

Lamentaciones de Jeremías en Barcelona: tradición cantollanista pretridentina y apuntes sobre el contexto de interpretación del género polifónico a finales del siglo XVI*

SERGI ZAUNER ESPINOSA

Resumen: La importancia de las Lamentaciones de Jeremías entre el repertorio polifónico del siglo XVI en la Península Ibérica queda sobradamente demostrada por la significativa presencia del género en las fuentes musicales conservadas de la época. Aparentemente, dicha importancia se debió a un contexto litúrgico igualmente privilegiado: en efecto, el precedente cantollanista aparece invariablemente documentado en el oficio de Maitines del Triduo Sacro –Jueves Santo, Viernes Santo y Sábado Santo. En el estudio del contexto de interpretación de las Lamentaciones polifónicas, sin embargo, surgen ciertas incógnitas que están aún por resolver. El presente artículo pretende mostrar dichas incógnitas y, a partir de ellas, revisar la forzosa vinculación del género con los Maitines de Tinieblas o, cuanto menos, sacar a la luz una cierta autonomía litúrgica de la polifonía respecto a su antecedente gregoriano. A través del caso particular de Barcelona, por otro lado, intentamos profundizar en los efectos reales del Concilio de Trento sobre la música de la época. A lo largo de la exposición, finalmente, se presentan interesantes detalles codicológicos de alguna de las fuentes manuscritas conservadas en la ciudad.

Palabras clave: Lamentaciones, Barcelona, siglo XVI, Concilio de Trento.

Abstract: The importance of the Lamentations of Jeremiah amongst the polyphonic repertoire of the 16th century in the Iberian Peninsula is more than demonstrated by the significant genre presence of the musical sources preserved from the period. Apparently, this importance was due to a liturgical context which was just as privileged: in fact, the earlier Gregorian chant seems to be invariably documented in the Matins of Holy Triduum-Maundy Thursday, Good Friday, and Holy Saturday. In the study of the interpretation con-

* El presente artículo es fruto del Trabajo de Máster presentado en la Universidad Autónoma de Barcelona en el curso académico 2008-2009, dirigido por la Dra. Maricarmen Gómez y calificado con Matrícula de Honor. Quiero agradecer al personal de la Biblioteca de Cataluña, la Biblioteca del Orfeón Catalán y el Archivo Capitular su siempre amable y paciente atención. A la Dra. Jane Hardie, el haberme descubierto e introducido con gran generosidad en el tema de las Lamentaciones, que tan bien conoce. A la Dra. Greta Olson, el Dr. Gabriel Seguí –sendos miembros del tribunal– y al Prof. Juan Carlos Asensio, sus indispensables observaciones. Y, especialmente, a mi directora su apoyo incondicional.

text of the polyphonic Lamentations, however, there are still certain unknowns. This article proposes to show these unknowns and subsequently review the forced genre link with the Matins of Darkness, or at least bring to light a certain liturgical autonomy to polyphony with respect to its Gregorian predecessor. Through the particular case in Barcelona, on the other hand, we shall try to penetrate into the real effects that the Council of Trent had on music of the period. Throughout the exhibition interesting codicological details will be demonstrated from some of the manuscript sources preserved in the city.

Key words: Lamentations, Barcelona, 16th century, Council of Trent.

La gran popularidad del género de las Lamentaciones de Jeremías entre los polifonistas del siglo XVI europeo está sobradamente avalada por su presencia en las fuentes manuscritas e impresas de la época. Hasta la fecha, sin embargo, y a pesar de su evidente importancia, la tradición compositiva de Lamentaciones polifónicas ha recibido poca atención por parte de los especialistas. En este sentido, la falta de un estudio sistemático sobre el género conlleva la existencia de incógnitas esenciales que están aún por resolver¹. En nuestra opinión, una de las más interesantes se refiere al contexto de su interpretación.

El principal motivo de la preferencia de los polifonistas por el libro de las Lamentaciones se debe, aparentemente, a la posición preeminente de la respectiva tradición cantollanista en la liturgia católica: las lecturas del primer nocturno de los maitines de Jueves, Viernes y Sábado Santos –nueve lecturas en total–, también conocidas como Lecturas de Tinieblas. Las fuentes cantollanistas medievales, en efecto, sitúan la interpretación de las Lamentaciones invariablemente en dicho contexto, no dejando así el menor atisbo de duda al respecto. En el caso del género polifónico, por el contrario, la situación presenta mayor complejidad.

El objetivo de este estudio es sacar a la luz la ambigüedad contextual de las Lamentaciones polifónicas a partir de la lógica por la que fueron introducidas en las fuentes que las transmiten². Tal ambigüedad sugiere,

1. El único trabajo monográfico de que tenemos constancia se centra en la tradición hispánica del género. Se trata de M. DEL SOL: *Tradición Hispana en las Lamentaciones Polifónicas del Oficio de Tinieblas, ca. 1480-ca. 1600* (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, pendiente de lectura).

2. Para la definición e historia general de las Lamentaciones véase G. MASSENKEIL, "Lamentations", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres: McMillan, 2001, vol. 14, pp. 188-190; R. SNOW, *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music Ms 4*,

por un lado, una cierta autonomía del género respecto a la tradición cantollanista que le precede. Por otro, la necesidad de replantear la vinculación de las Lamentaciones con las Lecturas de Tinieblas. En este sentido, hay indicios que apuntan a la existencia de una tradición de interpretación –y quizás de composición– en otros contextos, de tipo devocional.

Si bien es cierto que el género polifónico de las Lamentaciones gozó de popularidad en toda Europa, la naturaleza localista del panorama litúrgico pretridentino requiere llevar a cabo estudios individualizados de las distintas tradiciones. En la Península Ibérica, en efecto, dicha popularidad se materializó en una tradición desarrollada a partir del uso de cantos propios y, al menos hasta la efectiva imposición del Breviario de 1568, de estructuras textuales definidas por los distintos usos locales. En este sentido, nuestro estudio se ha ceñido a la ciudad de Barcelona. Como es natural, la tradición barcelonesa hubo de presentar características comunes con otras muchas realidades del continente. Y nada más alejado de nuestra intención que dar por obvia tal coincidencia. Nuestro planteamiento, no obstante, queda justificado por la convicción de que el único modo de ampliar –e incluso corregir– el conocimiento actual del género que nos ocupa exige, como ya hemos señalado, la realización de estudios de casos particulares.

Para nuestro propósito, recuperaremos la tradición pretridentina de las Lecturas de Tinieblas en la capital catalana con el fin de contrastarla con las Lamentaciones polifónicas conservadas en tres fuentes manuscritas del siglo XVI vinculadas a la Ciudad Condal: Barcelona, Biblioteca del Orfeón Catalán, Mss. 6 y 7, y Barcelona, Biblioteca de Cataluña, M 708. Rescataremos, por otro lado, la importancia musical de un centro barcelonés tiempo atrás desaparecido, la iglesia parroquial de San Miguel, reivindicando así la riqueza del panorama musical de la ciudad.

Barcelona inicia el siglo XVI en una situación histórica difícil. La herencia de los ciento cincuenta años anteriores sugiere, en efecto, una ciudad sumergida en profunda crisis. A los estragos producidos por las malas cosechas y la peste se sumaron los efectos devastadores de un contexto de constante beligerancia –especialmente intenso en el Mar Mediterráneo– que culmina con una guerra civil (1461-1476) bajo el reinado de Juan II de Aragón. Consecuencia obvia del desgaste general fue una mala situación del comercio, motor económico básico de la ciudad³.

Monuments of Renaissance Music vol. 9, Londres: The University of Chicago Press, 1996, pp. 49-62; J. HARDIE, *The Lamentations of Jeremiah: Ten Sixteenth-Century Spanish Prints*, Ottawa: The Institute of Medieval Music, 2003.

3. R. G. CÀRCEL, *Historia de Cataluña s. XVI-XVII*, Barcelona: Ariel, 1985, pp. 269-270.

El abandono de la ciudad, en un sentido físico, por parte de la monarquía, y el rebrote de la peste a inicios del siglo XVI, completan un panorama muy poco alentador. Un panorama que la historiografía romántica tradujo en una sociedad en decadencia, sumida en una grave crisis que se prolongaría a lo largo del siglo siguiente. Aunque es cierto que la exageración de tan negativa lectura ya fue advertida años atrás, han sido los estudios más recientes los encargados de reconstruir una definición más realista, y radicalmente distinta, de la situación barcelonesa en la época de referencia⁴.

A pesar de la pérdida de la capitalidad, la Barcelona del 1500 es definida como una “ciudad poderosa”. No sólo está dotada de un gobierno propio excepcionalmente sólido –cuyos privilegios protegen a la ciudad de las ingerencias reales– sino que además es sede de importantes instituciones con amplia jurisdicción territorial –Diputación del General, Real Audiencia, Capitanía General e Inquisición. Por otra parte, los especialistas defienden actualmente que el siglo XVI barcelonés se caracteriza por un crecimiento económico importante⁵.

En efecto, investigaciones recientes han sacado a la luz los errores de la concepción historiográfica anterior, al mostrar que, tras una primera etapa de recuperación (ca. 1500-1550) –producto, especialmente, de la política de Fernando II^o–, la evolución de la economía catalana representa un ejemplo precoz de la transformación urbana producida en Europa a principios del siglo XVII. Dicha transformación se caracteriza por una descentralización de la producción barcelonesa en beneficio de las poblaciones cercanas, con la consiguiente creación de un sistema económico global, basado en la especialización del territorio pero dirigido desde la capital⁷.

El papel de Barcelona en este nuevo sistema integrado es esencial. Por un lado, al asumir el abastecimiento de materias primas; por el otro, al comercializar los productos elaborados en las poblaciones vecinas. De esta forma, la ciudad moderniza sus infraestructuras y se reafirma como

4. La necesidad de revisar la concepción de la historiografía anterior se encuentra en J. NADAL, *Dos segles de decadència (XVI-XVII)*, Barcelona: Dopesa, 1979, p. 15. El mismo autor advierte que dicha revisión se hallaba, por aquel entonces, en una situación embrionaria.

5. Véase, por ejemplo, E. SERRA, “Poder polític: municipi, Generalitat i virrei”, *Barcelona Quaderns d’Història*, 9 (2003), pp. 25-27 y 28.

6. C. BATLLE, *Història de Catalunya* (vol. 3): *L’expansió baixmedieval [segle XIII-XIV]*, Barcelona: Edicions 62, 1988, pp. 208-211. R. G. CÀRCEL, *Historia de Catalunya*, Barcelona: Ariel, 1985, pp. 269-270.

7. A. GARCÍA, “Transformació econòmica i sistema urbà: Catalunya 1550-1640”, *Manuscrits*, 15 (1997), p. 280 y 298.

centro asistencial, cultural y económico. En resumen, una ciudad en ebullición que contradice la imagen de ciudad aletargada transmitida por la tesis tradicional⁸. Una ciudad, por otro lado, donde la realidad musical hubo de estar, sin lugar a dudas, al nivel que le correspondía.

Una parte importante de la actividad musical de la Barcelona del siglo XVI se desarrolló en contextos litúrgicos y devocionales promovidos por los centros eclesiásticos de la ciudad. Ésta, además de siete iglesias parroquiales y más de veinticinco comunidades religiosas, albergaba el palacio diocesano y la catedral⁹. Articulado socialmente mediante cofradías y hermandades, este conjunto se encargaba de regular la vida espiritual de una población que, se calcula, rondaría los cuarenta mil habitantes en el año 1600¹⁰.

Hasta finales del siglo XVI, el maestro de canto de la catedral ostentaba el privilegio jurídico de dirigir la única capilla musical que podía interpretar polifonía libremente en los oficios litúrgicos de cualquier centro eclesiástico de Barcelona a excepción de la capilla real durante las visitas del monarca. El resto necesitaba, teóricamente, de un permiso que otorgaba el mismo maestro. En la práctica, los restos documentales incluyen repetidas quejas de los distintos maestros de canto de la Seo ante la constante transgresión del privilegio por parte de las parroquias de la ciudad. Además de la inclusión normalizada de polifonía en las celebraciones litúrgicas propias –denuncia un documento de 1579–, las capillas de las grandes parroquias comenzaban a ofrecer sus servicios en otros centros, privando al maestro de canto de la catedral de los ingresos correspondientes¹¹.

De la nueva costumbre denunciada por el maestro de canto parece que se puede inferir un cierto crecimiento de la actividad polifónica de las capillas de la ciudad y, por lo tanto, un aumento de la demanda por parte de sus habitantes. Dichas denuncias se refieren, concretamente, a las iglesias parroquiales de Santa María del Mar, Santa María del Pino y San

8. A. GARCÍA, *ibídem*, pp. 288 y 292.

9. J. BADA, *Situació religiosa de Barcelona en el segle XVI*, Barcelona: Editorial Balmes, 1970, pp. 46-53. A mediados de siglo XVI, y aun tratándose de una de las más pobres de Cataluña, la catedral de Barcelona reunía cuarenta canónigos y más de cien beneficiados. Véase A. FABREGA, *La vida quotidiana a la catedral de Barcelona en declinar el Renaixement: Any 1580*, Barcelona: Arxiu Capitular, 1978, pp. 24 y 27.

10. R. MOLS, “La población europea (1500-1700)”, C. Cipolla (ed.), *Historia económica de Europa*, Barcelona: Ariel, 1979, vol. 2, p. 34.

11. J. GREGORI, “La controvertida preeminencia musical de la Seu dins la Barcelona de la segona meitat del segle XVI”, *Anuario Musical*, 46 (1991), pp. 103 y 125.

Miguel, si bien había otras que disponían de capilla, como se deduce de las licencias para enseñar canto otorgadas por el mismo maestro¹². Es imposible, sin embargo, determinar el número de cantores que formarían dichas capillas, así como su participación efectiva en las distintas celebraciones.

Es de lamentar que el estudio de la polifonía en los centros eclesiásticos de la Barcelona renacentista se vea gravemente impedido por la destrucción masiva de archivos parroquiales sucedida en los años 1909 y 1936, a consecuencia de los disturbios sociales¹³. Con ellos desapareció, junto a un ingente número de manuscritos musicales, la mayoría de los fondos documentales eclesiásticos de la ciudad. La labor del investigador, así, debe basarse en indicios indirectos que exigen un difícil proceso de reconstrucción. Por este motivo, y por la falta de una investigación sistemática, el panorama de la polifonía sacra barcelonesa en el Renacimiento permanece por el momento en una casi absoluta oscuridad.

En la búsqueda de indicios sobre una posible tradición para la interpretación de Lamentaciones polifónicas en la ciudad de Barcelona, el primer paso es definir el que, lógicamente, hubo de ser el antecedente litúrgico del género, esto es, su correspondiente tradición en canto llano. Dicha tradición podría haber motivado la costumbre de improvisar polifonía en un estilo sencillo, homorrítmico y declamatorio. A partir de tal costumbre, finalmente, surgiría la posibilidad de desarrollar una tradición compositiva escrita, de estilo más elaborado¹⁴. Como de costumbre, por otro lado, la polifonía se habría interpretado en alternancia con el canto llano o las intervenciones del órgano.

Durante los siglos IX-XI, los cinco poemas o capítulos que forman el Libro de las Lamentaciones eran leídos –y probablemente interpretados en canto llano– de forma íntegra a lo largo del Triduo Sacro¹⁵. A partir del siglo XII –época en que se sitúan los primeros testimonios con notación musical– dicha interpretación sufre un proceso de abreviación, conformando un variadísimo panorama que hubo de responder a necesidades regionales y/o locales coincidentes, sin duda, con los límites jurisdiccionales eclesiásticos –archidiócesis, diócesis y parroquias.

12. *Ibidem*, p. 106.

13 Una relación completa de la pérdida puede ser consultada en AA.VV., *Labor pastoral de un gran pontificado*, Barcelona: Sadag, 1962, pp. 7-13.

14. Se puede deducir tal evolución de la definición del género contenida en G. MASSENKEIL, *op. cit.*, p. 189.

15. Según M. ANDRIEU, *Les Ordines Romani du Haut Moyen Age*, Louvain : Université Catholique, 1951, vol. 3, pp. 393-401, *Ordo XXVII*. Véase J. HARDIE, *op. cit.*, p. xxii.

En el período que nos ocupa, y en función del uso litúrgico, podía variar la distribución de los capítulos entre los tres días, así como los versículos concretos interpretados en cada lectura y su número¹⁶. La publicación del Breviario de 1568 tuvo como objetivo acabar con este tipo de diferencias territoriales. Su efectiva imposición, sin embargo, fue un proceso largo, irregular y complejo, dificultado por problemas de índole práctica y económica. En el caso de Barcelona, como veremos, parece no quedar completado hasta entrado el siglo XVII.

El contenido de la fuente barcelonesa más antigua que incluye los textos de las Lamentaciones pone de manifiesto que el proceso de abreviación ya había tenido lugar en Barcelona a mediados del siglo XIII. Se trata de un leccionario de la catedral (Archivo Capitular, Códice 111) en el que, a pesar de hallarse incompleto, se observa la estructura textual resultante tras dicho proceso: cada lectura consta de dos versículos que proceden del primer capítulo, en el caso del Jueves Santo, y del cuarto y quinto capítulos en el del Sábado Santo. Aunque no incluye notación, podemos suponer que sus textos se interpretaban en canto llano. La música correspondiente pudo ser copiada en otra fuente pero, sin duda, su modo de transmisión fue preferentemente oral.

La Tabla 1 recoge, además del citado leccionario, todas las fuentes vinculables a Barcelona que incluyen Lamentaciones localizadas hasta la fecha –en las páginas siguientes pasaremos a explicarlas de forma individual. Como apreciamos en ella, la estructura textual del leccionario no se repite en ninguna de las fuentes más tardías. La homogeneidad del contenido de las cuatro fuentes posteriores sugiere, de hecho, la sustitución de dicha estructura por una nueva tradición que parece estar instaurada ya en el siglo XIV y que perdurará hasta poco antes del Concilio de Trento, en pleno ambiente reformista. La fuente más temprana de la nueva tradición –la segunda en la Tabla 1– es un breviario *secundum usum ecclesiae Barcinonensis* y fechado en el siglo XIV (Vic, Archivo Capitular, Ms. 83). Su diferencia principal con el leccionario es de suma importancia. Se trata de la presencia de los versículos 12 a 14 del primer capítulo del libro de las Lamentaciones en la tercera lectura del Jueves Santo.

Aunque es difícil definir la génesis y las influencias recibidas en la confección de dicho breviario, lo importante es advertir que su estructu-

16. J. HARDIE, *op. cit.*, pp. xx y xxli. La coincidencia del citado proceso de abreviación con patrones de ámbito geográfico ha sido puesto en evidencia en el trabajo de la Prof. Hardie. Como ella expone claramente, sin embargo, se trata de un proceso imposible de reconstruir en la medida que las jurisdicciones territoriales eclesiásticas han cambiado repetidamente a lo largo de los siglos.

ra textual introduce una distinción que se repetirá en fuentes posteriores. Tal distinción parece apartar a la tradición barcelonesa de usos litúrgicos vecinos con los que, hasta el momento, estaba estrechamente emparentada –es el caso de La Seo de Urgel y Vic¹⁷. En este sentido, de hecho, la estructura resultante no se repite en los usos litúrgicos peninsulares que conocemos¹⁸.

Fuente	Fecha	Feria V			Feria VI			Sabbato Sancto		
		Lectio I	Lectio II	Lectio III	Lectio I	Lectio II	Lectio III	Lectio I	Lectio II	Lectio III
<i>Lectionarium</i> , Barcelona, Arch. Capitular, Códice 111	s. XIII	I:1-2	I:3-4	I:5-6	-	-	-	IV:1-2	IV:3-4	V:1-22
<i>Breviarium Barcinonensis</i> , Vic, Catedral, Ms. 83	s. XIV	I:1-2	I:3-4	I:12-14	II:1-2	II:3-4	II:9-10 ¹⁹	IV:1-2	IV:3-4	V:1-11
<i>Lectionarium</i> , Barcelona, Arch. Capitular, Códice 109	s. XV	I:1-2	I:3-4	I:12-14	II:1-2	II:3-4	II:9-10	IV:1-2	IV:3-4	V:1-11
<i>Officia trium dierum</i> , Barcelona: Carlos Amorós	1512	I:1-2	I:3-4	I:12-14	II:1-2	II:3-4	II:9-10	IV:1-2	IV:3-4	V:1-11
<i>E-Bbc903</i> , Barcelona, Biblioteca de Cataluña	s. XVI	I:1-2	I:3-4	I:12-13	II:1-2	II:3-4	II:9-10	IV:1-2	IV:3-4	V:1-11
<i>Breviarium Barcinonense</i> , Barcelona: Jaime Cortey	1560	I:1-3	I:4-6	I:7-8	II:1-2	II:3-4	II:5-6	IV:1-2	IV:3-4	V:1-8

Tabla. 1. Distribución de los capítulos de las Lamentaciones en fuentes barcelonesas.

La siguiente fuente –la tercera en la tabla– representa el ejemplo más temprano de Lamentaciones de Jeremías con notación musical vinculadas a la ciudad de Barcelona. Se trata de otro leccionario conservado en su catedral, cuyo cuerpo principal está fechado en el siglo XIV, y que debió ser usado hasta la reforma tridentina (Archivo Capitular, Códice

17. *Breviarium urgellensis diocesis* (Vic, Archivo Capitular, Ms. 85) y *Breviarium secundum consuetudinem sedis vicensis* (Vic, Archivo Capitular, Ms. 84), ambos del siglo XIV.

18. J. HARDIE, *ibídem*.

19. La prof. Hardie atribuye, por equivocación, los versículos 5-6 del primer capítulo a la tercera lectura del Viernes Santo. J. HARDIE, *op. cit.*, tabla I.

109)²⁰. Sólo los últimos folios del manuscrito, copiados en fecha más tardía, contienen notación musical. Probablemente añadidos en la segunda mitad del siglo XV, incluyen un juego completo de Lamentaciones seguido de un *Kyrie Tenebrarum*, componente característico de la liturgia pas-cual hispánica²¹. Como ya se ha señalado anteriormente, la estructura textual de las Lamentaciones coincide exactamente con el breviario conservado en Vic y continúa, así, la tradición de interpretar los versículos 12-14 del primer capítulo en la tercera lectura del Jueves Santo.

La melodía de este juego de Lamentaciones pertenece a un tono muy común entre las fuentes hispánicas medievales al que los especialistas denominan “tono toledano” o “tono hispánico”. Se caracteriza por incluir dos motivos de entonación distintos –en contraposición a la entonación única del tono romano²². En la imagen de la Fig. 1 podemos apreciar ambos motivos en la primera y tercera línea del folio 175r del manuscrito. Una tercera menor seguida de una segunda (Mi-Sol-La) sobre *Quo-modo obtexit caligine*, y una sucesión de tercera mayor por grados conjuntos (Fa-Sol-La) sobre *et non recordatus est*.

El tono “hispánico”, sin embargo, dista mucho de constituir una melodía precisa e inmutable. Por el contrario, su transmisión en las fuentes se caracteriza por una gran variedad. Tal es la consecuencia de fijar por escrito un material melódico pensado para su aplicación *in situ* a un texto dado. Como tal, dicho material está dotado de los recursos típicos de la entonación salmódica, a saber: la adecuación precisa de los neumas al texto que acompañan y la costumbre de transportar. A una gran cantidad de tradiciones textuales distintas corresponde, en este sentido, un gran número de variantes melódicas.

La cuarta fuente es un pasionario impreso en el año 1512 y compuesto *secundum usum sedis Barchinone ecclesie (Officia trium dierum septimanae sanctae*. Barcelona: Carlos Amorós, 1512). Su estructura textual coincide con el orden del breviario del siglo XIV y el leccionario notado de la catedral. Por lo demás, la naturaleza completa de su contenido es similar a la de aquellos breviarios que transmiten Lamentaciones e incluye, así, los correspondientes responsorios.

20. A. FÀBREGA y J. BAUCCELLS, *Catàleg-inventari de l'arxiu capitular de la catedral de Barcelona*. Vol. IV, Barcelona, 2005, pp. 274-282.

21. J. HARDIE, “Kyries tenebrarum in Sixteenth-Century Spain”, *Nassarre*, IV/1-2 (1988), pp. 161-194.

22. Dicho tono fue publicado en distintos pasionarios toledanos del siglo XVI, pero puede ser hallado en fuentes de toda la Península, e incluso fuera de ella. Sobre esta cuestión, véase R. SNOW, *op. cit.*, p. 56.



Fig. 1. Primera Lectura del Viernes Santo.
Barcelona, Archivo Capitular,
Código 109 (fol. 175r).

Juzgar a partir de las escasas fuentes conservadas comporta el peligro de tratar, sin saberlo, con testimonios arbitrarios no representativos de la realidad. La coincidencia de estructura entre el *Breviarium barcinonensis* del siglo XIV, el leccionario notado y los *Officia*, no obstante, sugiere efectivamente la existencia de una tradición textual concreta. Es interesante, en este sentido, observar la estabilidad de las tres fuentes en lo que se refiere a las variantes textuales respecto a la Vulgata Clementina²³.

Dichas variantes son especialmente significativas en la medida en que no se repiten en las fuentes de las diócesis vecinas y confieren, así, cohesión al conjunto²⁴. A su vez, las pequeñas diferencias entre las variantes de las tres fuentes demuestran que la fuente más antigua no pudo ser un antecedente directo de las posteriores (véase Fig. 2). Es posible que se trate, a su vez, de una copia de una fuente más antigua (X). Otra copia (Y)

23. A. COLUNGA y L. TURRADO (eds.), *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005, pp. 789-797.

24. Véase nota 17.

del mismo libro habría sido la responsable de transmitir su contenido, trasladando sus variantes a las fuentes antes mencionadas. Por lo tanto, la tradición barcelonesa, representada por las fuentes incluidas en la Tabla 1, podría remontarse perfectamente más allá del siglo XIV.

La quinta fuente que presentamos es un pequeño procesional copiado durante siglo XVI que incluye notación musical (Barcelona, Biblioteca de Cataluña, M 903). Al contrario que las anteriores, no puede ser vinculado de forma evidente con la ciudad. Sin embargo, y a pesar de que el registro interno de la Biblioteca de Cataluña sitúa su adquisición en la isla de Mallorca, la inclusión en su letanía de los santos Justo, Pastor y Cucufato –propios de la diócesis de Barcelona y sin culto en Mallorca– apuntan a un origen barcelonés²⁵.

Como se aprecia en la Tabla 1, la estructura textual de las Lamentaciones contenidas en el pasionario concuerda con la tradición hasta aquí expuesta. Por otro lado, el único responsorio que incluye *–Egressus Iesus de praetorio*, interpretado tras la tercera lectura de Jueves y Sábado Santos– coincide con el correspondiente de los *Officia* de 1512. Una concordancia significativa, en la medida que se trata de un responsorio muy poco común en las fuentes medievales.

	Biblia Vulgata	Breviarium Barcinonensis s. XIV	Lectionarium s. XV	Officia trium dierum 1512
I:3	afflictionem	afflictionem suam	afflictionem suam	afflictionem suam
I:4	virgines eius	virgines [-]	virgines eius	virgines eius
I:12	Lamed	<i>Beth</i>	<i>Heth</i>	<i>Heth</i>
I:12	die irae	die [-]	die [-]	die [-]
I:13	Mem	<i>Num</i>	<i>Num</i>	<i>Num</i>
I:14	Nun	<i>Mem</i>	<i>Mem</i>	<i>Mem</i>
II:1	est recordatus	<i>recordatus est</i>	<i>recordatus est</i>	<i>recordatus est</i>
II:9	regem eius	[-]	<i>et regnum eius</i>	<i>et regnum eius</i>
II:9	in gentibus	<i>dispersit in gentibus</i>	<i>in gentibus dispersit</i>	<i>in gentibus dispersit</i>

25. La entrada fue registrada por H. Anglés el año 1922.

	Biblia Vulgata	Breviarium Barcinonensis s. XIV	Lectionarium s. XV	Officia trium dierum 1512
II:10	sua accintis	[-]	sua accintis	sua <i>virgines Ierusalem</i> accintis.
II:10	virgines Ierusalem	virgines Ierusalem	virgines [-]	virgines <i>Iuda</i>
IV:3	filia populi mei	filie populi mei	filie [-] mei	filie populi mei
V:5	cercibus nostris	cercibus [-]	cercibus [-]	cercibus nostris
V:7	nos iniquitates	Nos <i>autem</i> iniquitae		Nos <i>autem</i> iniquitae
V:8	de manu	de <i>manibus</i>	de <i>manibus</i>	de <i>manibus</i>
V:9	in animabus	in <i>manibus</i>	in <i>manibus</i>	in <i>manibus</i>
V:10	exusta est	exusta est	exusta est	exusta [-]

Tabla 2. Variantes textuales de las Lamentaciones de Jeremías en las fuentes litúrgicas barcelonesas respecto a la Vulgata²⁶.

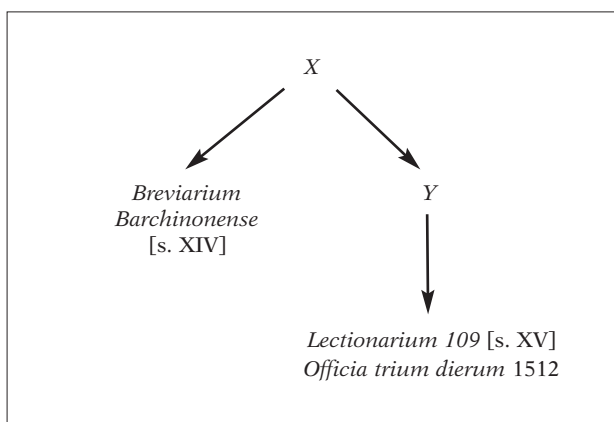


Fig. 2. Origen y relación del contenido textual de las fuentes barcelonesas.

26. Incluimos en la tabla únicamente las variantes significativas de contenido (la adición de palabras, resaltada en cursiva, y la ausencia de palabras mediante un guión entre corchetes). No consideramos, en cambio, las diferencias ortográficas.

La relación entre el pequeño procesional y la tradición barcelonesa parece confirmarse, finalmente, por una gran semejanza en lo que respecta a las variantes textuales. Una observación atenta descubre, en efecto, algunas correcciones que esconden muchas de las diferencias respecto a la Vulgata Clementina que presentaban las fuentes barcelonesas. La Fig. 3 ilustra tres correcciones realizadas en el versículo 12 del primer capítulo –tercera lectura del Jueves Santo. Es difícil pensar que fueran debidas a una adaptación de la fuente a la versión oficial que impuso el Breviario de 1568. En tal caso, quedaría por explicar por qué se dejaron sin corregir otras variantes. Es preciso subrayar, por otro lado, la importante falta de correspondencia entre la estructura textual propia de la tradición barcelonesa y la del Breviario de 1568.



[fol. 52r, detalle]

En esta imagen podemos apreciar cómo el corrector raspó el contenido original para introducir a continuación la letra *Lamed*. Es posible que la letra anterior coincidiera con alguna de las que presentan el leccionario 109 –*Heth*– o el breviario y el impreso *Officia trium dierum* –*Beth*.



[fol. 53v, detalle]

En este punto fueron realizadas dos correcciones. En primer lugar, el añadido de la palabra *ire*. En segundo, la sustitución de una letra anterior por la letra *Mem*. Aunque es difícil de asegurar, todo parece indicar que la letra raspada correspondería a *Nun*. Nos encontraríamos, en ambos casos, ante correcciones de variantes presentes en el breviario del siglo XIV, el leccionario 109 y el impreso *Officia trium dierum*.



[fol. 55r, detalle]

En esta imagen se aprecia claramente la forma de la “M” original raspada. A juzgar por las variantes que se observan en las fuentes anteriores, podemos deducir que el corrector raspó la letra *Mem* para sustituirla por *Num*.

Fig. 3. Correcciones de algunas variantes textuales en *E-Bbc903*.

A partir de sus rúbricas y de algunos de los cantos que contiene, Michel Huglo situó el uso original del procesional en un convento de monjas agustinas dedicado a Santa Margarita²⁷. Es posible, en este sentido, que fuera usado por las hermanas agustinas del monasterio de Santa Margarita, en Mallorca –el de fundación más antigua en la isla y reservado mayormente a hijas de familias nobles. El estudio del material melódico, sin embargo, ha demostrado una gran similitud entre el procesional y el leccionario notado de la catedral de Barcelona, confirmando la vinculación con dicha diócesis. En este sentido, un posible nexo entre el monasterio y la Ciudad Condal es la relación que el primero mantuvo con la comunidad barcelonesa de Santa María de Junqueras, perteneciente a la Orden de San Jaime de la Espada y seguidora de la regla de san Agustín²⁸.

Por otro lado, Santa Margarita estuvo repetidamente en contacto con el monasterio de Santa María Magdalena, también de monjas agustinas, en la misma isla de Mallorca²⁹. Y es posible que éste, a su vez, lo estuviera con el monasterio homónimo de la misma orden situado en la capital catalana. Fundado el 1365 como casa de “Arrepentidas” –mujeres de clase social baja que se sometían por penitencia a una severa clausura– el monasterio de Santa María Magdalena de Barcelona se convierte poco a poco en un centro para mujeres principales hasta que, a principios del siglo XV, no acoge más que a personas de origen noble³⁰. En todo caso, y más allá de conjeturas acerca de la relación del monasterio de Santa Margarita con Barcelona, el vínculo de nuestro procesional con esta diócesis es evidente.

La sexta y última fuente incluida en la Tabla 1 pone fin a la similitud que relaciona las cuatro fuentes anteriores. Incluye tres versículos para las dos primeras lecturas del Jueves Santo y, lo que es más importante, no contempla la interpretación de los versículos 12-14 del primer capítulo. Se trata de un breviario publicado el año 1560 por el impresor Jaime Cortey a instancias de Jaime Cassador, obispo de la diócesis entre los años 1546-1561 (*Breviarium Barchinonense*. Barcelona: Jaime Cortey, 1560).

27. M. HUGLO, *Manuscrits du processionnal* (RISM, B/XIV), Munich: Henle, 1999, vol. I., p. 296.

28. M. J. BORDOY, *Arran de la Porta Pintada. Poder i prestigi femení al monestir de Santa Margalida*, Palma de Malloca: Lleonard Muntaner Editor, 2009, pp. 19-32.

29. A. GILI, “Caterina Tomàs i el seu entorn”, *Memòries de l’Acadèmia Mallorquina d’Estudis Genealògics*, 6 (1994), p. 46.

30. A. PAULÍ, *El Monasterio de religiosas agustinas de Santa María Magdalena vulgo “Arrepentidas”, fundado y protegido por el municipio barcelonés. Notas históricas*, Barcelona: Impr. Altés, 1942, pp. 11-14.

No es éste el lugar adecuado para intentar reconstruir el origen del orden textual propuesto por el nuevo breviario. No obstante, y a juzgar por el espíritu reformista del obispo Cassador –completamente afín a los objetivos del concilio tridentino– no parece descabellado suponer cierta voluntad de acercamiento a la tradición romana³¹. Sobre todo teniendo en cuenta que el nuevo orden textual acaba con las variantes textuales transmitidas por las fuentes anteriores, acercando el texto a la versión que servirá de base al breviario de Pío V.

El breviario de 1560 parece poner fin a una tradición textual local propia, distinta de la romana, para el canto de las Lamentaciones de Jeremías. Una tradición cuyo testimonio más antiguo fue copiado en el siglo XIV pero que, probablemente, es de origen anterior. Es imposible, sin embargo, determinar el éxito de la imposición del nuevo breviario en los distintos centros de la ciudad. Especialmente si hubo de imponerse a una larga tradición que, sin duda, estaba fijada en la memoria del clero. Su uso efectivo, por otro lado, se vio probablemente frenado por la aparición del Breviario Romano, publicado muy poco después (1568).

Es igualmente difícil dilucidar el proceso de imposición del *nuevo rezado* y, con él, la supresión de los localismos litúrgicos en Barcelona. Hay indicios de que, en su catedral, dicho proceso se puso rápidamente en marcha. Sin embargo, las actas capitulares de principios de la década de 1580 aparecen llenas de comentarios que recuerdan a canónigos y beneficiados la necesidad de seguir el –todavía *novo*– *Ordo Missae*³². En otros centros de la ciudad la sustitución de los viejos libros pudo entrañar aún más dificultad. En Santa María del Mar, por ejemplo, se usó un misal distinto al romano por lo menos hasta el año 1596³³. Con todo, por lo tanto, no resulta difícil aceptar la pervivencia de la tradición local para el canto de las Lamentaciones a lo largo de todo el siglo XVI. Especialmente si tenemos en cuenta que el *tonus lamentationum* romano no aparece publicado hasta el año 1584³⁴.

A juzgar por las fuentes analizadas, y tomando en consideración que la catedral acostumbra a ser el modelo litúrgico de la correspondiente diócesis, es probable que el tono “hispanico” fuera interpretado en todos los centros de Barcelona. No obstante, no podemos descartar la posible

31. Para un acercamiento a la figura del obispo Cassador y a la de su sobrino, Guillermo Cassador, véase J. BADA, *op. cit.*, pp. 97-141.

32. A. FABREGA, *op. cit.*, pp. 69 y 77.

33. H. KAMEN, *op. cit.*, p. 136.

34. *Cantus Ecclesiasticus Officii Maioris Hebdomadae a Ioanne Guidetto Bononiensi*. Roma. Andrea Phaeai, 1587.

presencia de otros tonos distintos, incluido el romano, que podría haber penetrado en la antigua Corona catalano-aragonesa mucho tiempo atrás. Lo hallamos, por ejemplo, en un cantoral del siglo XV procedente de Valencia, hoy conservado en Barcelona (Biblioteca de Cataluña, M 1327)³⁵.

Definida la tradición textual y melódica barcelonesa para el canto de Lamentaciones gregorianas hasta finales de siglo XVI, abordemos a continuación la vertiente polifónica del género. Nos basaremos para ello en las Lamentaciones copiadas en tres fuentes conservadas en la Ciudad Condal, dotadas de relación con alguno de sus centros. Se trata, como ya mencionamos anteriormente, de los manuscritos 6 y 7 de la Biblioteca del Orfeón Catalán y del manuscrito M 708 de la Biblioteca de Cataluña. Nos referiremos a ellos por sus siglas RISM: *E-Boc6*, *E-Boc7* y *E-Bbc708*, respectivamente.

E-Boc7 fue copiado a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI por un mínimo de diez manos. Contiene piezas polifónicas sacras de distintos géneros especialmente relacionadas con la liturgia de Semana Santa; entre ellas, nueve Lamentaciones de Jeremías. Presentamos a continuación una tabla con su contenido íntegro.

Núm.	Fols.	Incipit	Núm. Voces	Autor	Manos
1.	1r	<i>Judicii signum</i>	4		1
2.	1v-5r	<i>Salve Regina</i>	4	Joan Martí	A
3.	5v-8r	<i>Vita dulcedo</i>	4	Joan Martí	A
4.	8v-9r	<i>Extraneus factus sum</i>	4		b
5.	9v-10r	<i>Amici mei et proximi mei</i>	4		b
6.	10v-11r	<i>Salve Regina</i>	5	Josquin Des Prez	c
7.	13v-14r	<i>Defecerunt oculi mei</i>	6		d
8.	14v-16r	<i>Si iniquitates observaveris</i>	6		d
9.	16v-18r	<i>Domine quis habitabit</i>	6		d
10.	18v-19r	<i>Libera me</i>	4		e
11.	20v-21r	<i>Tibi soli peccavi</i>	4		A
12.	22v-24r	<i>O crux, ave, spes unica</i>	4		A

35. AA.VV., *The Theory of Music. Manuscripts of the Carolingian Era up to c. 1500 in the Czech Republic, Poland, Portugal and Spain: Descriptive Catalogue, RISM, B/III*, Munich: Henle, 1997, vol. V, pp. 78-79.

Núm.	Fols.	Incipit	Núm. Voces	Autor	Manos
13.	24v-25r	<i>O crux, ave, spes unica</i>	4		A
14.	25v-27r	<i>Lamed: O vos omnes</i>	4		A
15.	27v-29r	<i>Thau: Completa est iniquitas tua</i>	4		A
16.	29v-33r	<i>Vau: Egressus est a filia Sion</i>	4-3		A
17.	33v-35r	<i>Ain: Cum adhuc subsisteremus</i>	4		A
18.	35v-36r	<i>Gimel: Migravit Iudas</i>	4		A
19.	36v-39r	<i>Coph: Vocavi amicos meos</i>	4-3	Cristóbal de Morales	c
20.	40v-42r	<i>Aleph: Quomodo sedet sola</i>	4		f
21.	42v-44r	<i>Thau: Completa est iniquitas tua</i>	4		f
22.	44v-46r	<i>Aleph: Quomodo obscurantur</i>	4-5		h/i
23.	48v-49r	<i>Regina celi letare</i>	4		j/k
24.	51v-54r	<i>Per tuam crucem</i>	4	Cristóbal de Morales	A
25.	54v-66r	Magnificat	2-5	Cristóbal de Morales	A
26.	67v-68r	<i>Benedicamus domino</i>	2-4		A
27.	68v-69r	<i>Dixit Dominus</i> [falsobordone]	4		1
28.	68v-69r	<i>Miserere mei</i> [falsobordone]	4		1
29.	68v-69r	<i>Cum invocare</i> [falsobordone]	4		1
30.	69v	<i>Sancte Michael</i>	4		1

Tabla 3. Contenido de *E-Boc7*³⁶.

Hay varios elementos que permiten indagar acerca del origen de *E-Boc7*. Un primer indicio son sus filigranas, comunes entre las fuentes musicales copiadas en la antigua Corona catalano-aragonesa³⁷. El hecho de que el amanuense principal encabezara la copia con dos obras atri-

36. Los pentagramas de los ff.11v-13r, 19v-20r, 21v-22r, 46v-48r, 49v-51r, 66v-67r están en blanco

37. Entre los folios de *E-Boc7* encontramos ocho filigranas distintas, si bien todas muy parecidas. Se trata de racimos de uvas. Dos de ellas fueron identificadas por Briquet en documentos procedentes de Francia fechados entre los años 1501 y 1562. C. M. BRIQUET, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*. 2ª ed. Leipzig: Hiersemann, 1923, 4 vols: n. 13067: Cluny, 1524; Autun, 1540 y n. 13066: Lyon, 1525; St.-Calude, 1501; Clermont-Ferrand, 1510-45; Château-neuf-en-Valromey, 1515; Salins, 1521-35; Lyon 1521-39; l'Aumusse, 1530; Prague, 1535-43; Nîmes, 1536-42; Isle-Jourdain (Gard), 1540-1543; Bourg, 1542-44; Rennes, 1562.

buidas a Joan Martí, compositor de origen barcelonés, nos acerca a la capital catalana³⁸. Pero la información más destacada figura en una dedicatoria incluida en el folio 0 –le hemos dado esta numeración por carecer de pautado musical– que se refiere a un beneficiado de la catedral de dicha ciudad, y que dice así:

“Al molt magnifich senyor mosen/ Jaume serra beneficiat de la seu de bar/selona vuy A dasset de Febrer/ 1583”.

Entre los documentos capitulares que registran los pagos a beneficiados de la catedral de Barcelona no hallamos rastro alguno de Jaume Serra. No es extraño, en la medida que dichos registros fueron realizados específicamente para el colegio de beneficiados de San Severo³⁹. Dos candidatos, en cambio, figuran en el registro de ordenaciones del archivo diocesano. Se trata de dos *Jacobus Serra* ordenados para el presbiterato en febrero y septiembre del año 1570⁴⁰. Por desgracia, la ausencia de más datos sobre el beneficiado en cuestión impide llevar más allá cualquier contextualización. En todo caso, y aunque no es posible determinar con certeza que la copia de *E-Boc7* fuera realizada originalmente para su uso en la catedral, la vinculación con la ciudad de Barcelona es evidente.

La dedicatoria misma nos ofrece información acerca de la cronología de copia de *E-Boc7*. Aunque es difícil de asegurar, fue probablemente incluida cuando el proceso de copia estaba avanzado. Por ello, y aunque no es posible descartar que algunas piezas fueran añadidas más tarde, la fecha de 1583 parece una buena aproximación al *terminus ante quem*. El *terminus post quem* viene sugerido por una de las obras atribuidas a Morales: el *Magnificat tercii toni*. La primera aparición de los *Magnificat* del compositor sevillano –miembro del coro papal desde 1535– se produce en una edición miscelánea publicada por Girolamo Scotto en el año 1542. En esta ocasión, sin embargo, no se incluyen aquellos compuestos sobre los tonos III y V.

La primera vez que aparecen los dieciséis *Magnificat* de Morales es en una publicación de Antonio Gardane, en Venecia, en el año 1545. Aunque no cabe descartar totalmente la posibilidad de que la versión hubiese cir-

38. La identificación de Johannes Martinus –como figura en el manuscrito– con Joan Martí se halla en una anotación personal de H. Anglés conservada en la Biblioteca del Orfeón Catalán. Martí sustituyó a Joan Brudieu como maestro de capilla en la catedral de la Seo de Urgel durante el tiempo que éste último ocupó el cargo homónimo en la basílica de Santa María del Mar de Barcelona (1543-1546). F. PEDRELL y H. ANGLÈS, *Els Madrigals i la Missa de Difunts d'en Brudieu*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1921, pp. 15-16.

39. ACB: *Col·legi de beneficiats de Sant Sever. Misses i aniversaris: 1570 a 1590*.

40. AEB: *Registra ordinatorium*, 24/04/15 a 26/05/1575, fols. 107v y 124r.

culado manuscrita unos años antes, es probable que Morales hubiera compuesto los *Magnificat* añadidos en una fecha próxima a la de la edición, es decir, durante su etapa romana. Sin entrar en la difícil cuestión de su proceso de recepción en la Península Ibérica, parece adecuado, así, considerar la década de 1540 como el *terminus post quem* del proceso de copia de *E-Boc7*.

La tabla siguiente recoge las Lamentaciones copiadas en *E-Boc7*: nueve piezas introducidas, una tras otra, por cuatro manos distintas. Advertimos enseguida que su trabajo carece de orden litúrgico alguno. Los distintos copistas, en este sentido, participaron sin un plan preconcebido y sin relación aparente. Su intención, como puede deducirse del trabajo de la mano principal –A–, se reduce a la voluntad de reunir un cierto número de piezas del mismo género de las que podría disponer la capilla musical.

Mano A	1:12 + <i>Hierusalem, Hierusalem</i> 4:22 + <i>Hierusalem, Hierusalem</i> 1:6-7 + <i>Hierusalem, Hierusalem</i> 4 :17-18 + <i>Hierusalem, Hierusalem</i> 1 :3 [copia incompleta]
Mano c	1:19-21 + <i>Hyerusalem, hyerusalem</i>
Mano f	1:1-2 + <i>Hierusalem, hierusalem</i> 4:22 + <i>Hierusalem, hierusalem</i>
Mano h/i	4:1-2 + <i>Iherusalem, iherusalem</i>

Tabla 4. Lamentaciones de *E-Boc7*.

Más interesante es advertir la falta de concordancia entre los versículos de las Lamentaciones de *E-Boc7* y la tradición textual barcelonesa (véase Tablas 1 y 4). Con la posible excepción de la última mano, el trabajo de los copistas no parece buscar una correspondencia con los textos de las Lamentaciones contenidos en las fuentes litúrgicas de la ciudad. La presencia de la Lamentación de Morales *Coph. Vocavi amicos meos* en *E-Boc7* –atribuida al compositor en el mismo manuscrito–, así como en las dos fuentes que pasamos a explicar, ejemplifica claramente esta falta de correspondencia.

E-Bocó, objeto de estudios recientes por parte de distintos especialistas, apenas necesita presentación⁴¹. Fue copiado hacia 1580 y contiene polifonía sacra, en su mayor parte destinada a la celebración de la liturgia de la misa y los oficios⁴². Entre otras piezas destinadas a la liturgia de la Semana Santa, incluye tres Lamentaciones. La primera es de compositor anónimo (II:1). La segunda, copiada a continuación, es una versión reducida de la citada Lamentación de Morales, *Coph. Vocavi amicos meos* (I:19-21). Unos folios más adelante, finalmente, encontramos la Lamentación *Lamech. O vos omnes* (1:12), atribuida al organista y compositor de la catedral de Barcelona Pere Alberch Vila –*Petrus Vila*, según reza el manuscrito.

La presencia de la obra de Vila, compuesta sobre un versículo que, como hemos visto, es característico de la tradición local, sugiere una relación del manuscrito con Barcelona. La vinculación decisiva proviene, no obstante, de una anotación en su primer folio, que dice:

“Pere Pau Cams, ascolà de St. Miquel. Bernat Roura, ascolà de St. Miquel. 1636”

La iglesia parroquial de San Miguel estaba adosada al Ayuntamiento –entonces Casa de la Ciudad– y fue derribada en el año 1868 para dejar paso a la plaza que lleva el mismo nombre⁴³. En el plano de la Fig. 4, trazado pocos años antes, se puede apreciar su emplazamiento exacto. Los únicos restos de la iglesia que se conservan hoy son el campanario y uno de sus pórticos, desmontados durante el derribo y trasladados a las iglesias de la Concepción y la Merced, respectivamente (véase Fig. 5).

San Miguel era una de las iglesias más antiguas de Barcelona. Su fecha de fundación es desconocida, pero la referencia más antigua se remonta al siglo X⁴⁴. A pesar de tratarse de la parroquia más pequeña de la ciudad, por otro lado, parece que en el siglo XVI gozó de especial importancia. En el barrio de la Merced, donde se encontraba, se concen-

41. Como, por ejemplo, G. WAGSTAFF, “Spanish Traditions, Liturgical Works, and the Problem of Style”, en O. Reese y B. Nelson (eds). *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*. Woodbridge, 2007, pp. 78-81.

42. C. URCHUEGUÍA, *Die mehrstimmige Messe in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika (ca. 1490-1630)*, RISM, B/XV, Munich: Henle, 2005, p. 121.

43. Quiero agradecer al Dr. Josep M. Martí i Bonet sus indicaciones en lo que se refiere a la búsqueda de documentación sobre dicha parroquia.

44. J. AINAUD, J. GUDIOL y F. VERRIÉ, *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, pp. 181-182.

traba una parte importante de la nobleza y la burguesía barcelonesas⁴⁵. Sin embargo, aunque es difícil de determinar con precisión por falta de documentación, la jurisdicción de San Miguel pudo limitarse a tan solo una pequeña zona de dicho barrio, en la parte meridional de la Casa de la Ciudad⁴⁶. En todo caso, se trataba de una zona de la ciudad privilegiada.



Fig. 4. Plano del emplazamiento de la iglesia de San Miguel (en el centro de la imagen, entre la plaza y el ayuntamiento –al que la iglesia está adosada)⁴⁷.

45. J. FABRE y J. HUERTAS, *Tots els barris de Barcelona, V. L'Eixample i la Barcelona Vella*, Barcelona: Edicions 62, 1976, pp. 211-212.

46. F. COLLDEFORN, *Les parroquies barcelonines en el segle XIX*, Barcelona: Llibreria Subirana, 1936, pp. 21-22.

47. Plano conservado en el Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (Garriga M. Quarteró 8. N.º de inventario: 11.458).

La vinculación de San Miguel con el ayuntamiento se pone de manifiesto en el hecho de que en el año 1598 se construyó en la iglesia una tribuna para uso exclusivo de los miembros del Consejo Municipal⁴⁸. A pocos metros del emplazamiento, por otro lado, se conserva un testimonio arquitectónico del nivel económico de algunos de los habitantes de la zona. Se trata de un palacio de corte gótico-renacentista mandado construir en el año 1514 por Luis de Centelles y Clariana, barón de Centelles e importante terrateniente, que lo usó de residencia de temporada hasta su muerte, en el año 1538. Aunque es probable que, tras ésta, el palacio pasara una larga época deshabitado, su presencia contribuye a definir el contexto social del entorno de la parroquia⁴⁹.



Fig. 5. Pórtico renacentista de la desaparecida iglesia de San Miguel (actualmente en una fachada lateral de la Basílica de la Merced).

48. F. CARRERAS, *Geografía general de Catalunya. La ciutat de Barcelona*, Barcelona: Establiment editorial de Albert Martín, [1913-1918], p. 450.

49. A. DE FLUVIÀ, *El Palau Centelles. Seu del Consell Consultiu de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2002, pp. 62-63.

San Miguel contó, además, con la protección particular de personas relevantes de la ciudad. Tal es el caso de Gerónimo Descoll, vicescanciller de la Corona de Aragón bajo los reinados de Fernando II y Carlos I. Descoll encargó, en el año 1516, la construcción del pórtico conservado y, veinte años más tarde, mandó construir para sí un monumento sepulcral –de estilo italiano– en una de las capillas de la iglesia⁵⁰. Así, aunque se trataba de una parroquia de jurisdicción territorial reducida, entre sus fieles debieron incluirse algunos de los ciudadanos más ilustres del siglo XVI barcelonés.

A diferencia de *E-Boc6*, *E-Bbc708* no ha recibido apenas atención en estudios musicológicos anteriores⁵¹. Éste es el motivo de que, hasta la fecha, pasara desapercibida una cuestión de gran interés. Se trata de que ambas fuentes fueron copiadas por la misma mano. En la reproducción del primer folio de sendos manuscritos (Fig. 6) se aprecia claramente la coincidencia. El interés de la observación radica, obviamente, en la posibilidad de vincular una nueva fuente musical de finales del siglo XVI con la ciudad de Barcelona y, más concretamente, con la iglesia de San Miguel. La total destrucción del archivo parroquial no permite un estudio de su capilla musical. Sabemos, no obstante, que durante el siglo XVI fue una capilla activa y, a juzgar por las fuentes, con nivel suficiente para interpretar la polifonía más avanzada de la época.

E-Bbc708 es un manuscrito de 48 folios de papel (425 x 290 mm), encuadernado en pergamino sobre cartón. Contiene polifonía sacra para las celebraciones litúrgicas más importantes –entre ellas, la Semana Santa– y comparte nada menos que ocho concordancias con *E-Boc6*.

50. A. DURÁN, *Barcelona y la seva historia. L'art i la cultura*, Barcelona: Curial, 1975, vol. 3, pp. 319-320. Dicho monumento se conserva hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

51. Dicha fuente no aparece, por ejemplo, en el trabajo de C. Urchueguía ya citado (véase nota 42). Tampoco es mencionada en el trabajo de G. Wagstaff donde se discute la autoría de la pasión a cuatro partes copiada en ella (véanse las notas 41 y 52). Las referencias que nos ha sido posible encontrar, excepción hecha de F. PEDRELL, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, Barcelona: Palau de la Diputació, 1908, vol. I, núm. 384 –donde, por los demás, se describe erróneamente el repertorio de la fuente como “polifonía del siglo XVII”– se encuentran en: B. NELSON, “The court of don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c.1525-c.1550: music, letters and the meeting of cultures”, *Early Music*, 32/2 (2004), p. 212; M. HAM, “Worklist”, O. Reese y B. Nelson (eds.), *op. cit.*, No. 157a. En estos dos casos se le otorga una sigla RISM equivocada (aparece como *E-Bc708*, en lugar de *E-Bbc708*, dando pie a confusión con el archivo de la catedral); E. CRAMER, *Tomás Luís de Victoria. A Guide to Research*, Nueva Cork y Londres: Garland Publishing, 1998, p. 48. Esta obra, que menciona la fuente en referencia al *Regina caeli* de Victoria, incluye una lista con las obras de este compositor a él atribuidas en los propios manuscritos; *E-Bbc708*, curiosamente, no aparece.

Entre ellas, una pasión de Robledo, el *Regina Caeli* de Victoria y, de nuevo en la versión reducida, la Lamentación *Coph. Vocavi amicos meos* de Morales⁵². Por otro lado, incluye un *Alleluia* dedicado a San Miguel que podría confirmar la procedencia de la fuente. Presentamos su contenido en la Tabla 5.



Fig. 6. Fragmentos del primer folio de *E-Boc6* (a) y *E-Bbc708* (b) donde se aprecia la coincidencia de copista de ambos manuscritos.

El *Coph. Vocavi amicos meos* nos ha llegado en una docena de fuentes manuscritas e impresas conservadas en España e Italia. Tres de ellas, como hemos visto, están vinculadas a la ciudad de Barcelona. No obstante, aunque parece evidente que se trata de una obra conocida e interpretada en la ciudad, los versículos que incluye no son propios de la estructura textual de la tradición local⁵³.

Núm.	Fols.	Incipit	Núm. Voces	Autor
1.	1v-23r	<i>Non in die festo</i>	4	[Robledo?]
2.	23v-24r	<i>Aleph. Quomodo obtexit</i>	4	
3.	24v-25r	<i>Aleph. Quomodo obtexit</i>	4	
4.	25v-26r	<i>Coph. Vocavi amicos meos</i>	4	[Morales]

52. La atribución anterior de la pasión a Morales, de H. Anglés, ha sido recientemente corregida en G. WAGSTAFF, *ibidem*.

53. Agradezco a Manuel Del Sol toda su información en lo que se refiere a las fuentes que copian el *Coph. Vocavi amicos meos*.

Núm.	Fols.	Incipit	Núm. Voces	Autor
5.	26v-27r	<i>Sin. Audierunt qui in gemisco</i>	4	[Morales]
6.	27v-35r	Misa	4	
7.	35v-37r	<i>Alma redemptoris Mater</i>	4	
8.	37v-38r	<i>O Crux, ave, spes unica</i>	5	
9.	38v-39r	<i>Venit mortales</i>	3	
10.	39v-40r	<i>Pecadores venit</i>	3	
11.	40v-42r	<i>Regina caeli</i>	5	Victoria
12.	42v-43r	<i>Procul recedant somnia</i>	4	
13.	43v-45r	<i>Salve regina</i>	4	
14.	45v-46r	<i>Miserere mei</i> [falsobordone]	4	
15.	46v-47r	<i>Miserere mei</i> [falsobordone]	3	
16.	47v-48r	<i>Alleluya. Sancte Michael</i>	4	

Tabla 5. Contenido de *E-Bbc708*.

Una posible respuesta a esta aparente incoherencia consiste en aceptar cierta independencia litúrgica para las Lamentaciones polifónicas. Debemos preguntarnos, en este sentido, si un maestro de capilla renunciaría a la posibilidad de incluir en las Lecturas de Tinieblas la obra de un compositor tan importante como Morales por el hecho de que su contenido textual no coincidiera con su propia tradición.

La polifonía gozó de autonomía respecto al canto llano en la medida que su naturaleza incorpora elementos, como el prestigio del autor y la capacidad económica del centro promotor, de los que el segundo carece. Su inclusión en el entramado litúrgico podía, así, introducir nuevos parámetros que obligaban incluso a modificar los usos tradicionales⁵⁴. En nuestro caso, las Lamentaciones habrían gozado de una cierta flexibilidad por parte de los usos litúrgicos a los que se incorporaban, que no rechazarían la posibilidad de copiar e interpretar una obra polifónica de calidad que tuvieran a mano. Preservar la estructura textual de las Lecturas de Tinieblas propia de la tradición local pasaría en este caso a un segundo plano.

54. K. FALCONER, "Ritual reflections", T. Knighton y D. Fallows (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance Music*. California: University of California Press, 1992, p. 70.

A su vez, el hecho de que el *Coph. Vocavi amicos meos* se transmita con diferente estructura en algunas de las fuentes que lo incluyen, podría ser consecuencia de su adaptación a la tradición de distintos centros. La Tabla 6 refleja dicha estructura en los manuscritos conservados en Barcelona. Incluye, además de las fuentes descritas, el conocido como Cancionero de Gandía (Barcelona, Biblioteca de Cataluña, M 1166/1967). La pérdida del versículo central y la repetición del elemento conclusivo *–Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum–* podrían ser variantes causadas por la adecuación a distintas costumbres de interpretación *alternatim*.

Aceptar cierta flexibilidad por parte de los usos litúrgicos receptores solucionaría, efectivamente, la aparente falta de correspondencia entre la obra de Morales –y, en general, las Lamentaciones copiadas en *E-Boc7–* y la tradición textual barcelonesa. En el caso de la catedral de Barcelona, sin embargo, los libros de cuentas no reflejan en ningún caso la presencia de la capilla musical en las Lecturas de Tinieblas⁵⁵. Por lo tanto, es probable que éstas no incluyeran la interpretación de música polifónica –dejamos a un lado, en este trabajo, la posible presencia de polifonía improvisada en falsobordón. Se impone, así, la necesidad de considerar la posibilidad de que las Lamentaciones se interpretaran en un contexto distinto, a modo de motetes. En tal caso, la popularidad del género o el carácter del contenido del texto, y no la importancia litúrgica de una tradición cantollanista anterior, habría motivado su inclusión en contextos devocionales.

Un uso desvinculado de los Maitines de Tinieblas, podría explicar la gran variedad que presentan las Lamentaciones de *E-Boc7* en lo que respecta al número de versículos (véase Tabla 4). Sin embargo, no cabe descartar que la estructura de todos ellos pudiera adaptarse a una única tradición litúrgica en el momento de cantar. También existe la posibilidad de que el manuscrito se copiara para satisfacer las necesidades de una capilla musical –como por ejemplo la de la catedral– que participaba en celebraciones litúrgicas de distintos centros. Y en éstos, quizás, sí se acostumbra a cantar polifonía en las Lecturas de Tinieblas.

55. La participación de la capilla en la liturgia reglada de la Seo barcelonesa puede ser esgrimida a través de la serie de libros de cuentas de la Sacristía, *ACB: Llibres de comptes de la Sagristia*. La gran regularidad de dicha participación a lo largo de los años demuestra que los pagos eran registrados cuidadosamente. Un calendario de las celebraciones acompañadas de polifonía se halla en J. GREGORI, “Els cantors de la capella musical de la Seu de Barcelona al segle XVI”, *Recerca musicològica*, 6-7 (1986-1987), pp. 45-46.

<i>E-Boc7</i>	1:19-21 + <i>Ierusalem, Ierusalem</i>
<i>E-Boc6</i>	1:19 + <i>Ierusalem, Ierusalem</i> 1:21 + <i>Ierusalem, Ierusalem</i>
<i>E-Bbc708</i>	1:19 + <i>Ierusalem, Ierusalem</i> 1:21 + <i>Ierusalem, Ierusalem</i>
<i>E-Bbc1166/1967</i>	1:19 1:21 + <i>Ierusalem, Ierusalem</i>

Tabla 6. Estructura textual variable de *Coph. Vocavi amicos meos*.

Hay algunos elementos, sin embargo, que apoyan la posibilidad de que las Lamentaciones de *E-Boc7* hubieran sido copiadas para ser interpretadas en celebraciones de tipo devocional. En primer lugar, y a juzgar por los registros de pago de la catedral, la escasa presencia de la capilla musical a lo largo de su calendario litúrgico sugiere que el grueso de su actividad se llevaba a cabo en celebraciones al margen de la liturgia reglada –misa y oficios. Las Lamentaciones de *E-Boc7*, en este sentido, aparecen copiadas junto a repertorio característico de las celebraciones votivas más habituales: el *Libera me* para los servicios de difuntos (véase Tabla 3, n.º. 10), las antifonas marianas para los oficios dedicados a la Virgen (n.ºs. 2, 3, 6 y 23) y algunas piezas adecuadas a actos devocionales dedicados a la Santa Cruz (n.ºs. 12, 13 y 24).

Al contemplar la posibilidad de un uso de las Lamentaciones como motetes, es interesante preguntarnos por el contexto en que fue compuesta e interpretada la obra de Pere Alberch Vila –*Lamech. O vos omnes*– copiada en *E-Boc6*. Tratándose del organista de la catedral, y ante el hecho de que escogiera un versículo tan característico de la tradición local, la opción más plausible es que fuera compuesta para ser interpretada en dicha institución. Como acabamos de mencionar, sin embargo, lo más probable es que la catedral de Barcelona no incluyera Lamentaciones polifónicas en los Maitines de Tinieblas.

Como muestra la Fig. 7, la obra de Vila presenta grandes divergencias con el leccionario 109 de la catedral, descrito anteriormente, en lo que se refiere al texto –nótese especialmente el uso de *Quia* en lugar de *Quoniam*– y el material melódico –el compositor usa en este caso la forma más común del tono “hispanico”. Contemplar la posibilidad de que el compositor escribiera su Lamentación pensando en un contexto devocional, y basándose en una fuente ajena a la liturgia reglada de la Seo, ofrece una explicación sugerente a la disimilitud. Por supuesto, no cabe descartar la existencia de otra fuente con Lamentaciones notadas, usada en

la catedral durante el siglo XVI, que se habría extraviado. Pero la homogeneidad de la tradición textual barcelonesa a la que antes hemos aludido parece rechazar tal posibilidad.







Motivo del Alefato	<i>E-Boc6</i> , f. 42v (Tiple)	<i>Lectionarium 109</i> , f. 169v.
		
Entonación 1er verso	<i>E-Boc6</i> , f. 43r (Alto)	<i>Lectionarium 109</i> , f. 169v.
		
Entonación 2do verso	<i>E-Boc6</i> , f. 42v (Tiple)	<i>Lectionarium 109</i> , f. 169v.
		

Fig. 7. Variantes melódicas y textuales entre el *Lamech. O vos omnes* de Alberch Vila (a) y el leccionario 109 de la catedral (b).

De todos modos, el *Lamech. O vos omnes* de Vila nos ha llegado en una fuente procedente de un centro distinto a la catedral. No podemos determinar si en la iglesia de San Miguel se interpretaban Lamentaciones polifónicas en los Maitines de Tinieblas. En tal caso, habrían gozado sin duda de la autonomía litúrgica que hemos intentado explicar. La opción de que hubieran sido interpretadas en otros contextos es, no obstante, igualmente posible.

Un grupo de feligreses de alto nivel económico, como sin duda fueron algunos de los de San Miguel, hubo de traducirse en una cantidad importante de dotaciones económicas destinadas a celebraciones votivas. Para llevarlas a cabo, la iglesia disponía, además del altar central, de once capillas laterales⁵⁶. Y es posible que, en algunos casos, tales celebraciones estuvieran acompañadas de música polifónica. Como en otros centros de la ciudad, los clérigos de San Miguel no habrían dejado pasar la posibili-

56. F. CARRERAS, *ibidem*, p. 271.

dad de disponer de los ingresos de una capilla musical que satisficiera la posible demanda.

Por desgracia, definir el papel de las Lamentaciones de Jeremías en la realidad litúrgica de la iglesia de San Miguel es una labor imposible. La Lamentación de Morales, aun en el caso de no coincidir con la tradición textual del centro, podría haber sido interpretada en los Maitines de Tinieblas –después, quizás, del correspondiente proceso de adecuación. Se habría incluido en la liturgia reglada gracias a una cierta flexibilidad de la observancia de la tradición por parte de los clérigos encargados de velar por su cumplimiento.

A nuestro juicio, no obstante, los indicios recogidos a lo largo de estas páginas reclaman contemplar la posibilidad de que las Lamentaciones polifónicas fueran interpretadas en otros contextos. Cuanto menos, es necesario ser cautelosos al generalizar la existencia de una tradición polifónica hispánica –o europea– para el canto de las Lamentaciones en los Maitines de Tinieblas. Por el contrario, ésta debería ser constatada en cada caso particular⁵⁷. En primer lugar, reconstruyendo la tradición litúrgica correspondiente, analizando su material melódico y, especialmente, su estructura textual. En el caso de Barcelona, como hemos visto, dicha tradición pudo haber pervivido varios siglos. El peso de la tradición oral, con su lenta capacidad de renovación, conlleva forzosamente la existencia de tan largas tradiciones.

En segundo lugar, es necesario contrastar la tradición litúrgica con las Lamentaciones polifónicas copiadas en fuentes vinculables al lugar. En algunos casos, el resultado no suscita incógnita alguna. En este sentido, los juegos de Lamentaciones copiadas en sendos manuscritos de Tarazona (Archivo Capitular, Ms. 2/3, fols. 288v-297) y Vic (Barcelona, Biblioteca de Cataluña, M 681) –en ambos casos sobre el primer versículo del primer, segundo y cuarto capítulos– concuerdan a la perfección con la tradición cantollanista de las respectivas catedrales⁵⁸. Y sugieren además

57. Especialmente, teniendo en cuenta las grandes diferencias litúrgicas que podían darse entre centros de una misma diócesis. Tales diferencias estarían causadas, precisamente, por un distinto historial de dotaciones y fundaciones o, en otras palabras, por las distintas características socioeconómicas de la población vinculada a cada centro. La importancia de las donaciones y fundaciones económicas en relación a la presencia musical en las llamadas celebraciones “paralitúrgicas” o “devocionales” fue convenientemente destacada en B. HAGGH, “The meeting of sacred ritual and secular piety: endowments for music”, T. Knighton y D. Fallows (eds.), *op. cit.* pp. 60-68. A nivel local, sin embargo, es un tema que no ha recibido la suficiente atención.

58. Sobre las Lamentaciones del manuscrito de Tarazona, véase J. HARDIE, “Circles of relationships. Chant and Polyphony in the Lamentations of Francisco de Peñalosa”. *Yearbook of the Alamire Foundations*, 4 (2000), p. 467.

la existencia de una tradición concreta de interpretación *alternatim*, en virtud de la cual se habría cantado la primera lectura de cada día en polifonía, dejando el resto para ser interpretado en canto llano.

Por el contrario, en otros casos –y Barcelona, probablemente, no es más que un ejemplo entre ellos– la dudosa relación entre tradición litúrgica y polifonía obliga a poner en cuestión el contexto en el que la segunda fue interpretada. Incluirla en los Maitines de Tinieblas exige reafirmar su autonomía litúrgica respecto al canto llano. Situarla en otros contextos comporta la transformación de una tradición compositiva –las Lamentaciones polifónicas para los Maitines– en una nueva tradición interpretativa –las Lamentaciones polifónicas descontextualizadas de su situación original– que en nada debe diferenciarse del uso que se da a los motetes.

La efectiva interpretación de las Lamentaciones en contextos piadosos dependería de la adecuación del sentido teológico del texto a la celebración correspondiente y estaría motivado por parámetros inherentes a la dimensión social de la música polifónica. A nuestro entender, un proceso de este tipo no repararía en objeciones teológicas o en cuestiones de género o estilo, sino que se vería regulado por razones de índole práctica. Por ejemplo, y sencillamente, por el repertorio que una capilla musical tenía a mano en un momento dado.

Lo más probable, en todo caso, es que los centros eclesiásticos del Renacimiento barcelonés se permitieran lo que, bajo el punto de vista postridentino, consideraríamos “licencias” litúrgicas. La autonomía de la polifonía y la posibilidad que fuera separada de su contexto original, en este sentido, no responderían sino a un mismo fenómeno: la unión del carácter utilitario y el prestigio social de la música polifónica en el siglo XVI.

Recibido: 3 de enero de 2010

Aceptado: 13 de febrero de 2010