (2009): 159-171.
- Carrero Santamaría, Eduardo, «Retrocapillas, altares y girolas. Liturgia, reliquias y enterramiento de prestigio en la arquitectura medieval», en *Imagen del poder en la Edad Media. Estudios in Memoriam del Prof. Dr. Fernando Galván Freile*, Etelvina Fernández (coord.), 2 vols. (León: Universidad de León, 2011), 2: 65-80.
- Carrero Santamaría, Eduardo, «Arzobispos y obras en Santiago de Compostela entre los siglos XII y XIII. La definición del espacio litúrgico en la catedral», en *Reyes y prelados. La creación artística en los Reinos de León y Castilla (1050-1500)*, María Dolores Teijeira, María Victoria Herráez y María Concepción Cosmen (eds.). (Madrid: Sílex, 2014), 173-202.
- Carrero Santamaría, Eduardo, *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2019).
- Carrero Santamaría, Eduardo, «Celebrar la arquitectura del Císter en la Corona de Aragón», en *Aragonia Cisterciensis. Espacio, arquitectura, música y función en los monasterios de la Orden del Císter en la Corona de Aragón* (Gijón: Trea, 2020), 39-105.

- Carrillo Morales, Enrique, *Música y Capellanes Mozárabes* (Toledo: Estudio Teológico de san Ildefonso. Seminario Conciliar, 1991).
- Carvajal González, Helena, *Manuscritos medievales iluminados en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense (siglos IX-XIV)* (Madrid: UCM. Servicio de Publicaciones, 2010).
- Casa, Adriana della, «Le *Introductiones* latinae de Nebrija e il *Catholicon* di Giovanni Balbi», en *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, Carmen Codoñer y Juan Antonio González Iglesias (eds.). (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994), 237-245.
- Casares, Emilio (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)* (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986).
- Cáseda Teresa, Jesús Fernando, «Una nueva hipótesis sobre el autor del *Lazarillo de Tormes*: Bernardino Illán de Alcaraz», *Lemir* 23 (2019): 97-124.
- Castillo Ferreira, Mercedes, «Chant, Liturgy and Reform», en *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*, Tess Knighton (ed.). (Leiden: Brill, 2017), 282-322.
- Catálogo de la exposición de códices miniados españoles* (Barcelona: Unión Internacional de Editores, 1962).
- Catálogo General de Incunables en Bibliotecas Españolas*, Francisco García Cravitto (coord. y dir.). (Madrid: Biblioteca Nacional, 1989-1990), 2 vols.
- Catalunya, David y Carmen J. Gutiérrez, «Mozarabic preces in Ars Nova Notation: A New Fourteenth-Century Fragment Discovered in Spain», *Plainsong & Medieval Music* 22/2 (2013): 153-167.
- Cátedra García, Pedro M., «La biblioteca de la Universidad de Toledo (siglo XVI)», *Bulletin of Spanish Studies* 81/7-8 (2004): 927-956.
- Catlos, Brian, *Muslims of Medieval Latin Christendom, c. 1050-1614* (Cambridge & New York: Cambridge University Press, 2014).
- Cazzaniga, Ignazio, «La vita di S. Emiliano scritta da Braulione vescovo di Saragozza: edizione critica», *Bollettino del Comitato per la preparazione della Edizione Nazionale dei Classici Greci e Latini*, nuova serie 3 (1954): 7-44.
- Ceballos-Escalera y Gila, Alfonso de, *Alcaides, tesoreros y oficiales de los Reales Alcázares de Segovia. Un estudio institucional* (Madrid: Real Academia Matritense – Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995).
- Chupungco, Anscar J., «Storia della liturgia romana. Fino al XV secolo», en *Scientia liturgica. Manuale di Liturgia*, 1, *Introduzione alla liturgia*, Anscar J. Chupungco (ed.). (Casale Monferrato: Piemme, 1998), 146-167.
- Cisneros 1517-2017. Arquetipo de virtudes Espejo de prelados*, catálogo de la exposición (Toledo: Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2017).

- Civitas Librorum. La ciudad de los libros. Catálogo de la Exposición* (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2002).
- Coimbra, Bernardo de, *Vita beati Geraldi*, en *Portugaliae Monumenta Historica, Scriptorum*, 1 (Lisboa: Typis Academicis, 1856).
- Collamore, Lila, «Aquitanian Collections of Office Chants. A Comparative Survey» (tesis doctoral, The Catholic University of America, 2000).
- Collantes de Terán, Francisco, *Archivo Municipal de Sevilla. Inventario de los papeles del mayordomazgo del siglo XIV* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1968).
- Constable, Olivia Remie, *To Live Like a Moor: Christian Perceptions of Muslim Identity in Medieval and Early Modern Spain*, Robin Vose (ed.). (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2018).
- Copinger, Walter Arthur, *Supplement to Hain's «Repertorium Bibliographicum I» or Collections Towards a New Edition of That Work* (London: H. Sotheran, 1895).
- Corominas, Joan y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Madrid: Gredos, 1980-91).
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Felipe C. R. Maldonado (ed.). (Madrid: Castalia, 1995; 2ª ed. corregida revisada por Manuel Camarero; edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid: Vervuert, 2006).
- Criado Mainar, Jesús, «El templo de la Seo en la segunda mitad del siglo XVI (1555-1608)», en *La Seo de Zaragoza* (Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1998), 275-296.
- Criado Mainar, Jesús, «El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII. Claves metodológicas para una primera aproximación al problema», en *Discurso religioso y Contrarreforma*, Eliseo Serrano Martín, Antonio Luis Cortés Peña y José Luis Beltrán Moya (coords.). (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2005), 273-327.
- Criado Mainar, Jesús, «El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza). Noticias sobre su realización», *Artígrama* 21 (2006): 417-451.
- Criado Mainar, Jesús, «El Renacimiento en la catedral», en *La catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona* (Zaragoza: Fundación Tarazona Monumental – Diputación de Zaragoza, 2014): 157-193.
- Criado Mainar, Jesús, «Arte y Contrarreforma en Zaragoza», en *Pasión por Zaragoza*, Eliseo Serrano (ed.). (Zaragoza: Zaragoza 2018 – Gobierno de Aragón – Ayuntamiento de Zaragoza – Ibercaja, en prensa).

- Derolez, Albert, *The Palaeography Gothic Manuscript Books. From the Twelfth to the Early Sixteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).
- Devereux, Andrew, *The Other Side of Empire: Just War in the Mediterranean and the Rise of Early Modern Spain* (Ithaca & London: Cornell University Press, 2020).
- Díaz de Miranda, María Dolores, «Restauración de una encuadernación: Cantoral del s. XVI», en *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Castellón, 3, 4, 5 y 6 de Octubre de 1996* (Castelló: Diputació de Castelló, 1996), 373-383.
- Díaz y Díaz, Manuel Cecilio, «La circulation des manuscrits dans la Péninsule Ibérique du VIII^e au XI^e siècle», *Cahiers de Civilisation Médiévale* 12/47 (1969): 219-241 y 383-392.
- Díaz y Díaz, Manuel Cecilio, *Manuscritos visigóticos del sur de la Península. Ensayo de distribución regional* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995).
- Díez del Corral Garnica, Rosario, «Muerte y Humanismo: la tumba del Cardenal don Pedro González de Mendoza», *Academia* 64 (1987): 211-227.
- Docampo Capilla, Javier, «Los Mendoza y la miniatura: fragmentos de un pasionario en la biblioteca Lázaro Galdiano», *Goya* 269 (1999): 103-111.
- Dolphin, Erika, «Archbishop Francisco Jiménez de Cisneros and the Decoration of the Chapter Room and Mozarabic Chapel in Toledo Cathedral» (tesis doctoral, New York University, Institute of Fine Arts, 2008).
- Domínguez Bordona, Jesús, *Exposición de códices miniados españoles. Catálogo* (Madrid: [Casa Miquel-Rius], 1929).
- Domínguez Bordona, Jesús, *Spanish Illumination* (Florence, 1929; repr. New York, Hacker Art Books, 1969).
- Domínguez Bordona, Jesús, *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los manuscritos conservados en colecciones públicas y particulares de España* (Madrid: Blass – Centro de Estudios Históricos, 1933)
- Domínguez Bordona, Jesús & Juan Ainaud, *Miniatura, grabado y encuadernación*, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispano*, 18 (Madrid: Editorial Plus Ultra, 1962).
- Domínguez-Fuentes, Sophie, «Les fresques de la campagne d'Oran peintes par Juan de Borgoña dans la chapelle Mozarabe de la cathédrale de Tolède», *Cahiers de la Méditerranée* [en línea] 83 (2011), 7; <<http://journals.openedition.org/cdlm/6032>>.
- Dreves, Guido Maria, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 17, Guido Maria Dreves (ed.). (Leipzig: O. R. Reisland, 1894).
- Duggan, Mary Kay, *Italian Music Incunabula: Printers and Type* (Berkeley: University of California Press, 1992).

- Edelmayer, Friedrich, «Honor y dinero. Adam de Dietrichstein al servicio de la Casa de Austria», *Studia Historica. Historia Moderna* 10/11 (1992-93): 89-116.
- Eguren, José María de, *Memoria descriptiva de los códices más notables en los Archivos eclesiásticos de España* (Madrid: M. Rivadeneyra, 1859).
- Erasmus, Desiderius, *Opus epistolarum D. Erasmi Roterodami*, Percy Stafford Allen y Helen Mary Allen (eds.). (Oxford: Clarendon Press, 1906-1958).
- Español, Francesca, «Ecos de sentimiento antimusulmán en el *Spill* de Jaume Roig», *Sharq al-Andalus* 10-11 (1993-1994), *Homenaje a María Jesús Rubiera Mata*: 325-345.
- Español, Francesca, «La escultura tardogótica en la Corona de Aragón», en *Gil Siloe y la escultura de su época* (Burgos: Institución Fernán González, 2001), 287-333.
- Español, Francesca, «Tabernacle-retables in the Kingdom of Aragón», en *The Altar and its Environment 1150-1400*, Justin E. A. Kroesen y Victor Schmidt (eds.). (Turnhout: Brepols, 2009), 87-107.
- Esparza Torres, Miguel Ángel, «Los inicios de la lexicografía en España», en *Historiografía de la lingüística en el ámbito hispánico*, Josefa Dorta, Cristóbal J. Corrales y Dolores Corbella (eds.). (Madrid: Arco/Libros, 2008), 231-268.
- Espinosa, Juan de, *Tractado de principios de música práctica y teórica sin dejar ninguna cosa atrás* (Madrid: Joyas bibliográficas, 1978).
- Farfán Navarro, María Cruz, «Retablo gótico del antiguo monasterio de la Piedad», *Archivo de Arte Valenciano* 69 (1988): 69-74.
- Fend, Michael, «Faber Stapulensis, Jacobus [Lefèvre d'Étaples, Jacques]», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Stanley Sadie & John Tyrrell (eds.). (London: Macmillan, 2001), 8: 490.
- Fenlon, Iain, «Music, Print and Society», en *European Music, 1520-1642*, James Haar (ed.). (Woodbridge: The Boydell Press, 2006), 280-303.
- Fenlon, Iain, «Manuscript, Print and the Market for Music in Early Modern Europe», *De Musica Disserenda* 11/1-2 (2015): 11-22.
- Fernández Catón, José María, *San Mancio. Culto, leyenda y reliquias. Ensayo de crítica hagiográfica* (León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, 1983).
- Fernández Collado, Ángel, *La Catedral de Toledo en el siglo XVI: vida, arte y personas* (Toledo: Diputación Provincial de Toledo, 1999).
- Fernández Collado, Ángel, «The Mozarabic Choir Books of Cisneros», *Sacred Music* 128/4 (2001): 14-18.
- Fernández Collado, Ángel, *Guía del Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo* (Toledo: Cabildo Primado, 2007).

- Fernández Collado, Ángel, «La Capilla de la Descensión y la entrega de la casulla a San Ildefonso», en *Sacra loca toletana. Los espacios sagrados en Toledo*, José Carlos Vizuete y Julio Martín (coords.). (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008): 263-287.
- Fernández Collado, Ángel, «Carrillo, Mendoza y Cisneros: tres personalidades al frente de la silla Arzobispal de Toledo», en *Cisneros 1517-2017. Arquetipo de virtudes Espejo de prelados*, catálogo de la exposición (Toledo: Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2017), 35-53.
- Fernández Collado, Ángel, Alfredo Rodríguez González, e Isidoro Castañeda Tordera (eds.), *Los cantorales mozárabes de Cisneros. Catedral de Toledo*, 2 vols. (Toledo-Madrid: Cabildo de la Catedral Primada, Instituto Teológico San Ildefonso, Sociedad Española de Musicología, Ministerio de Cultura: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2011).
- Fernández Collado, Ángel, Alfredo Rodríguez González e Isidoro Castañeda Tordera, *Los manuscritos e impresos bíblicos de la Biblioteca Capitular de Toledo* (Toledo: Cabildo Primado, 2012).
- Fernández Collado, Ángel, Alfredo Rodríguez González e Isidoro Castañeda Tordera, *Anales del racionero Juan de Chaves Arcayos. Notas históricas sobre la Catedral de Toledo 1593-1623* (Toledo: Fundación Greco 2014, Instituto Teológico San Ildefonso – Diputación de Toledo, 2015).
- Fernández de Córdoba Miralles, Álvaro, *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)* (Madrid: Dykinson, 2002).
- Fernández de la Cuesta, Ismael, *Historia de la música española. I. Desde los orígenes hasta el «Ars Nova»* (Madrid: Alianza Editorial, 1983).
- Fernández de la Cuesta, Ismael, «La irrupción del canto gregoriano en España. Bases para un replanteamiento», *Revista de Musicología* 8/2 (1985): 239-248.
- Fernández de la Cuesta, Ismael, «Mozárabe, canto», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.). (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000), 7: 840-853.
- Fernández de la Cuesta, Ismael, «A la búsqueda de las melodías del canto viejo-hispánico: los libros corales mozárabes de 1500», en *El canto mozárabe y su entorno, Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*, Ismael Fernández de la Cuesta (ed.). (Madrid: SEdeM, 2013), 593-646.
- Fernández Gómez, Marcos, «La defensa de la primacía de la iglesia de Sevilla en el siglo XIII», *Archivo Hispalense* 73/274 (1990): 35-54.
- Fernández Gómez, Margarita «La arquitectura como documento: el sepulcro del Gran Cardenal Mendoza en Toledo», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 63 (1986): 219-242.

- Fernández Serrano, Francisco, «La muerte y epitafio de Don Sancho de Aragón, hijo de Jaime I, m. 1275», en *X Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Jaime I y su época* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979): 509-516.
- Fernie, Eric, «La fonction liturgique des piliers cantonnés dans la nef de la cathédrale de Laon», *Bulletin Monumental* 145-3 (1987): 257-266.
- Férotin, Mariu, «Une lettre inédite de saint Hugues, abbé de Cluny, à Bernard d'Agen, archevêque de Tolède (1087)», *Bibliothèque de l'École des chartes* 61 (1900): 339-345.
- Ferreira, Manuel Pedro, «Pervivencia y reconstrucción de un responsorio del Antifonario de León», en *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*, Ismael Fernández de la Cuesta (ed.). (Madrid: SEdeM, 2013), 489-502.
- Ferrer Grenesche, Juan Miguel, *Curso de liturgia hispano-mozárabe* (Toledo: Estudio Teológico de San Ildefonso, 1995).
- Fita, Fidel, «Obispos mozárabes refugiados en Toledo a mediados del siglo XII», *Boletín de la Real Academia de la Historia* 30 (1897): 529-532.
- Fossas i Colet, Ignasi y Juan Pablo Rubio Sadia, «El Ms. 880 de la Biblioteca de Montserrat: un breviari romanotoledà del segle XIV», *Miscel·lània Litúrgica Catalana* 27 (2019): 361-411.
- Foucart-Borville, Jacques, «Les tabernacles eucharistiques dans la France du Moyen Âge», *Bulletin Monumental* 148 (1990): 349-381.
- Franco Llopis, Borja y Francisco de Asís García García, «Confronting Islam: Images of Warfare and Courtly Displays in Late Medieval and Early Modern Spain», en *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries: Another Image*, The Medieval and Early Modern Iberian World 67, Borja Franco Llopis y Antonio Urquizar-Herrera (eds.). (Leiden: Brill, 2019), 235-265.
- Franco Silva, Alfonso, «La cámara del Cardenal Mendoza. Lujo, riqueza y poder de un príncipe de la iglesia hispana del siglo XV», *Historia. Instituciones. Documentos* 39, (2012): 65-127.
- Gaiffier, Baudouin de, «Un calendrier franco-hispanique de la fin du XII^e siècle», *Analecta Bollandiana* 69 (1951): 282-323.
- Galán, Santiago, *La teoría de canto de órgano y contrapunto en el renacimiento español: La Sumula de canto de organo de Domingo Marcos Durán como modelo* (Madrid: Alpuerto, 2016).
- Galán, Santiago, «El tratado musical de Pedro Martínez de Osma, un testimonio recuperado del siglo XV», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 30 (2017): 113-135.

- Galán, Santiago, «Estudiando música en la España bajomedieval: El Ms. 2044 de la Universidad de Barcelona», *Estudios Sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales* 19/1 (2017): 385-414.
- Galán, Santiago, «Teólogos y músicos: Pedro de Osma, Ramos de Pareja y la génesis medieval de la escuela de Salamanca de pensamiento musical», *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales* 21 (2019): 257-296.
- Galán, Santiago, «Ramos de Pareja, pensamiento musical y reforma en la Salamanca del siglo xv», en *Respondámosle a concierto. Estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, Eduardo Carrero y Sergi Zauner (eds.). (Barcelona: Institut d'Estudis Medievals – UAB, 2020), 127-138.
- García Alonso, Irene, «La administración de sacramentos en Toledo después del cambio de ritos (siglos XII-XIII)», *Salmanticensis* 5 (1958): 3-79.
- García de Cortázar, José Ángel, *La construcción de la diócesis de Calahorra en los siglos X a XIII. La Iglesia en la organización social del espacio* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2018).
- García López, José *et al.*, *La música en la antigua Grecia* (Murcia: Universidad de Murcia, 2012).
- García Oro, José, *El Cardenal Cisneros. Vida y empresas*, 2 vols. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1992).
- García Oro, José, *La iglesia de Toledo en tiempo del Cardenal Cisneros (1495-1517)* (Toledo: Estudio Teológico de San Ildefonso, 1992).
- García Oro, José, *Cisneros: Un cardenal reformista en el trono de España (1436-1517)* (Madrid: La Esfera de los Libros, 2005).
- García Oro, José y Segundo L. Pérez López, «La reforma religiosa durante la gobernación del Cardenal Cisneros (1516-1518)», *Annuario Sancti Jacobi* 1 (2012): 47-174.
- García Pérez, Amaya, *El número sonoro: la matemática en las teorías armónicas de Salinas y Zarlino* (Salamanca: Caja Duero, 2003).
- García Pérez, Amaya, «El temperamento igual en los instrumentos de cuerda con trastes», en *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Amaya García Pérez y Paloma Otaola González (eds.). (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014), 61-89.
- García Pérez, Amaya, «*De institutione musica* de Boecio en una traducción castellana del siglo xv», en *Patrimonio textual y humanidades digitales*, I, *La tradición clásica*, Pedro M. Cátedra (dir.). (Salamanca: Publicaciones del Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales de la Universidad de Salamanca, 2020), 147-165.

- García Rodríguez, Carmen, *El culto de los santos en la España romana y visigoda* (Madrid: CSIC – Instituto Enrique Flórez, 1966).
- García Rodríguez, Emilio, «Las joyas del Cardenal Mendoza y el tesoro de la catedral de Toledo», *Toletum* 58 (1ª época, 1940 a 1942): 15-48.
- García Rodríguez, Emilio, *Las joyas del Cardenal Mendoza y el tesoro de la Catedral de Toledo* (Toledo: Excelentísima Diputación Provincial de Toledo, 1944).
- García Villada, Zacarías, *Cisneros según sus íntimos* (Madrid: Razón y Fe, 1920).
- García Zapata, Ignacio José, «La importancia de los inventarios en el estudio de la platería catedralicia: los inventarios del Sagrario, de 1588 y 1619, de la Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo. Oro, plata y piedras preciosas», en *El Greco en su IV Centenario - patrimonio hispánico y diálogo intercultural*, María Esther Almarcha Núñez-Herrador, Palma Martínez-Burgos García y María Elena Sainz Magaña (eds.). (Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2016), 1025-39.
- García-Arenal, Mercedes, «The Religious Identity of the Arabic Language and the Affair of the Lead Books of the Sacromonte of Granada», *Arabica* 56 (2009): 495-528.
- García-Gallo, Alfonso, «Los Fueros de Toledo: Apéndices», *Anuario de Historia del Derecho Español* 45 (1975): 341-488.
- García-Macho, María Lourdes, «El quehacer lexicográfico de Antonio de Nebrija diferenciado en el *Lexicon* y en el *Vocabulario*», *Estudis Romànics* 32 (2010): 29-50.
- Gayangos, Pascual y Vicente de la Fuente (eds.), *Cartas del Cardenal don fray Francisco Jiménez de Cisneros dirigidas a don Diego López de Ayala* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1867).
- General Catalogue of Printed Books. Photolithographic Edition to 1955* (London: British Museum, 1962).
- Gestoso, José, *Noticias inéditas de impresores sevillanos* (Sevilla: Imprenta y litografía de Gómez Hnos, 1924).
- Gil Ortega, Carmen Concepción, «Los arzobispos de Toledo en su concepto testamentario de la muerte (1085-1517)», *Espacio, Tiempo y Forma, serie III, Historia Medieval* 27 (2014): 239-268.
- Goff, Fredrick R., *Incunabula in American Libraries. A Third Census of Fifteenth-Century Books Recorded in North American Collections* (New York: Bibliographical Society of America, 1972).
- Goldáraz Gaínza, J. Javier, *Afinación y temperamentos históricos* (Madrid: Alianza, 2004).

- Gómez de Castro, Alvar, *De las hazañas de Francisco Jiménez de Cisneros*, José Oroz Reta (trad.). (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1984).
- Gómez Muntané, Maricarmen, «Prehistoria de la enseñanza musical en las universidades españolas», en *De Musica Hispana et Aliis*, Emilio Casares y Carlos Villanueva (eds.). (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990), 1: 77-89.
- Gómez Muntané, Maricarmen, «La Universidad de Salamanca y su cátedra de música», en *De los Reyes Católicos a Felipe II*, Historia de la música en España e Hispanoamérica, 2, Maricarmen Gómez Muntané (ed.). (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2012), 125-154.
- Gómez Urdáñez, Carmen, «La decoración de la cabecera de la catedral de Tarazona (Zaragoza): El revestimiento de una preeminencia espiritual», en *El modelo italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el Renacimiento*, María José Redondo Cantera (coord.). (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004), 491-515.
- González Barrionuevo, Herminio, «El canto llano mensural de la Catedral de Sevilla dentro del contexto español», en *Il Canto Fratto. L'Altro Gregoriano*, Atti del convegno internazionale di studi, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003, Marco Gozzi y Francesco Luisi (eds.). (Roma: Torre d'Orfeo, 2005), 281-319.
- González Palencia, Ángel, *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII*, 4 vols. (Madrid: Instituto de Valencia de don Juan, 1926-30).
- González Ramos, Roberto, «Cisneros: iconografías de prestigio e santidad», en *F. Ximénez de Cisneros. Reforma, conversión y evangelización*, José María Magaz y Juan Miguel Prim (eds.). (Madrid: Ediciones San Dámaso, 2018), 97-158.
- González Ramos, Roberto, «The Face of the Exemplar Ruler: The Engravings of Cardinal Ximénez de Cisneros in the Early European Modern Age», *Liño: Revista Annual de Historia del Arte* 26 (2020): 21-30.
- González, Julio, «Los mozárabes toledanos desde el siglo XI hasta el Cardenal Cisneros», en *Historia Mozárabe. I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes* (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1978), 79-90.
- González, Julio, «Repoblación de Toledo», en *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo. Actas del II Congreso Internacional de Estudios Mozárabes* (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1987-1990), 1: 99-113.
- Gonzálvez Ruiz, Ramón, «El infante don Sancho de Aragón, arzobispo de Toledo (1266-1275)», *Escritos del Vedat* 7 (1977): 97-121.
- Gonzálvez Ruiz, Ramón, «Noticias sobre códices mozárabes en los antiguos inventarios de la Biblioteca Capítular de Toledo», en *Historia Mozárabe. I*

- Congreso Internacional de Estudios Mozárabes* (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1978), 45-78.
- González Ruiz, Ramón, «El arcediano Joffré de Loaysa y las parroquias urbanas de Toledo en 1300», en *Historia Mozárabe. I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes* (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1978), 91-148.
- González Ruiz, Ramón, «El arte del libro en el Renacimiento: el Libro de los Prefacios», en *V Simposio Toledo Renacentista, Toledo, 24-26 de abril 1975* (Toledo: Centro Universitario de Toledo, 1980), 3: 57-110.
- González Ruiz, Ramón, «The Persistence of the Mozarabic Liturgy in Toledo after A.D. 1080», en *Santiago, Saint-Denis and Saint Peter. The Reception of the Roman Liturgy in León-Castile in 1080*, Bernard F. Reilly (ed.). (New York: Fordham University Press, 1985), 157-185.
- González Ruiz, Ramón, *Hombres y libros de Toledo (1086-1300)* (Madrid: Fundación Ramón Areces, 1997).
- González Ruiz, Ramón, «Evolución histórica de la Biblioteca Capitular de Toledo», en *Coleccionismo y Bibliotecas (siglos XVI-XVIII)*, El Libro Antiguo Español, IV, María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (dirs.). (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998), 235-256.
- González Ruiz, Ramón, «La reorganización de la iglesia de Toledo durante el pontificado de Bernardo de Sédirac, primer arzobispo después de la reconquista (1086-1124)», en *El Papado, la Iglesia Leonesa y la Basílica de Santiago a finales del siglo XI*, Fernando López Alsina (ed.). (Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 1999), 157-176.
- González Ruiz, Ramón, «El Corpus en Toledo en los siglos XIV-XV», en *Memoria Ecclesiae*, 20 (Oviedo: Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, 2002), 211-240.
- González Ruiz, Ramón, «Cisneros y la reforma del rito hispano-mozárabe», *Anales Toledanos* 40 (2004): 165-207.
- González Ruiz, Ramón, «Biblia de san Luis o Biblia Rica de Toledo», en *Ysabel, la Reina Católica: una mirada desde la catedral primada* ([Toledo]: Arzobispado de Toledo, 2005), 149-153.
- González Ruiz, Ramón, «La primacía de Toledo y su ámbito territorial», en *Memoria Ecclesiae*, 28 (Oviedo: Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, 2006), 383-438.
- González Ruiz, Ramón, «Las artes del libro» en *La catedral primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, Ramón González Ruiz (dir.). (Burgos: Promecal, 2010), 410-423.

- González Ruiz, Ramón, «Los claros varones», en *La catedral primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, Ramón González Ruiz (dir.). (Burgos: Promecal, 2010), 434-443.
- González Ruiz, Ramón y Felipe Pereda, *La Catedral de Toledo 1549 según el Dr. Blas Ortiz* (Madrid: Antonio Pareja, 1999).
- González Ruiz, Ramón y Klaus Reinhardt, *Catálogo de códices bíblicos de la catedral de Toledo* (Madrid: Fundación Ramón Areces, 1990).
- Goudesenne, Jean François, *Les Offices historiques ou historiae composés pour les fêtes des saints dans la Province ecclésiastique de Reims, 775-1030* (Brepols: Turnhout, 2002).
- Graesse, Johann Georg Théodor, *Trésor des livres rares*, vol.3 (Dresde: R. Kuntze, 1859-1869).
- Griffin, Clive, *Los Cromberger: La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico* (Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1991).
- Griffin, Nigel, «Spanish Incunabula in the John Rylands University Library of Manchester», *Bulletin of the John Rylands Library* 70 (1988): 3-142.
- Gros, Miquel S., «Las tradiciones litúrgicas medievales en el noroeste de la península», en *IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga. Congresso Internacional. Actas*, 3 (Braga: Universidade Católica Portuguesa; Cabildo Metropolitano e Primacial de Braga, 1990), 103-115.
- Gros, Miquel S., «Les six paroisses mozarabes de Tolède», *Cahiers de Civilisation Médiévale* 58 (2015): 387-393.
- Guerrero Ramos, Gloria, «Actitud de Nebrija ante los arabismos y mozarabismos», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española. (Cáceres, 30 de mayo – 4 de abril de 1987)*, Manuel Ariza, Antonio Salvador y Antonio Viudas (eds.). (Madrid: Arco/Libros, 1988), I: 873-880.
- Guerrero Ramos, Gloria, *El léxico en el Diccionario (1492) y en el Vocabulario (?1495?) de Nebrija* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995).
- Gümpel, Karl-Werner, «El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo», *Recerca Musicologica* 8 (1988): 25-45.
- Gümpel, Karl-Werner, «El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo», en *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo. Actas del II Congreso Internacional de Estudios Mozárabes* (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1987-1990), 4: 79-101.
- Gustavson, Royston, «Competitive Strategy Dynamics in the German Music Publishing Industry», en *NiveauNischeNimbus: Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, Birgit Lodes (ed.). (Tutzing: Hans Schneider, 2010), 185-210.

- Gutiérrez Baños, Fernando, «Escuela toledana: pasionarios del cardenal Mendoza (h. 1480-90)» en *Ysabel, la Reina Católica: una mirada desde la catedral primada* (Toledo: Arzobispado de Toledo, 2005), 294-296.
- Gutiérrez Baños, Fernando, «Los cantorales y la pervivencia del manuscrito» en *Ysabel, la Reina Católica: una mirada desde la catedral primada* (Toledo: Arzobispado de Toledo, 2005), 238-246.
- Gutiérrez, Carmen Julia, «Procedimientos de creación y adaptación en los himnos litúrgicos medievales en España: la composición de un repertorio», *Revista de Musicología* 27/2 (2004): 815-840.
- Gutiérrez, Carmen Julia, «Avatares de un repertorio marginal: las preces de la liturgia hispánica», *Revista de Musicología* 35/2 (2012): 11-41.
- Gutiérrez, Carmen Julia, «Melodías del canto hispánico en el repertorio litúrgico poético de la Edad Media y el Renacimiento», en *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*, Ismael Fernández de la Cuesta (ed.). (Madrid: SEdeM, 2013), 547-575.
- Gutiérrez, Carmen Julia, «Los Cantorales mozárabes de Cisneros: Un ejemplo de construcción de la identidad nacional española», *Mélanges de la Casa de Velázquez* 49 (2019): 185-222.
- Gutiérrez, Carmen Julia, «*Librum de auratum conspicue pictum*. Sobre la datación y la procedencia del Antifonario de León», *Revista de Musicología* 43/1 (2020): 19-76.
- Haebler, Konrad, *The Early Printers of Spain and Portugal* (London: Bibliographical Society at the Chiswick Press, 1897).
- Haebler, Konrad, *Bibliografía ibérica del siglo XV. 2: Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500* (Leipzig – La Haya: Karl W. Hiersemann, 1917).
- Hamlin, Cinthia María y Juan Héctor Fuentes, «Folios de un incunable desconocido y su identificación con el anónimo *Vocabulario en romance y en latín* del Escorial», *Romance Philology* 74 (2020): 93-122.
- Hamlin, Cinthia María, «Alfonso de Palencia: ¿autor del primer *Vocabulario romance latín* que llegó a la imprenta?», *Boletín de la Real Academia Española*, 101/323 (2021): 173-218.
- Heer, Jacques, *La invención de la Edad Media* (Barcelona: Crítica – Grijalbo Mondadori, 1995).
- Heim, Dorothee, «El retablo mayor de la catedral de Toledo: Nuevos datos sobre la predela», en *Gil Siloe y la escultura de su época* (Burgos: Institución Fernán González, 2001), 521-537.
- Heim, Dorothee, «Entre Mendoza y Cisneros: la gestión del retablo mayor de la catedral de Toledo», *Anales Toledanos* 39 (2003): 103-116.

- Henriet, Patrick, «Un bouleversement culturel. Rôle et sens de la présence cléricale française dans la Péninsule Ibérique (XI^e-XII^e siècles)», *Revue d'Histoire de l'Église de France* 90/224 (2004): 65-80.
- Henriet, Patrick, «Sanctoral clunisien et sanctoral hispanique au XI^e siècle, ou de l'ignorance réciproque au syncrétisme. À propos d'un lectionnaire de l'office originaire de Sahagún», en *Scribere sanctorum gesta. Recueil d'études d'hagiographie médiévale offert à G. Philippart, Etienne Renard et al.* (eds.). (Turnhout: Brepols, 2005), 209-259.
- Hernández González, Salvador, «Catedral y patronazgo civil: el caso de la familia Tavera y la capilla de San Pedro de la catedral de Sevilla», en *El Comportamiento de las Catedrales Españolas: del Barroco a los Historicismos* (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 449-459.
- Hernández, Francisco Javier, «Los mozárabes del siglo XII en la ciudad y la Iglesia de Toledo», *Toletum*, 69/16, 2^a época (1982-1983): 57-124.
- Herráez Ortega, María Victoria y Santiago Domínguez Sánchez, *La actividad artística en la Catedral de Toledo en 1418. El libro de Obra y Fábrica OF 761* (León: Universidad de León, 2017).
- Herrera Casado, Antonio, «La huella del Cardenal Mendoza en la catedral de Sigüenza», *Anales Seguntinos* 11 (1995): 15-23.
- Hiley, David, *Western Plainchant. A handbook* (Oxford: Clarendon Press, 1993).
- Hitchcock, Richard, «Conflicting Views Towards the Mozarabs after 1492», en *New Frontiers in Hispanic and Luso-Brazilian Scholarship: Como se fue el maestro, for Derek W. Lomax in Memoriam*, Trevor J. Dadson, R. J. Oakley & P. A. Odber de Baubeta (eds.). (Lampeter: Edwin Mellen Press, 1994), 105-116.
- Hitchcock, Richard, «Cervantes, Ricote and the Expulsion of the Moriscos», *Bulletin of Spanish Studies* 81 (2004): 175-185.
- Hitchcock, Richard, «Mozarabs and Moriscos: Two Marginalized Communities in Sixteenth-Century Toledo», en *Historicist Essays on Hispano-Medieval Narrative In Memory of Roger M. Walker*, Barry Taylor & Geoffrey West (eds.). (London: Maney Publishing for the MHRA, 2005), 171-184.
- Hitchcock, Richard, *Mozarabs in Medieval and Early Modern Spain: Identities and Influences* (Aldershot: Ashgate, 2008).
- Hitchcock, Richard, *Muslim Spain Reconsidered: From 711 to 1502* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014).
- Honisch, Erika Supria, Ferran Escrivà-Llorca & Tess Knighton, «On the Trail of a Knight of Santiago: Collecting Music and Mapping Knowledge in Renaissance Europe», *Music & Letters* 101/3 (2020): 397-453.

- Hornby, Emma & Rebecca Maloy, *Music and Meaning in Old Hispanic Lenten Chants: Psalmi, threni and the Easter Vigil Canticles* (Woodbridge: The Boydell Press, 2013).
- Hoyos Alonso, Julián, «Juan Rodríguez de Fonseca y el trascoro de la catedral de Palencia: un espacio simbólico», en *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto*, II, Concha Lomba, Juan Carlos Lozano (eds.), y Ernesto Arce y Alberto Castán (coords.). (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014), 223-233.
- Hughes, Andrew, *Late Medieval Liturgical Offices*, 2 vols. (Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1994 y 1996).
- Huglo, Michel, «La pénétration des manuscrits aquitains en Espagne», *Revista de Musicología* 8/2 (1985): 249-256.
- Hycka Espinosa, Olga, *Santa María la Mayor de Zaragoza. Evolución histórica del templo colegial* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2018).
- Iannuzzi, Isabella, «La condena a Pedro Martínez de Osma: «Ensayo general» de control ideológico inquisitorial», *Investigaciones Históricas: Época Moderna y Contemporánea* 27 (2007): 11-46.
- Ibáñez Fernández, Javier, «Nuevas aportaciones documentales sobre el retablo mayor de la catedral de Teruel (1532-1536)», *Artigrama* 16 (2001): 297-327.
- Ibáñez Fernández, Javier, «Los decorados de Semana Santa en Aragón en la Edad Moderna», en *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée. Arts, rituels, liturgies*, Marlène Albert-Llorca, Christine Aribaud, Julien Lugand, Jean-Bernard Mathon (eds.). (Toulouse: Université Toulouse – Le Mirail, 2009), 45-132.
- Ibáñez Fernández, Javier y Jesús Criado Mainar, «El trasagrario de la parroquia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza (1604-1605)», *Aragonia Sacra* 14 (1999): 101-114.
- Ibáñez Fernández, Javier, y Jesús Criado Mainar, «Manifestaciones artísticas de la contrarreforma en Aragón. El trasagrario del convento de San Francisco de Tarazona (Zaragoza)», *Tvriaso* 15 (2000): 93-126.
- Ibáñez Fernández, Javier y Jorge Andrés Casabón, *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al primer Quinientos. Estudio documental y artístico* (Zaragoza: Fundación Teresa de Jesús – Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2016).
- Imbasciani, Vito D., «Cisneros and the Restoration of the Mozarabic Rite» (tesis doctoral, New York, Cornell University, 1979).
- Izquierdo Benito, Ricardo, «Las iglesias de Toledo en la Edad Media. Evidencias arqueológicas», *Toletum* 59 (2014): 9-51.

- Izquierdo Benito, Ricardo, *Los lugares de culto en Toledo en los siglos medievales. Iglesias, mezquitas, sinagogas* (Madrid: Sociedad Española de Estudios Medievales, 2016).
- Janini, José, «Un misal manuscrito de Salamanca», *Salmanticensis* 9 (1962): 623-625.
- Janini, José, «Los sacramentarios hispánicos de liturgia romana», en *Manuscriptos litúrgicos de las bibliotecas de España*, 2 (Burgos: Facultad de Teología del Norte de España, 1980), 19-27.
- Janini, José (ed.), «*Liber missarum*» de Toledo y libros místicos, 2 (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1983).
- Janini, José, «Libros litúrgicos mozárabes de Toledo conquistado», en *Estudios sobre Alfonso VI y la reconquista de Toledo. Actas del II Congreso Internacional de Estudios Mozárabes* (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1987-1990), 4: 9-25.
- Janini, José y José Serrano, *Manuscriptos litúrgicos de la Biblioteca Nacional* (Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1969).
- Janini, José y Ramón González (colab. Anscari M. Mundó), *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo* (Toledo: Diputación Provincial, 1977).
- Jiménez de Rada, Rodrigo, *Historia de los hechos de España*, Juan Fernández Valverde (trad.). (Madrid: Alianza, 1989).
- Jiménez Martín, Alfonso, «Las fechas de las formas», en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006), 5-114.
- Jounel, Pierre, *Le culte des saints dans les basiliques du Latran et du Vatican au douzième siècle* (Rome: École Française de Rome, 1977).
- Juárez, Eduardo, «El Estudio de Juan Arias Dávila, obispo de Segovia», *Edad Media, Revista de Historia* 16 (2015): 199-224.
- Kamen, Henry, *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro: Cataluña y Castilla, siglos XVI-XVII* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1998).
- Kassis, H. Hanna E., «The Mozarabs», en *The Literature of al-Andalus*, The Cambridge History of Arabic Literature, María Rosa Menocal, Raymond P. Scheindlin & Michael Sells (eds.). (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 415-434.
- Kimmel, Seth, «*Tener al lobo por las orejas*». *Polémicas sobre coerción y conversión hasta la expulsión de los moriscos* (Madrid: Marcial Pons, 2020).
- Kmetz, John, «250 Years of German Music Printing (c. 1500 – 1750): A Case for a Closed Market», en *NiveauNischeNimbus: Die Anfänge des Musikdrucks*

- nördlich der Alpen*, Birgit Lodes (ed.). (Tutzing: Hans Schneider, 2010), 167-184.
- Knighton, Tess, *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001).
- Knighton, Tess, «Petrucci's Books in Early Sixteenth-Century Spain», en *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*, Giulio Cattin & Patrizia Dalla Vecchia (eds.). (Venezia: Edizione Fondazione Levi, 2005), 623-642.
- Knighton, Tess, «Marian Devotions in Early Sixteenth-Century Spain: The Case of the Bishop of Palencia, Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524)», en «*Uno gentile et subtile ingenio*»: *Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie Blackburn*, Mary Jennifer Bloxam & Gioia Filocamo (eds.). (Turnhout: Brepols/ Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 2009), 137-146.
- Knighton, Tess, «Preliminary Thoughts on the Dynamics of Music Printing in the Iberian Peninsula during the Sixteenth Century», *Bulletin of Spanish Studies* 89/4 (2012): 521-556.
- Knighton, Tess, «*La viuda* de Mateo Flecha: perspectivas sobre el mecenazgo musical en el siglo XVI», *Resonancias*, 33 (2013): 71-87.
- Knighton, Tess, «“Rey Fernando, mayorazgo / de toda nuestra esperanza / ¿tus favores a do están?”: Carlos V y la llegada a España de la capilla musical flamenca», en *La casa de Borgoña: la casa del Rey de España*, José Eloy Hortal Muñoz y Félix Labrador Arroyo (dirs.). (Leuven: Leuven University Press, 2014), 205-228.
- Knighton, Tess, «Performing and Listening to the *cancionero* Repertory in the Fifteenth Century», in *The Anatomy of Polyphony Around 1500*, Esperanza Rodríguez-García & João Pedro d'Alvarenga (eds.). (Kassel: Edition Reichenberger, 2020), 317-341.
- Krummel, D. William & Stanley Sadie, *Music Printing and Publishing* (New York: W. W. Norton, 1990).
- Kurz, Martin, *Handbuch der iberischen Bilddrucke des XV. Jahrhunderts* (Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1931).
- Lacarra Ducay, María del Carmen, *El retablo mayor de San Salvador de Zaragoza* (Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2000).
- Lacarra, José María, «Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del Valle del Ebro», en *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 2 (Zaragoza: CSIC – Escuela de Estudios Medievales, 1946), 469-574.
- Laguna Paúl, Teresa, «La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla», en *Metropolis Totius Hispaniae*, catálogo de exposición (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1998), 41-71.

- Laguna Paúl, Teresa, «Memoria funeraria y patronazgo de Juan de Cervantes en la catedral de Sevilla. Mercadante de Bretaña y las obras de la capilla de San Hermenegildo», en *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla Bajo Medieval* (Berná: Peter Lang, 2018), 75-120.
- Laguna Paúl, Teresa, «El tabernáculo de la Virgen de los Reyes y la memoria documental de otros tabernáculos góticos de la catedral de Sevilla», *Medievalia* 23/1 (2020): 299-308.
- Lalaing, Antoine de, «Voyage de Philippe le Beau en Espagne en 1501», en *Voyages des Souverains des Pays-Bas*, Louis-Prospér Gachard (ed.). (Bruxelles: F. Hayez, 1876).
- Lambert, Aimé, *Juan Parix, Impresor*, separata de *Anales du Midi* 43 (1931) (Segovia: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1972).
- Lara Lara, Francisco Javier, *El canto llano en la catedral de Córdoba. Los libros corales de la misa* (Granada: Universidad de Granada, 2004).
- Lenaerts, René, «Les manuscrits polyphoniques de la bibliothèque capitulaire de Tolède», en *International Musicological Society: Report of the Fifth Congress, Utrecht 1952* (Amsterdam: IMS, 1953), 269-281.
- León Tello, Francisco José, *Estudios de Historia de la Teoría Musical* (Madrid: CSIC, 1962).
- Leroquais, Victor, *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, 1 (Paris: Protat, 1934).
- Linage Conde, Antonio, *Alfonso VI, el rey hispano y europeo de las tres religiones (1065-1109)* (Gijón: Trea, 2006, 2ª ed.).
- Llamazares Rodríguez, Fernando, «Mecenazgo artístico del Cardenal Mendoza en Toledo», en *Los Mendoza y el mundo renacentista. Actas del I Jornadas Internacionales de Documentación Nobiliaria e Investigación en Archivos y Bibliotecas*, Antonio Casado, Francisco Javier Escudero y Fernando Llamazares (coords.). (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2012), 133-159.
- Lop Otín, María José, «El siglo XII en la historia del Cabildo Catedral del Toledo», en *Alarcos 1195. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del VIII Centenario de la Batalla de Alarcos (1995. Ciudad Real)*, Ricardo Izquierdo Benito y Francisco Ruiz Gómez (coords.). (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996), 471-493.
- Lop Otín, María José, *El Cabildo Catedralicio de Toledo en el siglo XV: aspectos institucionales y sociológicos* (Madrid: Fundación Ramón Areces, 2003).
- Lop Otín, María José, «Parroquias y práctica sacramental en Toledo a fines de la Edad Media», en *Mundos medievales. Espacios, sociedades y poder: homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Ruiz de Aguirre*, Beatriz Arízaga et al. (eds.). (Santander: Universidad de Cantabria, 2012), 1523-1536.

- Lop Otín, María José, «El esplendor litúrgico de la Catedral primada de Toledo durante el Medievo», *Medievalia* 17 (2014): 185-213.
- López Díez, María Blanca, «Las artes en el siglo xv: el mecenazgo de los Arias Dávila», en *Segovia en el siglo xv: Arias Dávila, obispo y mecenas*, Ángel García Galindo (ed.). (Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1998), 273-296.
- López Fernández, Miguel Ángel, «Los Cantorales de Cisneros: del canto hispánico al canto neomozárabe» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019).
- López Fernández, Miguel Ángel, «El *officium* de Cisneros: ¿origen hispánico o neomozárabe?», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 33 (2020): 225-240.
- López Fernández, Miguel Ángel, «Procedimientos de composición melódica en los officia y sacrificia neomozárabes», *Revista de Musicología* 43/2 (2020): 501-528.
- López Gómez, Juan Estanislao, *El Corpus en Toledo* (Toledo: Diputación Provincial, 1999).
- López Varea, María Eugenia, «La imprenta incunable en Salamanca», en *Doce siglos de materialidad del libro: estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*, Manuel José Pedraza Gracia, Helena Carvajal González y Camino Sánchez Oliveira (eds.). (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2017), 265-279.
- López-Mayán, Mercedes, «À propos de la production de manuscrits litúrgiques à Tolède au xiv^e siècle: nouveaux témoins, nouvelles réflexions», *Pecia. Le livre et l'écrit* 18 (2015): 55-86.
- Lowden, John, *The Making of the Bibles Moralised*, 2 vols. (University Park: Pennsylvania State University Press, 2000).
- MacDonald, Gerald J. (ed.), *Diccionario español-latino del siglo xv; An Edition of Anonymous Manuscript f. II.10 of the Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial* (New York: Hispanic Society of America, 2007).
- Madroñal Durán, Abraham, «José de Valdivieso», *Diccionario Biográfico Español*, <<http://dbe.rah.es/biografias/4756/jose-de-valdivielso>>.
- Maessen, Geert (ed.), *Calulemus et Cantemus. Towards a Reconstruction of Mozarabic Chant* (Amsterdam: Gregoriana, 2015).
- Maessen, Geert & Darrell Conklin, «Two Methods to Compute Melodies for the Lost Chant of the Mozarabic Rite», en *Proceedings of the 8th International Workshop on Folk Music Analysis, 26-29 June 2018*, Andre Holzapfel & Aggelos Pikrakis (eds.). (Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki, 2018), 31-34, <http://fma2018.mus.auth.gr/files/papers/fma_proceedings_2018.pdf>.

- Maessen, Geert, «Aspects of Melody Generation for the Lost Chant of the Mozarabic Rite», en *Proceedings of the 9th International Workshop on Folk Music Analysis, 2-4 July 2019*, Islah Ali-MacLachlan y Jason Hockman (eds.). (Birmingham: Birmingham City University, 2019), 23-24, <http://fma2019.bcu.ac.uk/papers/FMA2019_Proceedings.pdf>.
- Maessen, Geert y Darrell Conklin, *Amplificate Oblationem, Generación computacional de melodías para el canto perdido del rito mozárabe (fase III: 2017-2019)* (Amsterdam: Gregoriana Amsterdam, 2019).
- Maessen, Geert & Darrell Conklin, «Generation of Melodies for the Lost Chant of the Mozarabic Rite», *Applied Sciences* IX/20 (2019): 42-85.
- Maíllo Salgado, Felipe, *Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998).
- Malagón-Barceló, Javier, «La obra escrita de Lorenzana como arzobispo de México, 1766-1772», *Historia Mexicana* 23 (1974): 437-465.
- Mañas Ballestín, Fabián, *Capilla de los corporales. Iglesia colegial de Santa María (Daroca)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Centro de Estudios Darocenses, 2006).
- Marcos Villar, Miguel Ángel, «Sobre el banco del retablo mayor de la catedral de Barbastro», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 95 (2005): 213-224.
- Mariás, Fernando, «La memoria de la catedral de Toledo desde 1604: la descripción de Juan Bravo de Acuña», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte UAM* 21 (2009): 105-120.
- Marín, Encarnación, «Pablo Hurus, impresor de Biblias en lengua castellana, en el año 1478», *Anuario de Estudios Medievales* 18 (1988): 591-604.
- Martín Abad, Julián, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)* (Madrid: Arco, 1991).
- Martín Abad, Julián, «La biblioteca manuscrita de José Amador de los Ríos adquirida en 1908 por la Biblioteca Nacional de Madrid», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 15 (1992): 169-194.
- Martín Abad, Julián, «Rendimiento de cuentas de los gastos efectuado por cuenta del arzobispo Francisco Jiménez de Cisneros para adquirir e imprimir libros durante los años 1497 a 1509», en *Cisneros y el Siglo de Oro de la Universidad de Alcalá* (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1999), 195-196.
- Martín Abad, Julián, *Post-incunables ibéricos*, 2 vols. (Madrid: Ollero & Ramos, 2002).
- Martín Abad, Julián, *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471 – 1520)* (Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003).
- Martín Baños, Pedro, *La pasión de saber: vida de Antonio de Nebrija* (Huelva: Universidad, 2019).

- Martín-Delgado Sánchez, José Manuel, «La música en época del Cardenal Cisneros», en *Cisneros 1517-2017. Arquetipo de virtudes Espejo de prelados*, catálogo de la exposición (Toledo: Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2017), 228-237.
- Martín-Delgado Sánchez, José Manuel, «El canto litúrgico en la reforma del rito mozárabe de Cisneros: tradición, pervivencia y restauración» (tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018).
- Martín Galán, Jesús, «Espinosa, Juan», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.). (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), 4: 781-782.
- Martín González, Juan José, «Sagrario y manifestador en el retablo barroco español», *Imafronte* 12 (1998): 25-50.
- Martín-Iglesias, José Carlos, «En torno a las composiciones litúrgicas latinas de la Hispania medieval en honor de Leandro de Sevilla († 602)», *Evphosyne. Revista de Filología Clásica* 42 (2014): 205-215.
- Martín Patino, José María, «El breviarium mozárabe de Ortiz: su valor documental para la historia del oficio catedralicio hispánico», *Miscelánea Comillas* 50 (1963): 207-297.
- Martín Sandoval, Santiago, «Arte funerario y poder: el sepulcro de don Pedro González de Mendoza. Consideraciones sobre su origen e iconografía», en *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*, Sandro de María y Manuel Parada (eds.). (Bolonia: Bolonia University Press, 2014), 243-260.
- Martínez Gil, Carlos, «El legado musical de Pedro de Ardanaz y Miguel de Ambiel. Dos inventarios con papeles de música en latín de la catedral de Toledo (1713 y 1737)», *Anuario Musical* 73 (2018): 135-152.
- Martínez Taboada, Pilar, «La ciudad de Sigüenza en época del cardenal Mendoza. Claves de su transformación urbanística a la luz de las actas capitulares», *Anales Seguntinos* 11 (1995): 24-56.
- Martínez-Burgos García, Palma, «El mecenazgo artístico de Cisneros. Gusto y manera “ad modum Yspaniae”», en *Cisneros 1517-2017. Arquetipo de virtudes Espejo de prelados*, catálogo de la exposición (Toledo: Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2017), 147-163.
- Martz, Linda, *A Network of Converso Families in Early Modern Toledo: Assimilating a Minority* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003).
- Mazuela-Anguita, Ascensión, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista» (tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2012).

- Mazuela-Anguita, Ascensión, *Artes de canto llano en el mundo ibérico renacentista: difusión y usos a través del «Arte de canto llano» (Sevilla, 1530) de Juan Martínez* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2014).
- McKitterick, David, *Print, Manuscript, and the Search for Order, 1450-1830* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).
- Menéndez Pidal, Ramón, *La España del Cid* (Madrid: Espasa-Calpe, 1956).
- Menzel Sansó, Cristina, «Canto fratto nei libri liturgici della cattedrale di Maiorca», en *Il Canto Fratto. L'Altro Gregoriano*, Acti del convegno internazionale di studi, Parma-Arezzo, 3-6 dicembre 2003, Marco Gozzi y Francesco Luisi (eds.). (Roma: Torre d'Orfeo), 321-338.
- Meseguer Fernández, Juan, «Cartas inéditas del cardenal Cisneros al cabildo de la catedral primada», *Anales Toledanos* 8 (1973): 3-47.
- Meseguer Fernández, Juan, «El Cardenal Jiménez de Cisneros, fundador de la Capilla Mozárabe», en *Historia Mozárabe. I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes* (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1978), 149-245.
- Meseguer Fernández, Juan, «Relaciones del Cardenal Cisneros con su cabildo catedral», en *V Simposio Toledo Renacentista, Toledo, 24-26 de abril 1975* (Toledo: Centro Universitario de Toledo, 1980), I-1: 25-148.
- Meyer-Baer, Kathi, *Liturgical Music Incunabula. A Descriptive Catalogue* (London: The Bibliographical Society, 1962).
- Migne, Jacques Paul (ed.), *Patrologiae Cursus Completus*, Series Latina 85 (1862), <<http://patristica.net/latina/>>.
- Millares Carlo, Agustín, *Contribución al corpus de códices visigóticos* (Madrid: Universidad de Madrid, 1931).
- Millares, Agustín, «La imprenta en Barcelona en el siglo XVI», en *Historia de la imprenta hispana* (Madrid: Editora Nacional, 1982), 491-644.
- Minsheu, John, *A Dictionarie in Spanish and English (London 1599)*, Gloria Guerrero Ramos y Fernando Pérez Lagos (eds.). (Málaga: Universidad de Málaga, 2000).
- Miquel Juan, Matilde, «Esteve Rovira y Starnina. El arzobispo Pedro Tenorio y la consolidación del poder episcopal», en *XIX Congreso Nacional de Historia del arte. Las artes y la arquitectura del poder* (Castellón: Universitat Jaume I, 2013), 2771-2790.
- Miquel Juan, Matilde, «Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao* 7 (2013): 49-87.
- Miquel Juan, Matilde, «Reliquias sagradas y enterramientos regios. La capilla de santa Cruz de la catedral de Toledo», *Reales Sitios* 204 (2015): 6-23.

- Miquel Juan, Matilde, «La Capilla Real de la Santa Cruz en la catedral de Toledo. Reliquias, evocaciones, uso y decoración», *Anuario de Estudios Medievales* 47/2 (2017): 737-768.
- Missale Gothicum e codice Vaticano Reginensi latino 317 editum*, Els Rose (ed.), *Corpus Christianorum. Series Latina*, 159 D (Turnhout: Brepols, 2005).
- Mohrmann, Christine, «Notes sur le latin liturgique», *Irenikon* 25/1 (1952): 3-19.
- Moll Roqueta, Jaime, «Músicos del Corte del Cardenal Juan Tavera (1523-1545): Luis Venegas de Henestrosa», *Anuario Musical* 6 (1951): 155-178.
- Montes Romero Camacho, Isabel, «El ascenso de un linaje protoconverso en la Sevilla Trastámara. Los Marmolejo», *eHumanista/Conversos* 4 (2016): 256-310.
- Moreno, Aaron, «Arabicizing, Privileges, and Liturgy in Medieval Castilian Toledo: The Problems and Mutations of Mozarab Identification (1085-1436)» (tesis doctoral, University of California – Los Angeles, 2012).
- Morte, Carmen, *Damián Forment, escultor del Renacimiento* (Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2009).
- Morte, Carmen y Margarita Castillo, «Estudio histórico-artístico», en *El retablo mayor renacentista de Tauste* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012), II-II4.
- Mundó, Anscari M., «La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos», *Hispania sacra* 18/35 (1965): 1-25.
- Mundó, Anscari M., «Les changements liturgiques en Septimanie et en Catalogne pendant la période preromane», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 2 (1971): 29-42.
- Muntada Torrellas, Anna, *Misal Rico de Cisneros* (Toledo: Real Fundación de Toledo, 1992; ed. rev. Toledo: 2001).
- Münzer, Jerónimo, *Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495. Versión del latín [por] Jerónimo Münzer. Noticia preliminar y notas por Julio Puyol* (Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924).
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves, «Sobre la traducción española del *Filocolo* de Boccaccio (Sevilla 1541) y sobre las *Treize elegantes demandes d'amours*», *Criticon* 87-88-89 (2003): 537-551.
- Mur i Raurell, Ana, «Austriacos en las órdenes militares españolas en el siglo XVI», *Spanien und Österreich in der Renaissance: Akten des fünften Spanisch-Österreichischen Symposions, 21.-25. September 1987 in Wien*, Wolfram Krömer (ed.). (Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1989), 81-95.
- Nickson, Tom, *Toledo Cathedral: Building Histories in Medieval Castile* (College Park, PA: Penn State University Press, 2015).

- Nicolau Castro, Juan, «El transparente», en *La catedral primada de Toledo. Dieciocho siglos de historia*, Ramón González Ruiz (dir.). (Burgos: Promecal, 2010), 258-269.
- Nieto Soria, José Manuel, «Dos prelados en la encrucijada de un trono: Alfonso Carrillo de Acuña y Pedro González de Mendoza», *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 54 (2004): 49-64.
- Noone, Michael, «Printed Polyphony acquired by Toledo Cathedral, 1532-1669», en *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, Iain Fenlon & Tess Knighton (eds.). (Kassel: Edition Reichenberger, 2006), 241-274.
- Noone, Michael, «The Copying and Acquisition of Polyphony at Toledo Cathedral 1418-1542: The Evidence from Inventories and Payment Documents», en *The Anatomy of Iberian Polyphony around 1500*, Esperanza Rodríguez-García & João Pedro d'Alvarenga (eds.). (Kassel: Edition Reichenberger, 2021), 155-189.
- Noone, Michael & Graeme Skinner, «Toledo Cathedral's Collection of Manuscript Plainsong Choirbooks: A Preliminary Report and Checklist», *Notes, Quarterly Journal of the Music Library Association* 63 (2006): 289-328.
- Norton, Frederick J., *Printing in Spain 1501-1520* (Cambridge: Cambridge University Press, 1966).
- Novísima recopilación de las leyes de España* (Madrid: s. n., 1805).
- O'Conner, Jonathan Paul, «Diego López de Ayala and the Intellectual Contours of Sixteenth-century Toledo» (tesis doctoral, University of North Carolina at Chapel Hill, 2011).
- Odrizola, Antonio, «Los tipógrafos alemanes y la iniciación en España de la impresión musical (1485-1504)», *Gutenberg Jahrbuch* 35 (1961): 60-70.
- Odrizola, Antonio, «La imprenta en Castilla en el siglo xv», en *Historia de la imprenta hispana* (Madrid: Editora Nacional, 1982), 92-220.
- Odrizola, Antonio, *Catálogo de libros litúrgicos, españoles y portugueses, impresos en los siglos xv y xvi* (Pontevedra: Museo de Pontevedra, 1996: 1ª ed., 1962).
- Olds, Katrina, *Forging the Past: Invented Histories in Counter-Reformation Spain* (New Haven & London: Yale University Press, 2015).
- Olivar, Alexandre, «Los textos raros o hasta ahora inéditos del sacramentario ms. 815 de Montserrat», *Hispania Sacra* 18 (1965): 365-383.
- Olivar, Alexandre, *Els manuscrits litúrgics de la Biblioteca de Montserrat* (Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1969).
- Ollero Pina, José Antonio, «Clérigos, universitarios y herejes. La Universidad de Sevilla y la formación eclesiástica del cabildo eclesiástico», en *Universidades hispánicas. Modelos territoriales en la Edad Moderna (I). Miscelánea Alfonso IX, 2006*, Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares y Juan Luis Polo Rodríguez (eds.). (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007), 107-196.

- Olmedo, Félix, *Nebrija (1441-1522). Debelador de la barbarie, Comentador eclesiástico, Pedagogo – Poeta* (Madrid: Editora Nacional, 1942).
- Olstein, Diego Adrián, *La era mozárabe. Los mozárabes de Toledo (siglos XII y XIII) en la historiografía, las fuentes y la historia* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006).
- Ortega, Joaquín Luis, «Un reformador pretridentino: don Pascual de Ampudia, obispo de Burgos», *Anthologica Annu* 19 (1972): 185-556.
- Otaola, Paloma, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: Del «Libro primero» (1549) a la «Declaración de instrumentos musicales» (1555)* (Kassel: Reichenberger, 2000).
- Pächt, Otto, «A Bohemian Martyrology», *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 73 (1938): 192-204.
- Page, Christopher, «The 15th-Century Lute: New and Neglected Sources», *Early Music* 9/1 (1981): 11-21.
- Palau y Dulcet, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano*, vol. 9 (Barcelona: J. N. Viader, 1956).
- Pallarés, Miguel Ángel, *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2008).
- Pallarés, Miguel Ángel, «Algunas reflexiones sobre el inicio de la tipografía en Zaragoza y Aragón: cambios y pervivencias en la transición del códice al impreso», en *Jornadas de Canto Gregoriano: XV. El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta. XVI. La implantación en Aragón, en el siglo XII, del Rito Romano y del Canto Gregoriano*, Luis Prensa y Pedro Calahorra Martínez (eds.). (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012), 67-133.
- Parada López de Corselas, Manuel y Santiago Martín Sandoval, «Un conjunto artístico de glorificación en un espacio litúrgico: el cardenal Mendoza y la catedral de Toledo», en *Curso de arquitectura litúrgica. La arquitectura al servicio de la liturgia*, Jesús R. Folgado García (ed.). (Madrid: Fundación San Juan, 2014), 103-128.
- Parro, Sixto Ramón, *Toledo en la mano, descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*, 2 vols. (Toledo: Imprenta de Severiano López Fando, 1857; reed. facs. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1978).
- Parsons Scott, Samuel (trans.) & Robert I. Burns, S. J. (ed.), *Las Siete Partidas, Volume 3: The Medieval World of Law: Lawyers and Their Work (Partida III)* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012).

- Pastor de Togneri, Reyna, «Problemas de asimilación de una minoría», en *Conflictos sociales y estancamiento económico en la España medieval* (Barcelona: Ariel, 1973), 199-268.
- Pastore, Stefania, *Una herejía española: conversos, alumbrados e Inquisición (1449-1559)* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2010).
- Pedraza, Manuel José, *El libro español del Renacimiento* (Madrid: Arcos, 2008).
- Pedraza, Manuel José, «Minor Printing Offices in Fifteenth- and Sixteenth-Century Aragon: Híjar, Huesca and Épila», en *Print Culture and Peripheries in Early Modern Europe*, Benito Rial Costas (ed.). (Leiden & Boston: Brill, 2013), 309-323.
- Peñas, Ma Concepción, «De los cantorales de Cisneros y las melodías de tradición mozárabe», *Nassarre* 12/2 (1996): 413-434.
- Perales de la Cal, Ramón, *Papeles Barbieri* (Madrid: Editorial Alpuerto, 1985).
- Pereda, Felipe, «Andrea Sansovino (Proyecto). Sepulcro de Pedro González de Mendoza (1498/1501-/d. 1503)», en *Ysabel, la Reina Católica: una mirada desde la catedral primada* ([Toledo]: Arzobispado de Toledo, 2005), 395-398.
- Pereda, Felipe, «Pedro González de Mendoza, de Toledo a Roma. El patronazgo de Santa Croce in Gerusalemme. Entre la arqueología y la filología», en *Les cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Frédérique Lemerle, Yves Pauwels y Gennaro Toscano (dirs.). (Villeneuve d'Ascq: Publications de l'Institut de Recherches Historiques du Septentrion, 2009), 217-243.
- Pérez de Guzmán, Luis, «Un inventario del siglo XIV de la Catedral de Toledo (La Biblia de San Luis)», *Boletín de la Real Academia de la Historia* 89 (1926): 373-419.
- Pérez Higuera, María Teresa, «El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo», *Anales de Historia del Arte* 4 (1993-1994), *Homenaje al Prof. Dr. D. José María de Azcárate*: 471-480.
- Pérez Higuera, María Teresa, «La catedral de Toledo en la época de la reina Isabel (1474-1504)», en *Ysabel, la Reina Católica: una mirada desde la catedral primada* (Toledo: Arzobispado de Toledo, 2005), 119-122.
- Pérez Pastor, Cristóbal, *La imprenta en Toledo. Descripción bibliográfica de las obras impresas en la imperial ciudad desde 1483 hasta nuestros días* (Madrid: Impr. de M. Tello, 1887).
- Pérez Priego, Miguel Ángel, «Encuentro del viajero Pero Tafur con el humanismo florentino del primer cuatrocientos», *Revista de Literatura* 73/145 (2011): 131-142.
- Pérez Sedano, Francisco, *Datos documentales para la Historia del arte español. I. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo* (Madrid: Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1914).

- Pérez-Villamil, Manuel, *Estudios de historia y arte. La catedral de Sigüenza erigida en el siglo XII, con noticias nuevas para la historia del arte en España, sacadas de documentos de su archivo* (Madrid: Tipografía Herres, 1899).
- Pérez, Joseph, *Cisneros. El Cardenal de España* (Madrid: Taurus, 2013).
- Perona, José, «Antonio de Nebrija y los lenguajes científicos», *Voces* 5 (1994): 65-90.
- Piedras vivas: la Catedral de Toledo. 1492. Mendoza y Cisneros, dos legados artístico y cultural* (Toledo: Cabildo Catedral Primada, 1992).
- Pik Wajs, Galia, «El retablo gótico de la Seo de Tarazona: Una hipótesis sobre dos piezas conservadas en Grisel y Tórtoles (Zaragoza)», *Tvriaso* 17 (2002): 197-216.
- Pinell, Jordi, «Vestigis del lucernari a Occident», en *Liturgica 1. Cardinali I. A. Schuster in memoriam*, Scripta et documenta, 7 (Montserrat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1956), 91-149.
- Pinell, Jordi, «Los textos de la antigua liturgia hispánica: fuentes para su estudio», en *Estudios sobre la liturgia mozárabe*, J. P. Rivera (ed.). (Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1965), 109-164.
- Pinell, Jordi, «El problema de las dos tradiciones del antiguo rito hispánico. Valoración documental de la tradición B, en vista a una eventual revisión del ordinario de la misa mozárabe», en *Liturgia y música mozárabes: ponencias y comunicaciones presentadas al I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes, Toledo 1975*, Jordi Pinell (ed.). (Toledo: Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1978), 3-44.
- Pinell, Jordi, «Storia delle liturgie occidentali non romane», en *Scientia liturgica. Manuale di Liturgia*, 1, Anscar J. Chupungco (ed.). (Casale Monferrato: Piemme, 1998), 195-213.
- Pinell, Jordi, *Liturgia Hispánica* (Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1998).
- Prados García, José María, «Las trazas del transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo», *Archivo Español de Arte* 49/196 (1976): 387-416.
- Quaritch, Bernard, *Monuments of Typography and Xylography: Books of the First Half of the First Century of the Art of Printing* (London: B. Quaritch, 1897).
- Quilis, Antonio, «Las palabras españolas contenidas en el vocabulario de las *Introductiones latinae* de Antonio de Nebrija», *Revista de Filología Española* 80, 1-2 (2000): 181-191.
- Raeymaekers, Dries, «In the Service of the Dynasty: Building a Career in the Habsburg Household, 1550-1650», en *Monarchy Transformed: Princes and their Elites in Early Modern Europe*, Robert von Friedeburg & John Morrill (eds.). (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 244-266.

- Randel, Don Michael, *The Responsorial Psalm Tones for the Mozarabic Office* (Princeton: Princeton University Press, 1969).
- Randel, Don Michael, *An Index to the Chant of the Mozarabic Rite* (New Jersey: Princeton University Press, 1973).
- Rees, Owen, «Recalling Cristóbal de Morales to Mind: Emulation in Guerrero's *Sacrae Cantiones* of 1555», en *Encomium Musicae. Essays in Memory of Robert J. Snow*, David Crawford (ed.). (New York: Pendragon Press, 2002), 365-384.
- Rey, Pepe, «Dos retoques críticos al libro *A History of the Lute*. (I). La leyenda (negra) del laúd y la Inquisición», *Hispanica Lyra* 10 (2006): 24-29.
- Reynaud, François, *La polyphonie toledane et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600* (Paris: CNRS Éditions & Turnhout: Brepols, 1996).
- Rico, Francisco, *Nebrija frente a los bárbaros. El canon de gramáticos nefastos en las polémicas del humanismo* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978).
- Ríos Fresno, Rebeca, «Notas para una revisión biográfica de Pedro Lagarto», *Acta-Lauris* 1 (2013), 108-126, <<http://www.actalauris.com>>.
- Rivera Recio, Juan Francisco, *La Iglesia de Toledo en el siglo XII (1086-1208)*, 1 (Roma: Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1966).
- Rivera Recio, Juan Francisco, «Los restos de Sancho IV en la catedral de Toledo (Crónica retrospectiva)», *Toletum* 16 (1985): 127-133.
- Robinson, Cynthia, *Imagining the Passion in a Multiconfessional Castile* (University Park, PEN: The Pennsylvania University Press, 2013).
- Rocha, Pedro-Romano, «Les sources languedociennes du Bréviaire de Braga», en *Liturgie et musique (IX^e-XIV^e s.)*, *Cahiers de Fanjeaux*, 17 (Toulouse: Privat, 1982), 185-207.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, «Figura y realidad. La Eucaristía en la pintura comparada del Antiguo y Nuevo Testamento», en *V Simposio bíblico español. La Biblia en el arte y en la literatura*, Javier Azanza, Vicente Balaguer y Vicente Collado (eds.), 2 vols. (Valencia: Fundación Bíblica Española, 1999), 2: 81-101.
- Rodríguez Moñino, Antonio, *La imprenta en Extremadura, 1489-1800* (Madrid: Diputación Provincial de Badajoz, 1945).
- Rodríguez Suso, Carmen, «L'Évolution modale dans les antiennes de l'ordo wisigothique pour la consécration de l'autel,» *Études Grégoriennes* 26 (1998): 173-204.
- Rojo Carrillo, Raquel, «Las tradiciones del canto hispánico: teorías sobre su cronología y procedencia» (Trabajo para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, Universidad Complutense de Madrid, 2011).
- Rojo Carrillo, Raquel, «Old Hispanic Chant Manuscripts of Toledo: Testimonies of a Local or of a Wider Tradition?», en *A Companion to Medieval Toledo:*

- Reconsidering the Canons*, Yasmin Beale-Rivaya & Jason Busic (eds.). (Leiden: Brill, 2018), 97-139.
- Rojo Carrillo, Raquel, *Text, Liturgy and Music in the Old Hispanic Rite: The vespertinus Genre*, Currents in Latin American and Iberian Music (Oxford: Oxford University Press, 2020).
- Rojo, Casiano y Germán Prado, *El Canto Mozárabe. Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual* (Barcelona: Diputación Provincial, 1929).
- Röll, Johannes, «The Tomb of Bishop Alonso de Madrigal (“El Tostado”) in the Cathedral of Ávila – The Monumentalization of the “Autorbild”», in *Artistic Circulation Between Early Modern Spain and Italy*, Kelley Helms-tutler Di Dio y Tommaso Mozzati (eds.). (New York: Routledge, 2019), 38-55.
- Romero de Lecea, Carlos, «Hernando de Talavera y el tránsito en España del manuscrito al impreso», *Studia Hieronymiana* 1 (1973): 317-377.
- Romero de Lecea, Carlos, *El más antiguo libro impreso en España (Expositiones Nominum Legalium)* (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976).
- Romero de Lecea, Carlos, «Raíces romanas de la imprenta hispana», en *Historia de la imprenta hispana* (Madrid: Editora Nacional, 1982): 7-90.
- Rossi, Francesco Rocco, «Un manuale di musica per Ascanio Sforza: il Liber Musices di Florentius (Ms. 2146 della Biblioteca Trivulziana di Milano)» (tesis doctoral, Università degli Studi di Pavia, 2007).
- Rubió i Balaguer, Jordi, *Humanisme i Renaixement* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 1990).
- Rubio Piqueras, Felipe, *Música y músicos toledanos* (Toledo: Establecimiento tipográfico de sucesor de J. Peláez, 1923).
- Rubio Sadia, Juan Pablo, *Las órdenes religiosas y la introducción del rito romano en la Iglesia de Toledo. Una aportación desde las fuentes litúrgicas* (Toledo: Instituto Teológico San Ildefonso. Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes San Eugenio, 2004).
- Rubio Sadia, Juan Pablo, *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XII). Las tradiciones litúrgicas locales a través del Responsorial del Proprium de Tempore* (Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2011).
- Rubio Sadia, Juan Pablo, «*Apud Hispanos lex Toletana oblitterata est*. Supresions, oblits i pervivències al voltant del ritu hispànic», *Miscel·lània Litúrgica Catalana* 25 (2017): 119-136.
- Rubio Sadia, Juan Pablo, «Los mozárabes frente al rito romano: balance historio-gráfico de una relación polémica», *Espacio, tiempo y forma. Serie III: Historia medieval* 31 (2018): 619-640.

- Ruiz García, Elisa, *Catálogo de la sección de códices de la Real Academia de la Historia* (Madrid: Real Academia de la Historia, 1997).
- Ruiz García, Elisa, *Preparando la Biblia políglota complutense. Los libros del saber* (Madrid: Universidad Complutense, 2013).
- Ruiz García, Elisa (dir.), *Catálogo de manuscritos medievales de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla* (Madrid: Ediciones Complutenses, 2019).
- Ruiz García, Elisa y Helena Carvajal, *La casa de Protesilao. Reconstrucción arqueológica del fondo cisneriano de la Universidad Complutense (1496-1509)* (Madrid: Peipe, 2011).
- Ruiz Jiménez, Juan, *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla* (Granada: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2007).
- Ruiz Jiménez, Juan, «From *Mozos de Coro* Towards *Seises*. Boys in the Musical Life of Seville Cathedral in the Fifteenth and Sixteenth Centuries», en *Young Choristers 650-1700*, Susan Boynton & Eric Rice (eds.). (Woodbridge: The Boydell Press, 2008), 86-103.
- Ruiz Jiménez, Juan, «The Sounds of the Hollow Mountain: Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance», *Early Music History* 29 (2010): 189-239.
- Ruiz Jiménez, Juan, «Música tras la muerte: dotaciones privadas y espacios rituales en la catedral de Sevilla (siglos XIII-XVI)», *Revista de Musicología* 37 (2014): 53-87.
- Ruiz Jiménez, Juan, «Música y ritual en la procesión del día de difuntos en la catedral de Sevilla (ss. XIV-XVII)», *Medievalia* 17 (2014): 243-277.
- Ruiz Jiménez, Juan, «El compositor Henricus Tik (= Enrique Tich) en la catedral de Sevilla», *Paisajes Sonoros Históricos*, 2018. ISSN: 2603-686X. <<http://historicalsoundscapes.com/evento/775/sevilla/es>>.
- Ruiz Jiménez, Juan, «Maitines y procesión del Domingo de Resurrección», *Paisajes Sonoros Históricos*, 2018. ISSN: 2603-686X. <<http://www.historicalsoundscapes.com/evento/787/sevilla/es>>.
- Ruiz Jiménez, Juan, «Missale secundum usum alme ecclesie hypsalensis (c. 1498)», *Paisajes Sonoros Históricos*, 2018. ISSN: 2603-686X. <<http://www.historicalsoundscapes.com/evento/849/sevilla/es>>.
- Ruiz, Lorenzo, *La imprenta en Salamanca, 1501-1600* (Madrid: Arco/Libros, 1994).
- Salanova, Ramón, «El sagrario en el centro de los grandes retablos, modalidad exclusiva de Aragón», en *Aragón y la Eucaristía* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1953), 63-69.

- San Román y Fernández, Francisco de Borja de, «Cisneros y el cabildo primado, al finalizar el año 1503», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* 3 (1919): 65-96.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier, «Carta del Gran Cardenal Mendoza al Cabildo de Toledo sobre su sepultura», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 23/2 (1915): 132-146.
- Sánchez Gamero, Juan Pedro, «Geografía diocesana de Toledo en tiempos del Cardenal Ximénez de Cisneros», en *Cisneros 1517-2017. Arquetipo de virtudes Espejo de prelados*, catálogo de la exposición (Toledo: Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2017), 99-III.
- Sánchez Herrero, José, «Sevilla del Renacimiento», en *Historia de la Iglesia de Sevilla* (Sevilla: Editorial Castillejo, 1992), 301-406.
- Sánchez Mariana, Manuel, «Manuscritos que pertenecieron a Isabel la Católica en la Biblioteca de la Universidad Complutense», *Pecia Complutense* 3 (2005): revista electrónica.
- Sánchez-Molero, José Luis Gonzalo «¿*Vetus latina* o *Vulgata*? Las fuentes latinas y la cuestión de su corrección», en *V Centenario de la Biblia Políglota Complutense*, Catálogo de la exposición, José Luis Gonzalo Sánchez-Molero (dir.). (Madrid: Universidad Complutense, 2014), 281-291.
- Sanhuesa Fonseca, María, «Sánchez Ciruelo, Pedro [Maestro Ciruelo]», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.). (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002), 9: 674-675.
- Sanjosé Llongueras, Lourdes de, *El colom eucarístic: una obra singular del taller de Llemotges* (Castellón de la Plana: Societat Castellonenca de Cultura, 2011).
- Santiago-Otero, Horacio y Klaus Reinhardt, *Pedro Martínez de Osma y el método teológico: edición de varios escritos inéditos* (Madrid-Soria: CSIC, 1987).
- Sanz Serrano, María Jesús, «El legado del cardenal Hurtado de Mendoza a la catedral de Sevilla», *Laboratorio de Arte* 17 (2004): 93-116.
- Schwartz, Roberta Freund, «“En busca de liberalidad”: Music and Musicians in the Courts of the Spanish Nobility. 1470-1640» (tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2001).
- Sheenan, William J., *Bibliothecae Apostolicae Incunabula*, II, Studi e Testi 381 (Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1997).
- Sierra, José, «Mixto, canto», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.). (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000), 7: 624-627.
- Sierra, José, «¿El canto mixto como fuente temática de las misas populares en latín», en *La Misa Solemne Popular en latín en la tradición salmantina*, Actas

- del XI Seminario de Folklore y Cultura Tradicional, Salamanca, 23-27/enero/2006, Miguel Manzano e Hilario Almeida (eds.). (Salamanca: Diputación de Salamanca, 2008), 123-155.
- Sierra López, Juan Manuel, *El Misal toledano de 1499* (Toledo: Instituto Teológico de San Ildefonso, 2005).
- Simonet, Francisco Javier, *Historia de los mozárabes de España*, 4 vols, Memorias de la Real Academia de la Historia, XIII. (Madrid: Real Academia de la Historia, 1897).
- Snow, Robert, «Toledo Cathedral MS reservado 23: A Lost Manuscript Rediscovered», *Journal of Musicology* 2/3 (1983): 246-277.
- Sosa, Guillermo S., «La imprenta en Sevilla en el siglo xv», en *Historia de la imprenta hispana* (Madrid: Editora Nacional, 1982), 427-490.
- Sosa, Guillermo S., «La imprenta en Valencia en el siglo xv», en *Historia de la imprenta hispana* (Madrid: Editora Nacional, 1982), 361-426.
- Stevenson, Robert, «The Toledo Manuscript Polyphonic Choirbooks and Some Other Lost or Little Known Flemish Sources», *Fontes Artis Musicae* 20/3 (1973): 87-107.
- Stevenson, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961).
- Stevenson, Robert, *Spanish Music in the Age of Columbus* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1960).
- Suárez Martos, Juan María, *El rito de la salve en la catedral de Sevilla durante el siglo XVI* (Granada: Consejería de Cultura, 2010).
- Suárez Pajares, Javier, «Dinero y honor: Aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero», en *Política y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, John Griffiths y Javier Suárez Pajares (eds.). (Madrid: ICCMU, 2004), 149-198.
- Suberbiola Martínez, Jesús, «El testamento de Pedro de Toledo, obispo de Málaga (1487-1499) y la declaración del albacea, fray Hernando de Talavera, arzobispo de Sevilla (1493-1507)», *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia* 28 (2006): 373-394.
- Teijeira Pablos, María Dolores, «De Badajoz a Burgos: Juan Rodríguez de Fonseca en sus catedrales», *Laboratorio de Arte* 29 (2017): 53-82.
- Teijeira Pablos, María Dolores, «The Altar de Santa Elena or Capilla de Pedro de Mendoza in the Cathedral of Toledo: The Artistic Work and its Liturgical and Spatial Dimension», en *The Memory of the Bishop in Medieval Cathedrals. Ceremonies and Visualizations*, Gerardo Boto, Isabel Escandell y Esther Lozano (eds.). (Berna – Berlín – Bruselas – Nueva York – Oxford – Varsovia – Viena: Peter Lang, 2019), 277-324.

- Tello Ruiz-Pérez, Arturo, «Europa en el camino hacia Toledo. Una presentación de los repertorios de tropos y secuencias toledanos», en Kathleen Nelson y Maricarmen Gómez (eds.), *A Musicological Gift: Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie* (Lions Bay: The Institute of Mediaeval Music, 2013), 325-354.
- Tenorio, Nicolás, «Algunas noticias de Menardo Ungut y Lanzalao Polono», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 8 y 9 (1901): 633-638.
- Teresa, Tomás, «El obispo Juan Rodríguez de Fonseca, diplomático, mecenas y ministro de Indias», *Hispania Sacra* 13 (1960): 251-304.
- Torija Rodríguez, Enrique, «De Aragón a la cátedra de san Ildefonso. Los pontificados medievales de los arzobispos de Toledo de origen Aragonés», *Aragón en la Edad Media* 23 (2012): 273-300.
- Torrente, Álvaro, «Música de plata en un siglo de oro», en *La música en el siglo XVII*, Historia de la música en España e Hispanoamérica, 3, Álvaro Torrente (ed.). (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2016), 29-83.
- Turner, Bruno, *Toledo Hymns: The Melodies of the Office Hymns of the Intonarium Toletanum of 1515* (Marvig: Vanderbeek & Imrie, 2011).
- Van Dijk, Stephen Joseph Peter & Joan Hazelden Walker, *The Origins of the Modern Roman Liturgy: The Liturgy of the Papal Court and the Franciscan Order in the Thirteenth Century* (London: Darton, Longman & Todd, 1960).
- Van Liere, Katherine, «The Moorslayer and the Missionary: James the Apostle in Spanish Historiography from Isidore of Seville to Ambrosio de Morales», *Viator* 37 (2006): 519-543.
- Vaquero Serrano, María del Carmen, *Fernán Álvarez de Toledo, Secretario de los Reyes Católicos: genealogía de la toledana familia Zapata* (Toledo: Serrano, 2005).
- Vaquero Serrano, María del Carmen, *El libro de los maestrescuelas. Cancelarios y patronos de la Universidad de Toledo en el siglo XVI* (Toledo: Serrano, 2006).
- Varona, María Antonia, «Identificación de la primera imprenta anónima salmantina», *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea* 14 (1994): 25-34.
- Vendries, Christophe, *Instruments à cordes et musiciens dans l'Empire romain* (Paris-Montréal: L'Harmattan, 1999).
- Vicente Delgado, Alfonso de, «Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: canticos para «la gente del vulgo» (1520-1620)», *Studia Aurea* 1 (2007); url: <<http://www.studiaeurea.com/articulo.php?id=47>>.
- Vila-Amil y Castro, José, *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca del Noviciado de la Universidad Central* (Madrid: Imprenta Aribau y C^a, 1878).
- Villaluenga de Gracia, Susana, *Administración y gestión contable de un patrimonio eclesástico en el siglo XVI: el cabildo catedralicio de Toledo* (Castellón: Sar Alejandria Ediciones, 2018).

- Villaluenga, Susana, «Los efectos jurídicos de las cuentas. El embargo ejecutado contra el obrero de la Catedral de Toledo Diego López de Ayala (1530-1583)», *De Computis - Revista Española de Historia de la Contabilidad* 11 (2014): 137-167.
- Villanueva, Francesc, *Guillem de Podio (* 1420c; † 1500): estudi biogràfic crític, entorn musical a la cort de Joan II d'Aragó i l'obra «Enchiridion de principiis musice discipline contra negantes illa et destruentes»* (Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015).
- Villaseñor, Fernando, «La corte literaria de Juan de Zúñiga y Pimentel» (Plasencia, 1459 – Guadalupe, 1504)», *Anales de Historia del Arte* 23, núm. esp. II (2013): 581-594.
- Vindel, Francisco, *El arte tipográfico en Valladolid, Toledo, Huete y Pamplona durante el siglo XV*, VI (Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 1950).
- Vives, José, «Santoral visigodo en calendarios e inscripciones», *Analecta Sacra Tarraconensia* 14 (1941): 31-58.
- Vives, José y Ángel Fábrega, «Calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII», *Hispania Sacra* 3 (1950): 145-161.
- Walker, Rose, *Views of Transition: Liturgy and Illumination in Medieval Spain* (London: The British Library & University of Toronto Press, 1998).
- Weale, William Henry James, *Catalogus Missalium ritus latini ab anno M.CCCC.LXXIV impressorum* (London: H. Bohatta, 1928).
- Whinnom, Keith, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham Modern Language Series (Durham: University of Durham, 1981).
- Yarza Luaces, Joaquín, *Los Reyes Católicos – Paisaje artístico de una monarquía* (Madrid: Nerea, 1993).
- Yarza Luaces, Joaquín y José Antonio Salazar López, *La cartuja de Miraflores II. El retablo* (Madrid: Cuadernos de Restauración Iberdrola, 2007).
- Zapke, Susana, *Hispania Vetus. Manuscritos Litúrgico-Musicales. De los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)* (Madrid: Fundación BBVA, 2007).
- Zarco del Valle, Manuel R., *Datos documentales para la Historia del arte español, II. Documentos de la Catedral de Toledo*, 2 vols. (Madrid: Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1916).
- Zayas, Rodrigo de, *La música en el Vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcalá (1492-1505)* (Sevilla: Fundación El Monte, 1995).

LISTA DE TABLAS

3. Ruiz García

3.1. Número de títulos por sector en la librería de Cisneros

6. Rey

6.1. Referencias a instrumentos de cuerda en el *DLE* y *VEL*

7. Noone

- 7.1. *Inventario Cisneros*: four passionaries
- 7.2. *Inventario Cisneros*: a set of six historiated choir mass antiphoners and a volume of mass ordinaries
- 7.3. *Inventario Cisneros*: a lesser set of three pairs of choir office antiphoners (*dominicales*)
- 7.4. *Inventario Cisneros*: two books of polyphony
- 7.5. *Inventario Cisneros*: choir office lectionaries, calendars, and noted breviaries
- 7.6. *Inventario Cisneros*: two books of the seven penitential psalms
- 7.7. *Inventario Cisneros*: an historiated choir mass antiphoner from the “águilas” set (sanctorale: feasts of the BVM)
- 7.8. *Inventario Cisneros*: a choir mass antiphoner (sanctorale: for feasts of one martyr)
- 7.9. *Inventario Cisneros*: a single-volume mass antiphoner for the complete dominical cycle
- 7.10. *Inventario Cisneros*: two choir office psalters
- 7.11. *Inventario Cisneros*: three books of customs and an intonarium
- 7.12. *Inventario Cisneros*: a dominical/sanctorale pair and a choir office lectionary
- 7.13. *Inventario Cisneros*: five processionalis
- 7.14. *Inventario Cisneros*: a miscellany of liturgical books
- 7.15. *Inventario Cisneros*: two large books of polyphony
- 7.16. *Inventario Cisneros*: a book of notated proses (sequences) and alleluias
- 7.17. *Inventario Cisneros*: two small parchment books: one for the sanctorale and one for the Rogation Days
- 7.18. *Inventario Cisneros*: a large book of lamentations and a small book of the seven penitential psalms

- 7.19. *Inventario Cisneros*: a pair of office antiphoners (sanctorales) and a single book for the Dean's choir
- 7.20. *Inventario Cisneros*: an historiated choir mass antiphoner from the "águilas" set (temporale: Nativity to Pentecost)
- 7.21. *Inventario Cisneros*: an historiated choir mass antiphoner from the "águilas" set (temporale and sanctorale: Trinity to St. John the Baptist)
- 7.22. *Inventario Cisneros*: an historiated choir mass antiphoner from the "águilas" set (sanctorale: from Ss. Peter and Paul to St. Leocadia)
- 7.23. *Inventario Cisneros*: a double set of choir office antiphoners (18 books in nine volumes, dominicales)
- 7.24. *Inventario Cisneros*: a set of seven office choir lectionaries (sanctorale)
- 7.25. *Inventario Cisneros*: an intonario ("old")
- 7.26. *Inventario Cisneros*: The *Liber quindecim missarum*, Rome: Andrea Antico, 1516 [RSM 1516¹]
- 7.27. Manuscript polyphonic choirbook E-Tc Res.23

9. Rubio Sadia

- 9.1. Los santos hispánicos de T880

11. López Fernández

- 11.1. Uso indistinto de las palabras *officium* y *missa*
- 11.2. *Officia* que comparten el mismo texto
- 11.3. Sacrificia que comparten el mismo texto
- 11.4. Estructura de los *officia* y *sacrificia* neomozárabes
- 11.5. *Sacrificium Regnum et potesta*

LISTA DE FIGURAS

1. Boynton

- 1.1 Portadas del misal (1500) y del breviario mozárabes (1502)
- 1.2. Juan de Borgoña, *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (1508-1514), del retablo de altar de la Colegio Mayor de San Ildefonso en Alcalá (Meadows Museum, Southern Methodist University en Dallas, Texas), Algur H. Meadows Collection, MM.69.03 (foto: Michael Bodycomb)
- 1.3. Maestro de San Ildefonso, *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (siglo xv) (Musée du Louvre, R.F. 1537), © RMN-Grand Palais / Art Resource, NY (foto: Gérard Blot)
- 1.4. Juan de Borgoña, *Conquista de Orán* (1514) (Capilla Mozárabe, Catedral Primada de Toledo)
- 1.5. Grabado de Cisneros, en Eugenio de Robles, *Compendio de la vida...* (Toledo, 1604)

2. Ruiz Jiménez

- 2.1. *Missale secundum vsum alme ecclesie hispalensis* (Sevilla: Jacobo Cromberger, 1507) (Institución Colombina. Biblioteca Capitular, sig. 8I-I-14, f. 9r). © Cabildo Catedral de Sevilla.
- 2.2. Capilla de San Francisco (1450), Catedral de Sevilla
- 2.3. Dotación de tres misas polifónicas de Ruy González Bolante en la capilla de San Francisco (ACS, Fondo Capitular. Sección II, sig. 9138, f. 12v, dotación nº 79). © Cabildo Catedral de Sevilla.
- 2.4 Detalle del registro de 1411 del aniversario solemne por el arzobispo Don Remondo (ACS, Fondo Capitular. Sección II, sig. 9138, f. 1r, dotación nº 1). © Cabildo Catedral de Sevilla.
- 2.5. Túmulo del Cardenal Juan de Cervantes. 1453-1458. Capilla de San Hermenegildo, Catedral de Sevilla

3. Ruiz García

- 3.1a y 3.1b. *Biblia* (VT) Latín (s. XIII) (Madrid, BH ms. 33, ff. 68v-69r)
- 3.2. *Biblia* (NT) Latín (s. XIII) (Madrid, BH ms. 34, f. 43v)
- 3.3. *Misal Rico dominical y santoral* (Madrid, BNE, ms. 1540, VII, f. 213r)
- 3.4. *Intonarum Toletanum* (Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 17 de marzo de 1515), f. 28r

4. Robledo Estaire

- 4.1. Portada de Pedro Ciruelo, *Cursus quattuor mathematicarum artium liberarium* (Alcalá de Henares: Arnao Guillén de Brocar, 1516)
- 4.2. Demostración del Teorema de la Altura
- 4.3. Jacobus Faber Stapulensis, *Musica libris demonstrata quattuor* (París; s. n., 1496), lib. III, cap. 35
- 4.4. Pedro Ciruelo, *Cursus*, lib. III, cap. 35
- 4.5. Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna: Juan de León, 1555), lib. IV, cap. 15
- 4.6. Francisco Salinas, *De musica libri septem* (Salamanca: Matías Gast, 1577), lib. III, cap. 24
- 4.7. Francisco Salinas, *De musica*, lib. III, cap. 24

7. Noone

- 7.1. *Inventario Cisneros*, f. 1r
- 7.2. *Inventario Cisneros*, f. 13v
- 7.3. *Inventario Cisneros*, f. 127r
- 7.4. *Inventario Tavera*, f. 183r

8. Carrero Santamaría

- 8.1. Planta general de la Catedral de Toledo (Monumentos Arquitectónicos de España)
- 8.2. Catedral de Toledo. Vista de la capilla de san Sebastián y el Santo Sepulcro en la cripta de nivelación del altar mayor
- 8.3. Catedral de Toledo. Vista del lado norte del presbiterio, con el retablo mayor y el sepulcro del Cardenal Mendoza
- 8.4. Catedral de Toledo. Retablo mayor: detalle de la custodia
- 8.5. Seo del Salvador de Zaragoza: retablo mayor
- 8.6. Seo del Salvador de Zaragoza: sección de la capilla mayor, según Mariano Pemán, Luis Franco y Francisco Fes
- 8.7. Catedral de Toledo: detalle de la cabecera en la planta realizada por el servicio cartográfico nacional, mostrando en detalle los accesos a la capilla-tabernáculo
- 8.8. Catedral de Toledo: sección de la capilla mayor (Monumentos Arquitectónicos de España)
- 8.9. Catedral de Toledo: bóveda pintada de la capilla tabernáculo
- 8.10. Catedral de Toledo: tabernáculo abierto sobre la trasera de la custodia del retablo

8.II. Catedral de Tarazona: vista de la capilla eucarística abierta a la girola de la catedral con el óculo expositor

10. Asensio Palacios

- 10.1. *R/ De manu inferni*. Cantoral IV [C], f. 28
 10.2. *R/ De manu inferni, Liber Ordinum, E-Mb* Cód. 56, f. 36
 10.3. *A/ Animas pauperum; differentia* hispana del modo VIII; Cantoral IV [C], f. 9v
 10.4. Intervalo de segunda, ascendente y descendente
 10.5. Intervalo de tercera ascendente y descendente
 10.6. Intervalo de cuarta ascendente y descendente
 10.7. Intervalo de quinta ascendente y descendente
 10.8. *E-Tc*, Cantoral IV [C], f. 4v
 10.9. *Psalterium Toletanum*, f. 29
 10.10. Detalle de las figuras precedentes con la adición de la *Glosa* de *E-Bbc* 1325, f. 23
 10.11. *E-Tc* Cantoral I [A], f. 4, y *E-Bbc*, 1325/2, f. 23
 10.12. *E-Tc*, Cantoral I [A], f. 9, y *E-Bbc*, 1325/2, ff. 22v y 23v
 10.13. *E-Tc*, Cantoral I [A], f. 24v, y *E-Bbc*, 1325/2, f. 23v
 10.14. *E-Tc*, Cantoral IV [C], f. 14, y *E-Bbc*, 1325/2, f. 24 y 23v
 10.15. Kyriale-Graduale, ms. 7, f. 31
 10.16. Inicio del *Prælegendum* «Per gloriam», *Missale mixtum... dictum mozarabes* (Toledo: Petrus Hagembach, 1500, f. 220v
 10.17. *E-Tc*, Cantoral I [A], ff. 37v y 41

11. López Fernández

- 11.1. Fórmulas melódicas neomozárabes
 11.2. Estructura de la primera mitad de los versículos de los *officia*
 11.3. Cadencia de los versículos de los *officia*
 11.4. Comparación entre tono salmódico VI (arriba) y versículo de los *officia* (abajo)

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Acevedo y Fonseca, Diego de 129
Acisclo, San 256, 261, 267, 272
Adriano VI, papa 52
Agapito, San 264, 266
Agrícola, San 267
Águeda, Santa 264
Agustino, miçer, agente de libros 95
Ajofrín, Francisco de, cantor 55
Alcaraz, Bernardino 175, 206-207
Alejandro VI, papa 15, 82, 135
Alemán, Enrique 210-211
Alemán, Rodrigo 29, 221
Alfonso VI, Rey de Castilla 250, 290-292
Alfonso VII, Rey de Castilla 213, 292
Alfonso X, Rey de Castilla [«el Sabio»]
102, 293
Alfonso de Portugal, príncipe 54
Alonso Álvarez, Raquel 235
Álvarez, Francisco 99, 196
Álvarez de Toledo, Juan 172-173, 207
Álvarez de Toledo y Zapata, Francisco
173
Alodia, Santa 261-262, 267, 271
Amador de los Ríos, José 81
Amador de los Ríos, Rodrigo 81
Ambrosio, San 267
Ampudia [Fuenpudia], Pascual de, Obispo
de Burgos 132, 135
Ángel, Pedro 31
Ans, Mestre 230, 232
Antico, Andrea, impresor 206-207
Antolín, San 72
Aragón, Alfonso de, Arzobispo de Zaragoza 125, 232
Aragón, Hernando de, Arzobispo de Zaragoza 13
Aragón y Escobar, Alfonso de, Obispo de
Tortosa 132-133
Aranda, Mateo de, teořista 113
Aranda, Pedro de 70
Arévalo, Francisco de, trompeta 54
Argenson, marqués de 42
Ariadne 170
Arias Dávila, Juan, Obispo de Segovia 121-
122, 125
Aristóteles 84
Asensio, Juan Carlos 86
Ashe, Simeon 41
Atlas 30
Auch, Orencio de 251, 254
Augurio, San 259, 265, 270
Babilas, San 267
Baracaldo, Jorge de 80
Bárbara, Santa 267
Barcelona, Ludovicus de 129
Baroffio, Giacomo 89
Bartolomé, San 63, 65
Basilea, Fadrique de 135-136
Basilisa, Santa 260
Bataillon, Marcel 93
Bauldeweyn, Noel, compositor 208
Becket, Tomás 253
Berceo, Gonzalo de 155
Bermudo, Juan, teořista 113-114, 125
Bertaut, François 168
Biel de Basilea, Fadrique 24
Boase, Roger 18
Bobadilla, Fernando de 58
Bobadilla, García de 93
Boecio, Anicio Manlio Torcuato Severino
142-144, 151, 160
Boluda, Ginés de, compositor 212
Bona, Giovanni 38
Borgoña, Juan de 24-26, 28-29, 32, 227, 295
Borja, César de 133

- Borja, Rodrigo de 133
ver Alejandro VI
- Bosch, Lynette 200
- Braulio de Zaragoza, San 265
- Bravo de Acuña, Juan 198
- Brioude, Julián de 251
- Brumel, Antoine, compositor 206
- Brun, Pedro, impresor 127
- Buitrago, Francisco de 194
- Bure, Guillaume-François de 21, 41-42
- Burriel, Andrés Marcos 43
- Bustamente, Gonzalo de, trompeta 54
- Cabrera, María 138
- Canderroa, Bernardino de 97
- Cardona y Enríquez, Enrique, Obispo de Barcelona 137
- Carlos V, Rey de España y Emperador 17, 38, 94, 96, 132, 167
- Carrillo de Acuña, Alfonso, Arzobispo de Toledo 8, 125, 134, 181, 183-184, 190-191, 194, 196, 366
- Carrillo de Caracena, Alonso de 134
- Cartagena, Pedro 18
- Castilla, Alfonso de 132
- Catalina, Santa 199
- Cecilia, Santa 264
- Celedonio, San 261, 264, 270
- Cerda, Juan de la 99
- Cerebruno, Arzobispo de Toledo 255
- Cervantes, Juan de, Arzobispo de Sevilla 57-58, 71-72
- Cervantes, Miguel de 139
- Cesarea, Eusebio de 95
- Chaves Arcayos, Juan 12, 239
- Cimiez, Poncio de 251
- Ciruelo, Pedro de
ver Sánchez Ciruelo, Pedro
- Cisneros, Francisco Jiménez [Ximénez] de, Arzobispo de Toledo 7, 9-10, 14-15, 21, 42, 44, 52, 80, 101, 103, 109, 135, 141, 167, 213, 236, 242-244, 273, 279, 287, 289-290, 294
- cultura 27, 36, 81-84, 104-105, 124
- humanismo 14, 26, 32, 90, 92-93, 142
- mecenazgo 11, 13, 16, 18-19, 22-24, 34-35, 43, 45-46, 48, 95, 97-98, 100, 117, 121, 131, 138-139, 194-195, 216, 218, 220-222, 245, 275-277, 295-297
- perfil 28-31, 42, 45, 47
- política 17-18, 27, 33, 35, 79
- reforma 14, 79-80, 83-84, 94, 96, 104, 135, 172, 243, 250, 295
- Claudio, San 261, 264, 271
- Clavijo del Castillo, Bernardo 114
- Clemente, San 63, 65-66
- Clímaco, Juan 84
- Cluny, Hugo de 254
- Coci, Jorge, impresor 135-136
- Colbert, Jean-Baptiste 41
- Colonia, Paulus de, impresor 123-124
- Columba, Santa 256
- Contreras, Francisco de, copista 178-179, 199
- Copin, Diego 222
- Córdoba, Gonzalo de 196
- Corominas, Joan 152
- Courtois, Jean, compositor 208
- Covarrubias, Sebastián de 157-158, 169, 281
- Criado Mainar, Jesús 232, 235
- Crisógono, San 196, 260
- Cristeta, Santa 261-262, 264, 271
- Cristóforo (Cristóbal), San 268
- Cromberger, Jacobo, impresor 61
- Croy, Guillermo de 279
- Cucufate, San 256, 261, 268, 271
- Cuenca, Bernal de, organista 75-76
- Del Puerto, Diego, teórico 129-132
- Deschaner, Michel, impresor 123
- Desplà i Oms, Lluís 137
- Deza Diego de, Arzobispo de Sevilla 52, 55, 61, 77, 124, 142
- Díaz de Miranda, María Dolores 211
- Díaz de Toledo, Pedro 58, 61, 74-75

- Díaz de Vivar y Mendoza, Rodrigo, marqués de Cenete 54
 Díaz y Díaz, Manuel C. 255
 Dietrichstein, Adam von 39-40
 Díez del Corral Garnica, Rosario 217
 Docampo Capilla, Javier 180
 Dolphin, Erika 29
 Domínguez-Fuentes, Sophie 27-28
- Egas, Enrique 8, 221, 227
 Egidio, San 196
 Eguía, Miguel de, impresor 109, 122, 138
 Eiximenis, Francesc 124
 Elena, Santa 220, 224-225
 Eliseo, profeta 265
 Emerenciana, Santa 265
 Emeterio, San 261, 264, 270
 Emiliano, San 261
 Enrique, maestro 72-73
 Erasmo, Desiderio 93-94
 Escobar, Cristóbal de, teórico 128, 130
 Escobar, Lucio Cristóbal 129
 Escobar, Pedro de, compositor 69
 Escolástica, Santa 253
 Espinosa, Juan de, teórico 55, 137-138
 Estévañez, Per 68
 Euclides 110, 116
 Eufemia de Calcedonia, Santa 261-262, 264-265, 270
 Eugenio, San 253, 256, 261-262, 265-267, 270, 272
 Eulalia de Barcelona, Santa 267, 270
 Eulalia de Mérida, Santa 251, 253, 257, 261, 263-264, 272, 291, 293, 296
 Eulogio, San 261, 265, 270
- Faber Stapulensis, Jacobus
ver Lefèvre d'Étaples, Jacques
 Fabroni, Carlo Agostino 43
 Facundo, San 252, 261, 263, 267, 272
 Fausto, San 256, 261-262, 265, 271
 Felicidad, Santa 265-266
 Felicio, San 261
- Felipe II, Rey de España 39, 104, 168
 Felipe V, Rey de España 43-44, 51
 Felipe I, Rey de Castilla / Duque de Borgoña, «el Hermoso» 7-10, 15-17, 132
 Felipe, San 63
 Félix de Gerona, San 251-252, 261, 263-265, 271
 Fernández, Andrés 72
 Fernández Almonacid, Sancho 57
 Fernández Catón, José María 252
 Fernández de Madrigal, Alfonso, «el Tostado» 83, 94-95, 125, 134
 Fernández de Valboa, Joan 38-39
 Fernández Marmolejo, Diego 63, 65, 73
 Fernández Marmolejo, Nicolás
ver Martínez Marmolejo, Nicolás
 Fernando, Rey de Aragón, «el Católico» 17, 54, 69, 100, 103, 125, 132, 135, 137, 141, 201, 242
 Fernando de Aragón, Infante 17
 Févin, Antoine de, compositor 206, 208
 Florencia, Antonino de 84
 Fogliano, Lodovico III, 116
 Folch de Cardona, Margarita 40
 Folch de Cardona y Urgell, Ramón 137
 Foligno, Ángela de 84
 Fonseca y Ulloa, Alfonso de, Arzobispo de Santiago / Toledo 129-130, 213-214
 Fonseca, Alfonso de, «el Viejo», Arzobispo de Sevilla 54
 Forment, Damià, escultor 233-235
 Fossas i Colet, Ignasi 258
 Francisco, San 52, 57, 62-64, 79, 242
 Froilán, San 253
 Fructuoso, San 257, 261, 264-265, 270
 Fuente, Bernardo de la 127
 Fuente, Juan de la 70
 Fuente, Martín de la 73
- Gaignat, Louis-Jean 41-42
 Galán Gómez, Santiago 143
 García, Juan 173
 García Alonso, Ireneo 256

- García de Villalpando, Antonio 84
 Gascongne, Mathieu, compositor 208
 Gazanys, Lázaro de 122
 Geraldo, Obispo de Braga 254-255
 Germán, San 256, 261, 265, 271
 Girardot de Prefond, Paul 41, 44
 Glockner, Thomas, impresor 123
 Godino, Francisco, iluminador 203
 Goetze, Gottfried Christian 41
 Gómez Barroso, Pedro, trompeta 53
 Gómez de Castro, Alvar 22, 243, 293
 Gómez Ferreiros, Juan 30
 González Bolante, Ruy 57, 61, 64
 González de Mendoza, Pedro, Arzobispo de Toledo / Obispo de Sigüenza 8, 11-12, 15, 18, 52-53, 55, 57, 96, 98, 138, 173, 180, 191, 213-214, 216-220, 223-225, 243
 González Ramos, Roberto 25
 González Valderrama, Luis 63
 González Ruiz, Ramón 180, 202, 255, 258
 Gorrício, Francisco [de Novara], impresor 124
 Gorrício, Melchor [de Novara], impresor 96-99, 124
 Goyeneche, Juan 43
 Grammateus, Henricus 111-112
 Gregorio, San 101, 103, 267
 Griego, Comendador 90, 105
ver Núñez de Toledo, Hernán
 Griffin, Clive 118
 Gros, Miquel S. 253
 Gudiel, García, Arzobispo de Toledo 293
 Guillén de Brocar, Arnao, impresor 93-94, 99-100, 137, 194, 195, 279
 Gumiel, Diego de, impresor 134
 Gumiel, Pedro de 80
 Gümpel, Karl-Werner 282
 Gutiérrez, Carmen Julia 277
 Gutiérrez Baños, Fernando 180
 Gysser, Juan 130-131
 Hagembach [Hagenbach], Petrus, impresor 24, 98-99, 132
 Hahn de Ingolstadt, Ulrich, impresor 121
 Heim, Dorotee 216, 220, 227
 Henriët, Patrick 251
 Heras, Juan de las, cantor 55
 Herbst, Magnus 123
 Hermenegildo, San 52, 57, 71-72
 Herrera, Martín de 34
 Higuera, Román de la 37
 Hipólito, San 264
 Höritz, Erasmus de 111
 Homedei, Andrés, librero 95
 Hothby, Johannes, teórico 133
 Huglo, Michel 251
 Hurtado de Mendoza, Diego 55, 58-59, 138, 218
 Hurus, Juan 135
 Hurus [de Constanza], Pablo 125, 135
 Hutz, Leonardus 132
 Ibáñez Fernández, Javier 232
 Ildefonso, San 23-26, 45-46, 202, 253, 256, 261-262, 266, 270, 279-280
 Imbasciani, Vito D. 297
 Indalecio, San 253
 Inés, Santa 264
 Isabel, infanta 53
 Isabel I, Reina de Castilla, «la Católica» 11, 22, 54, 55, 79, 100, 102-103, 123, 125, 141-142, 147, 201, 221, 223, 243
 Isabel de Portugal, Reina y Emperatriz 17
 Isidoro, San 8, 51, 70, 101-102, 156-157, 253, 256, 261-263, 266-268, 270, 272, 289
 Ivarra, Martín 137
 Izquierdo, Ricardo 257
 Jaén, Fernando de 122
 Janini, José 202, 258
 Jenaro, San 256, 261-262, 265, 271
 Jerónimo, San 156-157, 160
 Jesús Cristo 89, 202, 229, 239, 244-245
 Jiménez de Préxamo, Pedro, Obispo de Coria 125-127, 129

- Jiménez de Rada, Rodrigo, Arzobispo de Toledo 47, 213, 291
 Joan, Pere 230
 Joest van Clacar, Jan 11
 Jorge, San 167
 Josquin des Prez, compositor 14, 206, 208
 Juan, Arzobispo de Toledo 255
 Juan, Príncipe 135
 Juan II, Rey de Aragón 137
 Juan III, Rey de Portugal 113
 Juana de Castilla, Reina 17-18, 56
 Juan Bautista, San 201, 264-265
 Judas, San 262
 Julián, San 260
 Juliana, Santa 265
 Julio II, papa 22, 35, 95, 295
 Junta, Juan de, impresor 136
 Justa, Santa 69, 253, 256-257, 261, 263, 265, 271, 291-293, 296
 Justo, San 251, 256, 261-263, 266, 271

 Lagarto, Pedro, compositor 15, 138, 206
 Lalaing, Antoine de 7-9
 Larrazaris, Guydo de 122
 La Rue, Pierre de, compositor 206
 Leandro, San 51, 256, 261-262, 270
 Lefèvre d'Étaples, Jacques 111-115
 Lemos, Mencía de 56
 Leocadia, Santa 202, 253, 256-257, 261-263, 266, 272
 León X, papa 93
 Leroquais, Victor 260
 Lesley, Alexander 38, 43
 Le Tellier, Charles-Maurice 41, 43
 L'Héritier, Jean, compositor 208
 Llull, Ramón 84
 Longueval, Antoine de, compositor 208
 López, Juan, dean de Segovia 121
 López de Ayala, Diego 92, 208-209, 211
 López de Mendoza, Íñigo de
 ver Santillana, Marqués de
 Lorenzana, Francisco Antonio, Arzobispo de México / de Toledo 27, 38, 44-45, 48
 Loyola de Guevara, Pedro 281, 288
 Lucas, San 80, 291, 296
 Lucía, Santa 223, 266
 Luis XIV, Rey de Francia 41
 Luna, Jimeno de, Obispo 259
 Lupercio, San 261, 264, 271

 Mabillon, Jean 38
 Madrigal, Alonso de
 ver Fernández de Madrigal, Alonso
 Magdalena, María 253
 Maldonado, Francisco 207
 Marcelino, San 266
 Marcial, Marco Valerio 142
 Marcial, San 256, 261-262, 265, 271
 Marchena, Juan de, Obispo 257
 Marcos, San 291
 Marcos Durán, Domingo, teórico 123, 125, 127-134
 María, emperatriz 40
 Marineo Sículo, Lucio 132
 Martín, Alfonso, trompeta 53
 Martín, Juan, librero 92
 Martínez, Alfonso, tesorero 198
 Martínez, Juan 46
 Martínez de Bizcarguá, Juan, teórico 127, 132, 135-138
 Martínez de Osma, Pedro 122, 125, 143
 Martínez Estabillo, Pedro, cantor 55
 Martínez Marmolejo, Nicolás 62-63, 65
 Martínez Silíceo, Juan 167
 Mateo, San 142
 Mauricio, San 262
 Maximiliano II, emperador 39
 Medina, Bartolomé de 172
 Medina, Luis de, pintor 227
 Mena, Juan de 155
 Mendoza, Martín de 138-139
 Mendoza, Martina de 139
 Mercier de Saint-Léger, Barthélémy de 43
 Milán, Ambrosio de 244
 Millán, San 253, 256-257, 262, 265, 272, 277

- Millares Carlo, Agustín 85
 Minsheu, John 169
 Miravet, Joan de 133
 Molina, fray Bartolomé de, teórico 134-135
 Montesino, Ambrosio 84
 Morales, Alonso de 58
 Morata, Alonso de 185, 191-192, 195
 Morlanes, Gil 221, 230, 233, 235
 Moro, Tomás 94
 Mouton, Jean, compositor 206, 208
 Münzer, Hieronymous 167-168, 170
 Mūsa ibn Nusayr 46
 Nava, José de 48
 Nebrija, Antonio de 14, 105, 109, 128-129, 131, 138, 141-143, *passim*.
 Nebrija, Sebastián de 145
 Nicolás V, papa 281
 Nicomedes, San 265, 267
 Núñez de Toledo, Hernán, Comendador Griego 90, 105
 Nunilo, San 261-262, 267, 271
 Nusayr, Mūsa Ibn
 Vér Mūsa ibn Nusayr

 Olds, Katrina 37
 Oracio, Quinto 154
 Ordóñez, Luis 66
 Orfeo 160
 Ortiz, Alfonso 10, 21-22, 24, 27, 33, 35, 38, 41, 43-44, 96, 99, 170, 257, 267, 296-297
 Ortiz, Blas 168, 170
 Ortoneda, Pascual 240, 242

 Pablo, San 92, 202, 233
 Page, Christopher 153
 Palacios Rubios, Juan López de, doctor 95
 Palencia, Alfonso de, cronista real 146-147, 151, 158
 Palomino, Alonso 32
 Pannartz, Arnold 121

 Papias de Hierápolis 146, 151
 Papinio Estacio, Publio 142
 Pardo, Lope 171
 Parix de Heidelberg, Juan, impresor 121-122
 Pastor, San 251, 256, 261-263, 266, 271
 Paulmy, marqués de 42
 Pedro I, Rey de Castilla 132
 Pedro, San 202, 225
 Pedro Mártir, San 266
 Pegnitzer de Nuremberg, impresor 123
 Pelayo, San 253
 Peñalosa, Francisco de, compositor 17, 56
 Pereda, Felipe 224
 Pérez, Alonso 173
 Pérez, Joseph 18
 Pérez, Martin, copista 194, 211
 Pérez, Thomás, capellán 198
 Pérez de Guzmán, Juan Alonso, I duque de Medina Sidona 54
 Pérez de Montemayor, Alvar 220
 Pérez Higuera, María Teresa 227
 Persio Flaco, Aulo 142
 Peti, Juan 221, 239
 Pik Wajs, Galia 240
 Pinar, Jerónimo de 18
 Pinell, Jordi 259
 Pinro, Juan de, Obispo de Santo Domingo de la Calzada 218
 Pío X, papa 84
 Pipelare, Mattheus, compositor 206
 Pisa, Francisco de 37, 46
 Pisador, Diego 130
 Podio, Guillermo de, teórico 120, 132, 137
 Polono, Stanislaw [Stanislaus Polonus], impresor 59, 124-125
 Pontevès, Honoré de 38-39
 Porras, Alonso de 122
 Porras, Juan de, impresor 122, 128-130, 146
 Porreño, Baltasar 45
 Poza, Andrés de 157
 Prado, Germán 273, 276

- Primitivo, San 252, 261, 267, 272
 Puente Verástegui, Francisco de la 70
 Pulgar, Hernando del 29
- Quentin, Jacques, dom 85
 Quintiliano, Marco Fabio 150
- Raeymaekers, Dries 40
 Raimundo, Arzobispo de Toledo 255
 Ramírez de Villaescusa, Diego 93
 Ramos de Pareja, Bartolomé, teórico 126,
 133, 143, 153
 Recaredo, Rey Visigodo 266
 Regina, Santa 265
 Remondo, don, Arzobispo de Sevilla 67
 Reyes Católicos, los
ver Isabel de Castilla; Fernando de Ara-
 gón
 Reynaud, François 15
 Rho, fray Antonio da 157
 Ribera, Pedro de, Obispo de Lugo 134
 Richafort, Jean 208
 Ricossa, Luca 277
 Río, Baltasar de, Obispo de Escalas 57
 Robinet, Pierre 43
 Robles, Eugenio de 29-32, 36, 41, 45-47
 Rodríguez [Rodrigues], Gonzalo 171, 196
 Rodríguez de Fonseca, Juan, Obispo de
 Córdoba / Palencia / Burgos 11-12, 56,
 74, 127-128, 136
 Rodríguez del Padrón, Juan 19
 Rodríguez de Pasera, Gonzalo 129
 Rodríguez Suso, Carmen 277
 Rojo, Casiano 273, 277
 Romero de Ávila, Gerónimo 281
 Roselli, Petrus, compositor 206
 Rosembach, Johan, impresor 136-137
 Rubio Piqueras, Felipe 208
 Rufina, Santa 69, 253, 256-257, 261, 265,
 271, 291-293, 296
 Ruiz, Francisco, fray 17
- Sabina, Santa 261-262, 264, 271
- Salazar de Mendoza, Pedro 222, 224-225
 Salinas, Alonso de 80, 84
 Salinas, Francisco de, teórico 113-116, 130
 Samper, Jorge 235
 San Pedro, Diego de 18
 Sánchez, Gonzalo 68
 Sánchez, Pero 196
 Sánchez Ciruelo, Pedro 14, 109-110, 112-
 114, 116, 136
 Sánchez de Arévalo, Rodrigo 103
 Sánchez de Cantalpiedra, Diego 128
 Sánchez de Cea, Alonso 57-58
 Sánchez de Córdoba, Gonzalo 57, 68
 Sánchez del Corral, Diego 72
 Sánchez de Santo Domingo, Pedro 54-55
 Sánchez de Sorio, Luis 58
 Sancho IV, Rey de Castilla 213, 215, 219,
 221, 293
 Sancho de Aragón, Arzobispo de Toledo
 222
 Sansovino, Andrea 224
 Santa Catalina, Ferrando de, pintor 216
 Santiago 27, 44-45, 63, 68
 Santillana, Marqués de 95, 152, 155
 Saxonia, Ludolfo de 84
 Sebastián, San 219, 222-223, 291
 Sédillac, Bernardo de, Arzobispo de Tole-
 do 254
 Serrano, Diego 211
 Servando, San 256, 261, 265, 271
 Sevilla, Diego Alfonso de 75
 Siena, Catalina de 84
 Silveyra, Fernán de 53-54
 Simón, San 262
 Snow, Robert 208-209
 Spañon, Alonso, teórico 127-128, 136
 Suárez de la Fuente de Sauce, Alonso 124
 Sweynheim, Konrad 121
- Talavera, Hernando de, Arzobispo de Gra-
 nada 19, 35-36, 59, 123-124, 134
 Tavera, Juan Pardo de, Arzobispo de Tole-
 do 17, 52, 56, 173

- Tecla, Santa 262-263
 Tenorio, Pedro, Arzobispo de Toledo 212, 220
 Teodorico [«alemán»], impresor 123-124
 Terache, Pierrequin de, compositor 208
 Thibault, Adrien, compositor 208
 Tik, Henricus [Enrique Tich], compositor 94
 Tinctoris, Johannes, teórico 10-12, 16
 Tomé, Narciso 235-236, 238
 Torcuato, San 251, 256, 263, 268, 270, 291
 Tordesillas, Rodrigo de 100
 Torquemada, Juan de 121
 Torre, Francisco de la, compositor 69
 Toulouse, Saturnino de 251
 Tovar, Francisco, teórico 136-137
 Treviño, Sancho de, trompeta 54
 Tuy, Lucas de 101

 Ulloa, María de 129
 Ungut, Meinardo [Mainardus], impresor 59, 124-125

 Valdivielso, José de 47
 Valla, Lorenzo 142, 144, 157, 160
 Vanegas, Alejo, don 92
 Varona, María Antonio 128
 Vásquez de Cepeda, Juan, Obispo de Segovia 293-294
 Velasco, María de 18

 Velázquez de Cuéllar, Juan 18
 Vera y Mendoza, Juan de 133
 Vergara, Juan de 16, 73, 105
 Vicente, San 251, 256, 261-264, 270-271
 Victoria, Santa 261, 267, 272
 Victorián, San 264
 Victorico, San 261, 264, 271
 Vigarny, Felipe 221
 Vila, Jacobus [Jaime] de 132, 136
 Villalobos, organista 55
 Villaluenga, Susana 168
 Villanueva, Francesc 132
 Vindel, Francisco 128
 Virgen María 45-46, 193, 224, 226-227, 240
 de las Nieves 63, 73
 Virgilio, Publio 30, 142
 Vital, San 267
 Vitry, Jacques de 33-34
 Vives, José 260
 Vogt, Johann 41, 43

 Zamora, Alonso de 105
 Zaragoza, Salvador de 233
 Zeni da Thesero, Raffaele 286
 Zoilo, San 72, 253, 256, 261, 265, 271
 Zúñiga y Pimentel, don Juan de 141, 146
 Zúñiga y Ulloa, Francisca, condesa de Monterrey 129
 Zurita y Castro, Jerónimo 40

La figura del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros destacó, además de por su relevante papel político entre el reinado de los Reyes Católicos y los inicios del de Carlos V, por sus empresas reformadoras, intelectuales, artísticas y litúrgicas. Ocupó la sede primada del arzobispado de Toledo entre 1495 y su muerte en 1517 y su obra quedó indisolublemente unida a la historia de la propia ciudad y de su catedral así como a Alcalá de Henares, ciudad universitaria fundada por Cisneros como proyecto utópico del que emanaron hitos para la cultura humanística, entre ellos la Biblia Políglota Complutense. Contando con las aportaciones de doce expertos musicólogos, historiadores del arte, historiadores del libro y liturgistas, este libro analiza e interpreta la acción cultural del prelado en un contexto histórico a caballo entre dos épocas.

Tess Knighton es Profesora de Investigación de ICREA afiliada a la Universitat Autònoma de Barcelona, y *Fellow* Emérita del Clare College Cambridge. Es fundadora y co-editora de la serie «Studies in Medieval and Renaissance Music» de The Boydell Press. Su investigación se centra en la cultura musical del mundo ibérico de los siglos XV a XVII, y ha publicado ampliamente en este campo. Ha dirigido varios proyectos de investigación nacionales y europeos.

José María Domínguez es profesor en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense. Fue pensionado de la Real Academia de España en Roma en 2011. Experto en música italiana de los siglos XVII y XVIII, ha colaborado con varios proyectos europeos publicando las investigaciones resultantes sobre mecenazgo y circulación del teatro de ópera en editoriales como Brepols, Reichenberger y Peter Lang

INSTITUT D'ESTUDIS M EDIEVALS

