

El surgimiento del magnificat polifónico en la Península Ibérica*

EVA T. ESTEVE ROLDÁN

Resumen: Llama la atención la escasa atención que ha tenido en la musicología española el estudio de algunos géneros musicales como los magnificat, que en su época tuvieron gran éxito y aceptación. Ante el impactante hecho de que las composiciones con este texto de Cristóbal de Morales (1500-1553) fueron las más editadas durante el siglo XVI en Europa, este estudio realiza una perspectiva preliminar general del género en la Península Ibérica desde las primeras manifestaciones polifónicas hasta 1550, con el objeto de dibujar un mapa de la tradición anterior a las ediciones de Morales y el interés inmediato que su obra suscita. Para un primer acercamiento global al género, el estudio se basa tanto en la localización de las fuentes polifónicas conservadas, como en inventarios y ceremoniales.

Palabras clave: Magnificat, polifonía, Renacimiento, géneros litúrgicos, fuentes.

Abstract: It is amazing the little attention that Spanish musicology has given to the study of some musical genres such as the *Magnificat*, which in its time had great success and acceptance. Given the surprising fact that the works with this text by Cristobal de Morales (1500-1553) were the most widely published during the sixteenth century in Europe, this study provides a preliminary overview of this genre in the Iberian Peninsula since the first polyphonic manifestations until 1550, in order to draw a map of the tradition preceding the Morales editions and the immediate interest that his works raise. To provide a first global approach to the genre, this research is based on the location of polyphonic preserved sources, inventories and ceremonials.

Key words: Magnificat, polyphony, Renaissance, liturgical genres, source.

* Una versión anterior de este estudio se presentó en el "International Stimu Symposium Siglos de Oro", Utrecht, 28-30 de agosto de 2008. Agradezco a Tess Knighton y a Cristina Urchueguía su atenta y detallada lectura de una versión previa de este texto y su gran ayuda para mejorarlo sustancialmente. También agradezco a Pilar Ramos, Luis Robledo y Bruno Turner, sus útiles consejos en momentos críticos.

Los magníficat de Cristóbal de Morales tuvieron un éxito sin precedentes en el siglo XVI con una difusión y recepción extraordinaria. Fueron los más reeditados durante el Renacimiento con gran cantidad de copias impresas y manuscritas distribuidas a lo largo del territorio europeo, continuando aún su impresión en la siguiente centuria. Su gran reputación se refleja, además, en las citas literarias coetáneas que alaban su fama y calidad. El propio Palestrina añade voces a estos modelos y, según Mateo Fornari, estas piezas mostraron al compositor italiano la forma de adaptar el texto con el fin de hacerlo más inteligible¹.

Este fenómeno nos invita a preguntarnos cómo se gestaron estas piezas. Si en ellas pudo influir la tradición española en la que el compositor se formó, qué características tenían los antecedentes de este género en la Península Ibérica y desde cuándo hay indicios de su interpretación polifónica². Cristóbal de Morales llega a Roma con unos treinta y cinco años, ya rebasando la mitad de su vida, con una sólida formación y experiencia musical adquirida en Sevilla, Ávila o Plasencia³. Su bagaje musical es sólido y la experiencia adquirida con anterioridad puede estar conectada con el alto interés que generan sus versiones del cántico de María en la Península Ibérica. Un interés manifestado por la abundancia de copias conservadas, junto a la realización de las únicas adaptaciones instrumentales que se conocen (1554³²)⁴.

1. STEVENSON, Robert: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Música, 1992, pp. 22 y 101-102; PERKINS, Leeman L.: *Music in the Age of the Renaissance*, New York and London, Norton & Company, 1999, p. 552; y HAM, Martin: "Worklist" en REES, Owen y NELSON Bernadette: *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, Woodbridge, The Boydell Press, 2007, pp. 299-300 y listados D.

2. Es sorprendente la ausencia de la voz "Magníficat" en CASARES, Emilio y otros (eds.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, en el que sí se puede encontrar otros géneros litúrgicos como, por ejemplo "Himno".

3. Para el estudio de la influencia de la tradición española en la producción de Morales véanse FREIS, Wolfgang: "Cristóbal de Morales and the Spanish Tradition", en *Revista de Musicología*, XVI, 5 (1993), pp. 2750-2769; ibídem: "Cristóbal de Morales and the Spanish motet in the first half of the sixteenth century: an analytical study of selected motets by Morales and competitive settings in Sev-BC 1 y Tarz-C 2-3", Tesis doctoral, University of Chicago, 1992, pp. 217-290 y 338; WAGSTAFF, Grayson: "Morales, Spanish Traditions, Liturgical Works, and the Problem of Style" y NELSON, Bernadette: "Morales's Contribution to the *Pange Lingua* Tradition and an Anonymous *Tantum ergo*", ambos en REES y NELSON, *Cristóbal de Morales*, pp. 63-83 y 85-110 respectivamente.

4. Las abreviaturas de las fuentes se extraen del *Répertoire International des Sources Musicales (RISM)*. Llama la atención que más de un tercio del volumen total de los manuscritos basados en sus magníficat impresos se encuentre en la Península Ibérica. HAM, "Worklist", listado D2. Véase también KNIGHTON, Tess: "Morales in print: distribution and ownership in Renaissance Spain", en REES y NELSON, *Cristóbal de Morales*, pp. 161-175.

El objetivo de este estudio es, por tanto, presentar un panorama general del magníficat polifónico en la tierra de origen del autor anterior a sus publicaciones en Roma y el impacto inmediato de estas ediciones en la Península Ibérica. El análisis se centra fundamentalmente en los documentos musicales conservados y se complementa con ceremoniales e inventarios para dejar constancia de su interpretación improvisada y la cantidad de música desaparecida⁵. Aun así, debemos ser conscientes de la escasez de información existente y, por tanto, de la relatividad de las conclusiones en el estado preliminar que muestra este estudio, pero también de la necesidad de un panorama general del género en la Península Ibérica.

El periodo cronológico seleccionado comprende desde los inicios de la tradición polifónica hispana escrita hasta 1550, los años inmediatamente posteriores a la primeras ediciones de estas piezas de Morales en 1542⁹ y 1544⁴. En un principio, el límite geográfico era lo que actualmente es España, pero en vista de los fuertes lazos y fuentes comunes con Portugal se ha ampliado el marco geográfico utilizando el término “hispano” en el sentido asignado por los fenicios o romanos.

CONFECCIÓN DE LAS TABLAS Y COMPLEMENTOS DOCUMENTALES

Tipología de las Tablas

El estudio parte de la elaboración previa de dos clases de listados incluidos en los anexos, que se ordenan cronológicamente:

Fuentes (Tablas 1 y 3)

Enumera los documentos musicales cercanos a círculos o compositores hispanos cuya fecha de copia o edición se encuentra comprendida en la cronología indicada. Los códices tardíos sólo aparecen en obras concordantes. Contiene todas las piezas con el cántico de María que se encuentran en cada volumen, definiendo su situación dentro del manus-

5. En la catedral de Granada (c. 1497-1507) los magníficat se cantan de pie, junto a otras piezas “generalmente, todas las veces que cantan cum nota que es por punto” o sea, en contrapunto improvisado. Se interpretan además “a fabordón” en las segundas vísperas de las fiestas dobles mayores que no son de guardar. TORRES, Milagros: *El ceremonial de Granada y Guadix y los espectáculos religiosos en Castilla a finales del Medievo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, pp. 14-5, 26-7, 229 y 255. La práctica improvisada continúa hasta finales de siglo como se indica en las exequias de Felipe II (1598) donde este cántico se interpreta a fabordón en la capilla real. ROBLEDO, Luis: “La música en la casa del rey”, en ROBLEDO, Luis y otros: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid, Alpuerto, Caja Madrid, 2000, p. 169.

crito, tanto en el número de pieza como de folio, en paréntesis⁶. El nombre de los autores aparece tal y como se encuentra en el original. Se organiza por orden cronológico basado en el *RISM* o, en su ausencia, el *Census-Catalogue*, a no ser que se especifique otra bibliografía⁷. La clasificación de los datos tiene como objetivo estudiar cómo se agrupan, su volumen dentro del códice, preferencias por tonos o versos y, en definitiva, acercarnos a las costumbres y prácticas específicas de este género en cada periodo cronológico.

Autores (Tablas 2, 4 y 5)

Selecciona los magníficat de autores de procedencia ibérica o anónimos extraídos de las fuentes citadas con anterioridad. A éstos se suma alguna pieza hispana en volúmenes foráneos y otras en fuentes posteriores cuyas fechas de composición han sido datadas dentro de la cronología indicada por la bibliografía existente de forma razonada⁸. Los datos biográficos y la regularización de los nombres de los compositores se obtienen del *New Grove*⁹ (salvo excepciones indicadas) y se organizan por orden alfabético con los anónimos en primer lugar. Su finalidad es seleccionar los que pudieron haber gestado sus características en la tradición ibérica para comparar sus particularidades y estudiar su evolución.

Localización y selección de datos y fuentes

La división cronológica de las Tablas 1-5 obedece únicamente a fines organizativos, sin señalar diferencias estilísticas marcadas entre ellas sino una continua y gradual evolución¹⁰.

6. La foliación se cita siempre en números arábigos para economizar espacio en las tablas.

7. Las abreviaturas de las fuentes manuscritas e impresas se extraen del *Répertoire International des Sources Musicales (RISM)*, al igual que la información referente a los demás apartados (versos, tonos, voces, etc.) o, en su defecto, del *Census Catalogue of Manuscript sources of Polyphonic music 1400-1550*, Stuttgart, American Institute of Musicology, 1979-88 o KIRSCH, Winfried: *Die Quellen der mehrstimmigen Magnifica t-und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing, Verlegt bei Hans Schneider, 1966, si no se especifica otra bibliografía.

8. Hay que tener en cuenta que las obras de compositores hispanos conservadas más allá de los Pirineos pudieron atender a necesidades litúrgicas foráneas y por ello se tiene muy en cuenta su recepción dentro de la Península Ibérica.

9. SADIE, Stanley y TYRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, New York, Macmillan Publishers, 2001.

10. Para la progresión estilística e interpretativa de los magníficat hispanos véase ESTEVE, Eva: "Alternatim y simbolismo en los magníficat polifónicos de procedencia hispana en

Siglo XV

Quizá debido a la escasez de música polifónica del siglo XV conservada en la Península, los primeros ejemplos se localizan en Italia y están relacionados con compositores o círculos cercanos a la corte de Nápoles que desde 1442 pertenece al Reino de Aragón, al igual que Sicilia y Cerdeña.

El más temprano es el código custodiado en Faenza, *Biblioteca Comunale* 117 (I-FZc 117) cuya tercera sección fue completada por Johannes Bonadies hacia 1474¹¹. La producción hispana se documenta en las piezas de Bernardo Icart descrito en una provisión papal como clérigo de la diócesis de Tortosa (Tarragona) en 1478 y mencionado como cantor en la corte aragonesa de Nápoles desde ese mismo año hasta 1480¹². Le sigue el manuscrito de Montecassino, *Biblioteca dell'Abbazia* 871 (I-MC 871), con una relación más próxima a la corte napolitana. Según el índice de su contenido, comprendía cinco magnificat de los que se han perdido la mitad¹³. Aunque sólo se indica el nombre de un compositor internacional, su origen napolitano y la inclusión de piezas con textos y autores peninsulares (Cornago, Oriola o Icart) podría acercar las posibilidades a la procedencia ibérica de alguna pieza o a la práctica utilizada en el Reino de Aragón.

Los primeros manuscritos conservados en España con este repertorio datan de finales de la centuria. El Cancionero de la Colombina (E-Sc: Ms. 7-1-28) tan sólo contiene una pieza incompleta con errores de copia, por lo que su interpretación parece poco probable¹⁴. Una versión completa se conserva en Trento, *Castello del Buonconsiglio* 88, por lo que se cita como

el siglo XVI", en *Revista de Musicología*, XXXV, 1 (2012), pp. 243-262; KREITNER, Kenneth: *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*, London, Boydell and Brewer, 2003, pp. 43-44, 70-72 y 115; y SARGENT, Joseph M.: "The Polyphonic Magnificat in Renaissance Spain: Style and Context", Tesis doctoral, Stanford University, 2009, pp. 79-275.

11. La cronología de la fuente en la Tabla 1 hace referencia únicamente a este último añadido. *RISM B/IV* 4, p. 898 y *Census Catalogue*, 1, p. 215

12. ATLAS, Allan y ALDEN, Jane: "Ycart, Bernhard", en SADIE y TYRELL, *The New Grove*, 27, pp. 648-9; utilizan la grafía de la fuente original. Sin embargo en la Tabla 2 se escribe tal y como aparece en el antiguo Reino de Aragón. Véase GREGORI Y CIFRÉ, Josep María: "Icart, Bernat", en CASARES, *Diccionario de la música*, vol. 6, p. 395.

13. Faltan los números 81, 82 y la mitad del 80, tal y como aparecen en la Tabla 1. POPE, Isabel y KANAZAWA, Masakata (eds.): *The Musical Manuscript Montecassino 871. A Napolitan Repertory of Sacred and Secular Music*, Oxford, Clarendon Press, 1978, pp. 18-35.

14. El facsímil muestra el manuscrito tachado por su imposibilidad de ejecución. SIERRA, José y GOSÁLVEZ, José Carlos (eds.): *Cancionero Musical de La Colombina*, Madrid, Sociedad Española de Musicología y Asociación Española de Documentación Musical, 2006, p. 201.

fuente principal en la Tabla 2. La datación de Segovia, Archivo Capitular de la Catedral, ms. s.s. (E-SE: Ms. s.s.) se basa en Kreitner¹⁵.

Considerando la Tabla 1, conservamos cuatro obras compuestas por autores pertenecientes a los reinos de Castilla y Aragón durante el siglo XV: tres de Icart y una de Anchieta (n^{os} 4-7, Tabla 2). A estas sumamos la de Juan de Segovia (n^o 8), cantor y capellán en la Capilla Real Castellana, del que sólo poseemos datos hasta 1494¹⁶. Aunque la pieza se encuentra en una fuente algo más tardía, los datos biográficos y su textura a tres voces parece indicar una factura temprana¹⁷.

A estas cinco se añade otra obra conservada en la *Bibliothèque Nationale* de París (n^o 9) que formó parte de la Biblioteca Colombina y su primera sección estuvo unida a E-Sc 5-1-43. El último fascículo, donde se encuentra este cántico, también incluye dos piezas de Juan Fernández de Madrid. El compositor flamenco Johannes Wreede (o Juan de Urrede) aparece mayoritariamente en manuscritos de ámbito peninsular. La inclusión de esta obra en fuentes ibéricas podría indicar una composición de la pieza durante su estancia en España, adaptándose al gusto imperante¹⁸. Ciñéndonos a las nueve piezas que han perdurado, tan sólo cinco tienen una relación probada con el reino hispano. Las tres de Bernardo Icart se pueden considerar los primeros ejemplos conservados con este texto de un compositor procedente del Reino de Aragón. Distan casi cuarenta años del primer ejemplo conocido europeo donde se especifica autor y fecha¹⁹.

Es llamativa la preferencia de la polifonía para los versos pares, cuya interpretación se alternaba con los nones en canto llano o al órgano. La disposición de las fuentes ordenan los cánticos de la Virgen generalmente por parejas o de forma individual, aunque en Italia se vislumbra cierta tendencia a grupos mayores²⁰. Llama la atención que las tres fuentes principales mencionadas (Faenza, Montecassino y Segovia) tuvieran todas cinco magnificat sin una disposición ordenada por tonos. Parece indicar

15. KREITNER, *The Church Music*, pp. 80-81.

16. KNIGHTON, Tess: *Música y músicos en la corte de Fernando El Católico, 1474-1516*, Zaragoza, Institución "Fernando El Católico", 2001, p. 344.

17. Kreitner lo incluye en su lista de obras del siglo XV por dichas razones. KREITNER, *The Church Music*, p. 210.

18. KREITNER, *The Church Music*, pp. 70-72.

19. Johannes de Quadris (Mayo, 1436, Venice) en GB-Ob: Ms. *Canonici misc.* 213. STEVENSON, *La música en las catedrales*, pp. 102-103.

20. I-Fc 117 números 3, 4 y 5; I-MC 871 números 2, 3, [4 y 5] de la Tabla 1, los dos últimos perdidos.

algún ciclo específico en el que se engalanaban polifónicamente las vísperas que deberá ser investigado en otro tipo de documentación, como libros litúrgicos y ceremoniales coetáneos cercanos geográficamente a la compilación²¹.

Los inventarios confeccionados a finales del siglo XV o primera década del XVI suelen contabilizar la música existente describiendo el formato físico sin especificar el tipo de repertorio, denominado a veces como “libro de canto de órgano”, sin más detalles, por lo que es difícil contabilizar la presencia del cántico²². Sin embargo, por algunos ceremoniales tempranos preservados, parece que la práctica a varias voces en vísperas era usual en las mayores festividades de algunas instituciones a mediados de la centuria²³.

Primer cuarto del siglo XVI

En las primeras décadas de 1500 las piezas se circunscriben fundamentalmente a dos grandes códices. El más heterogéneo, se encuentra en Barcelona, Biblioteca de Catalunya (E-Bbc: Ms. 454) y se divide en cuatro secciones con diferente datación, de las que las tres más tempranas (denominadas A, B, C) contienen obras con este texto. En total, suman

21. Podrían indicar grandes festividades de dos y tres vísperas “Son obligados [los cantores] a cantar los días siguientes desta manera: todos los domingos de las Pascuas a las primeras, segundas y terceras vísperas. En todas las fiestas *Domini Sabaoth*, en todos los días de Nuestra Señora de Holgar a las primeras vísperas [...] y en las segundas vísperas [...]”, Granada, 1492-1507. TORRES, *El ceremonial de Granada*, p. 255.

22. ROS-FÁBREGAS, Emilio: “Libros de música en las bibliotecas españolas del siglo XVI (I)”, en *Pliegos de Bibliofilia*, 15 (2001), p. 59; KNIGHTON, Tess: “Libros de canto: The Ownership of Music Books in Zaragoza in the Early Sixteenth Century”, en FENLON Iain y KNIGHTON, Tess (eds.): *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, Kassel, Edition Reichenberger, 2006, p. 233; y REYNAUD, François: *La polyphonie toledane et son milieu des premiers temoignages aux environs de 1600*, Paris, Turnhout, CNRS, Brepols, 1996, p. 360.

23. En la catedral de Palencia, en 1445, se obliga a asistir al cantor y maestro de seises que interpretaba la polifonía a “misa y vísperas todos los domingos y fiestas de guardar”. En 1493, se especifica que los cantores “hayan de cantar canto de órgano e contrapunto todos los domingos e días de fiestas [...] según que fasta aquí se suele cantar”, la demanda de estos cantores en misa y vísperas parece indicar una interpretación polifónica del magnificat ya sea leída o improvisada. LÓPEZ CALO, José: *La música en la catedral de Palencia. Vol. III. Resumen histórico*, Palencia, Diputación Provincial, 2007, pp. 24-25.

“Las buenas y loables costumbres” de la catedral de Granada, redactadas de 1492 a 1507, citan la entonación de los magnificat “a canto de órgano” los domingos de Pascua, las fiestas *Domini Sabaoth*, los días de “Nuestra Señora de holgar” y en las otras fiestas dobles mayores de guardar a primeras y segundas vísperas. En las dobles mayores que no son de guardar, sólo en las primeras vísperas. TORRES, *El ceremonial de Granada*, p. 255.

once magníficat, todos para versos pares, menos el situado en el penúltimo folio pautado (nº 11, Tabla 3). De éstos, cinco parecen de factura franco-flamenca (nºs 2-6, Tabla 3), tres están compuestos por autores hispanos (Cubell, Mondejar y Quexada) y otros tres son anónimos²⁴. El segundo manuscrito situado en Tarazona, Archivo Capitular de la Catedral (E-TZ: Ms. 2/3), contiene quince cánticos de la Virgen consecutivos, destacando por ser el primero con estas características con un origen peninsular y autores hispanos²⁵.

A los anteriores añadimos, en la Tabla 4, una obra de Juan Escribano (c. 1478-1557) copiada durante el pontificado de Julio II (†1513) que se conserva en Ciudad del Vaticano. Este compositor se encuentra citado en la catedral de Salamanca desde 1498 y, tras un largo periodo en la Capilla Papal, vuelve a Salamanca en 1539²⁶. Por último, se incluye también a Vasco Pires, documentado en Portugal de 1481 a 1509, del que sólo se conservan dos magníficat polifónicos.

En suma, es notoria una tendencia a la agrupación de estos cánticos dentro de los volúmenes conservados, en las que continúa la reminiscencia del número cinco en E-Bbc: Ms. 454. Los criterios de disposición dentro del volumen están más cercanos a su autoría o número de voces que a los tonos en los que se estructuran. Sorprende la ausencia de los esquemas melódicos quinto y séptimo, que tampoco aparecen en las fuentes mostradas del siglo XV, a excepción de un ejemplo del inglés John Hothby en I-FZc 117.

En los inventarios conservados realizados en esta franja cronológica (c. 1500- c. 1525) observamos un incremento en la descripción del repertorio y, aunque continúan citando generalmente el formato o la textura,

24. ROS-FÁBREGAS, Emilio: "The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and edition in the context of the Iberian and continental manuscript traditions", Tesis doctoral, University of New York, 1992, vol. I, pp. 159-163.

25. En la Tabla 4 se mantiene el nombre de la fuente original "Porto" en vez de utilizar el mencionado en Robert Stevenson: "Escobar, Pedro de [Pedro del Puerto; Pedro do Porto]" (SADIE y TYRELL, *The New Grove*, 8, pp. 314-315) por el complejo entramado de documentación expuesto con gran claridad por VILLANUEVA, Francesc: "La identificación de Pedro de Escobar con Pedro do Porto: Una revisión a la luz de nuevos datos sobre el magisterio de capilla de Pedro do Porto, alias de Sosa, en la catedral de Valencia (1509-1514)", en *Revista de Musicología*, 34, 1 (2011), pp. 37-58. Su artículo da por sentado que Puerto y Porto son la misma persona basándose en Cardoso (s.a.) pero también Barros (1549) y Barboso (1752) identifican a Porto con Escobar existiendo mayor número de datos coincidentes al respecto, por lo que se hace necesaria más documentación para realizar afirmaciones concluyentes.

26. LLORENS, José M^a: "Escribano, Juan", en CASARES, *Diccionario de la música*, vol. 4, pp. 734-735.

comienzan a identificar las obras contenidas de forma minoritaria. Las pocas referencias en que se especifican los magnificat respaldan la práctica de encuadernarse junto a otros géneros religiosos, como el libro de “himnos, magnificat y motetes” encargado por la catedral de Toledo en 1518 del que desconocemos los autores musicales²⁷. La costumbre de interpretar este cántico a varias voces los domingos y grandes fiestas parece consolidada²⁸.

Segundo cuarto del siglo XVI

En la década de 1540, el número de manuscritos y piezas aumenta considerablemente sumándose voluminosos fondos en Toledo y Coimbra. Surgen también las primeras ediciones, tanto en tablatura como en música vocal. Ante el incremento de la tipología documental y las numerosas copias de una misma pieza, la Tabla 5 se ordena directamente por autores para simplificar la exposición.

La difusión de los magnificat de Morales es extraordinaria. Dada la cantidad de fuentes concordantes, se remite a la bibliografía existente por falta de espacio en el listado²⁹. A pesar de su edición inicial, cercana a la Capilla Papal, es obvio que las sucesivas reimpresiones y los cambios en la estructura indican un objetivo editorial paneuropeo que se dirige a la Península Ibérica entre otros destinos³⁰. A las obras impresas de Morales, se añaden dos manuscritas que no coinciden con las versiones romanas (n^{os} 19 y 20)³¹.

Otra impresión monográfica del género, realizada en la Península Itálica y producida por un autor de origen español, es la de Ginés Domingo de Villena editada en 1548 en Milán³². Comparte con las ediciones de

27. REYNAUD, *La polyphonie toledane*, p. 360.

28. Los estatutos de la catedral de Palencia de 1528 reiteran la obligación de los cantores de polifonía de “cantar las visperas y fabordones que se suelen cantar en todas las fiestas principales y de guardar, y en los domingos [...] como lo tenga de costumbre, canten canto de órgano”. LÓPEZ CALO, *La música en la catedral de Palencia*, vol. III, p. 40.

29. RISM A I/ 6, pp. 18-19; REES y NELSON, *Cristóbal de Morales*, Tablas D1, D2, D3 y D4 sin paginación.

30. En la Tabla se contabilizan tal y como se disponen en su edición original. Pero desde 1562 se dividen en 16 magnificat (versos pare e impares) para utilizarse en *alternatio* y esta última distribución será la usual. STEVENSON, *La música en las catedrales*, p. 104.

31. Además de las citadas, el Instituto Español de Musicología (E-Bim 1) custodia otros tres magnificat *única* de Morales. No se incluyen por no conservar más que una voz. KIRSCH, *Die Quellen*, pp. 365-366.

32. VILLENA, Dominicus Genesisius de: *Cantus Liber secundus Magnificarum de omnibus tonis noviter compositus*, Milano, Mathias Flamengho et Innocentius Cigognera, 1548.

Morales su disposición ordenada para los ocho tonos y su número de voces, sin embargo sólo compone cuatro para versos pares y cuatro para los impares. El desconocimiento del autor nos inclina a preguntarnos cuál fue el propósito de la edición y a qué tradición está ligada. Según Kirsch, el título (“*compositus per Genesium Dominicum de Villena, Clericum Ispanum*”) y la dedicatoria consignada a “S. Melchior de Saavedra Capitan de la Cesarea Magesta”, indican un origen español³³. Sin embargo la localidad de impresión, la carencia de copias o referencias en España, la documentación del mecenas y la difusión y características del repertorio señalan un probable destino italiano³⁴.

Los quince registros de Andrés de Torrentes preservados en Toledo se citan según Michael Noone³⁵. Hay que tener en cuenta que la situación actual de las piezas en los códices de Toledo no era la inicial, ya que se modificó a finales del siglo XVI reorganizando tres volúmenes copiados en 1543, 1546 y 1549 y agrupando en E-Tc: Ms. 34 la mayoría de los cánticos compuestos por Morales³⁶. Otro de los grandes cuerpos documentales añadidos en esta cronología son los fondos de Coimbra en Portugal (P-Cug) que conservan lo que Owen Rees denomina “repertorio de la corte española” y se basan en la cronología especificada por el autor³⁷. Aportan ocho obras de “Luis Moran”, del que desconocemos sus datos biográficos, y cuatro anónimos.

33. KIRSCH, *Die Quellen*, pp. 178, 410, 515 y 560. En WIERING, Frans: *The language of the modes*, New York, London, Routledge; 2001, p. 295 (obra 460) se cita como editado en Villena.

34. La disposición por tonos, alternando versos pares e impares no se encuentra en las fuentes destinadas a Península Ibérica hasta 1550. La localidad de impresión se especifica en *RISM A I/2*, pp. 373-374 y LLORENS CISTERÓ, José M.: *Francisco Guerrero (1528-1599). Opera omnia. Vol. X. Magnificat per omnes tonos*, Barcelona, CSIC, Instituto “Milá i Fontanals”, 1999, p. 50. Para la difusión del repertorio véase HAAR, James: “The *Libraria* of Anton Francesco Doni”, en *Musica Disciplina*, 24 (1970), pp. 101-123. Melchor de Saavedra, hijo del I conde de Castelar, capitaneó una compañía en Sicilia para protegerla de las incursiones piratas y turcas en 1534. L. Sánchez en: http://www.tercios.org/personajes/sarmiento_francisco.html (última visita el 06/10/2012).

35. NOONE, Michael: *Andrés de Torrentes (c.1510-1580), Spanish Polyphonist and Chapel Master: Opera Omnia, Biography and Sources Study*, Tesis de maestría, University of Sydney, 1982.

36. NOONE, Michael: *Códice 25 de la Catedral de Toledo*, Madrid, Caja Madrid, 2003, pp. 17-19.

37. En su comparación con otros códices musicales cita, por ejemplo, veintidós concordancias con E-TZ: Ms. 2-3. REES, Owen: *Sixteenth and Early Seventeenth-Century Polyphony from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra, Portugal*, Tesis doctoral, University of Cambridge, 1991, vol. I, pp. 35, 169-178 y 196-208.

Respecto a las fuentes distribuidas en el Reino de Aragón, añadimos el anónimo que se conserva fotografiado en Barcelona, Biblioteca de Catalunya (E-Bbc: M.F.154). Es probable que éste sea de autoría ibérica debido a que los apelativos citados en el documento son peninsulares (Cots, Pujol, y Cubells) y los textos no latinos se encuentran escritos en castellano o catalán. En la misma institución encontramos otro volumen coetáneo con tres cánticos marianos, también anónimos (E-Bbc: Ms. 681). La identificación de dos de los compositores (Morales y Lhéritier), junto a las características del códice, parecen señalar una probabilidad menor de que la autoría del tercer magníficat pueda ser hispana. Por último se añaden tres piezas aportadas por el códice conservado en la catedral de Tarazona (E-TZ: Ms. 5)³⁸ cuya cronología se basa en Knighton³⁹.

Los ceremoniales comienzan a especificar la intervención de los cantores de canto de órgano en los salmos de vísperas, obviando su actuación durante el magníficat. Por el carácter de la tipología documental (cuya función generalmente fija modelos, solventa dudas y problemas o indica innovaciones) tan solo se citan determinados gestos en un contexto polifónico bien establecido dentro del ceremonial vespertino⁴⁰. Respecto a los volúmenes desaparecidos, la documentación existente también refleja el crecimiento espectacular en la producción, obtención y conservación de códices polifónicos en la Península Ibérica⁴¹. La catedral de Toledo “prin-

38. De los tres magníficat atribuidos a Pastrana en la fuente, uno de ellos es casi con seguridad de Jaques de Mantua (KIRSCH, *Die Quellen*, pp. 340 y 373). Tristemente, la contundencia demostrada por Kirsch no aparece reflejada en GÓMEZ MOUNTANÉ, Mari Carmen: “Pastrana, Pedro de” en SADIE y TYRELL, *The New Grove* 19, p. 227 donde se atribuyen los tres cánticos de esta fuente al autor, sin mención alguna a posibles dudas. Sí se cita al menos la concordancia en LLORENS CISTERÓ, *Francisco Guerrero*, p. 37, aunque no se especifican las cuatro fuentes atribuidas a Jachet frente a la única a Pastrana. La existencia de un Francisco Pastrana en la capilla real (*fl.* 1498-1515) no prueba su autoría en estas obras de copia posterior.

39. KNIGHTON, Tess: “La música en la casa y capilla del príncipe Felipe”, en ROBLEDO, *Aspectos de la cultura musical*, pp. 35-98.

40. “Las Vísperas destas fiestas, comiençalas el semanero en medio del altar solo con la capa, començando los cantores [de polifonía] el primer verso del psalmo le quita la capa” en “La orden que se tiene en los Officios en la Capilla de su Magestad” (c.1559 - c. 1561). NELSON, Bernadette: “Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel, c. 1559- c. 1561”, en *Early Music History*, 19 (2000), p. 177.

41. En la catedral de Sevilla el presupuesto para los libros de coro aumentó a más del doble durante el segundo tercio del siglo XVI y desde 1544 se nombra específicamente a un encargado (Fernando de Morales) para reparar y proteger los volúmenes existentes. MARCHENA, Rosario: *Las Miniaturas de los Libros de Coro de la Catedral de Sevilla: el Siglo XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 55-57.

cipal Iglesia d'España y en la cabeça donde han de tomar todas las otras ejemplo"⁴² inicia en 1542 la confección en serie de grandes volúmenes polifónicos iluminados⁴³.

ANÁLISIS DE LOS DATOS Y GRÁFICOS RESULTANTES

Como en el resto de la geografía europea la utilización polifónica de este texto (Gráfico 1) se extiende con rapidez. Las nueve posibles piezas sobrevivientes del siglo XV (de las que cuatro son dudosas), aumentan a más del triple en los años sucesivos, y superan el medio centenar hacia 1550. Los primeros documentos musicales proceden de Italia y desde allí, a través de Nápoles y el Reino de Aragón, se extienden por la Península Ibérica, aunque ya hay indicios de su interpretación a varias voces al menos desde 1445⁴⁴. Las obras musicales conservadas suman ochenta y dos, realizadas probablemente por autores ibéricos en la primera mitad del siglo XVI, de las que sesenta y nueve se adscriben a compositores cuyo origen o actividad profesional se documenta en la Península⁴⁵.

En el análisis de su evolución observamos un fuerte incremento en el número de volúmenes en la década de 1540. De las incluidas en la Tabla 5 (c.1525- c.1550) todas están datadas en los últimos diez años del periodo excepto E-Bbc: Ms 681 con una cronología no muy concreta hasta el momento. Ante este súbito crecimiento en la conservación de las fuentes musicales en España algunos investigadores ya han aportado posibles razones económicas o políticas⁴⁶, además de la decisiva influencia del

42. Carta del Cardenal Tavera con fecha del 14 de enero de 1536. MOLL, Jaime: "Documentos para la historia de la música de la catedral de Toledo", en *Anuario Musical*, XIII (1958), p. 162.

43. Se copian doce libros en dieciséis años (1526 a 1541) y cuarenta y cinco en los nueve restantes hasta la mitad de centuria (1542 a 1550), la producción aumenta más del cuádruple. REYNAUD, *La polyphonie toledane*, pp. 347-350.

44. Encontramos restos documentales de la interpretación polifónica de himnos desde el siglo XIII (parece que con fines procesionales) pero no referencias específicas a esta práctica en los magnificat hasta finales del siglo XV, aunque la interpretación de polifonía en vísperas señala su probable práctica. Gutiérrez, Carmen: "Himno", en CASARES, *Diccionario de la música*, vol. 6, p. 304; LÓPEZ CALO, *La música en la catedral de Palencia*, vol. III, pp. 24-25.

45. La justificación de la presencia de los anónimos se ha realizado en cada apartado cronológico.

46. Se ha mencionado una mayor solvencia económica promovida por la recepción de las riquezas del Nuevo Mundo y una reacción a la invitación de austeridad promovida por la Reforma Protestante. MARCHENA, *Las Miniaturas*, p. 55.

fenómeno europeo de la imprenta musical⁴⁷. Pero ante el ineludible hecho de la presencia de obras de Cristóbal de Morales en todos los volúmenes manuscritos de magnificat conservados con compositores hispanos que fueron confeccionados sobre esta década en la Península Ibérica⁴⁸ habría que plantearse si también pudo influir la recepción temprana de sus ediciones en su tierra natal, potenciando todavía más la revalorización del repertorio y proporcionando mayor estímulo para su copia y preservación⁴⁹.

Una conciencia progresiva de la importancia de conservar la producción musical podría justificar, además, la inclusión de ejemplos de generaciones anteriores como Anchieta (†1523) o Peñalosa (†1528) en casi todas las fuentes tardías junto a compositores cuyo florecimiento se produce a mediados de siglo. Los documentos viejos y estropeados se copian en volúmenes nuevos más fuertes y consistentes junto a los grandes éxitos del momento⁵⁰ revelando un incremento en su valoración que es respaldado contundentemente por la mayor inversión económica⁵¹. Es llamativo el hecho de que sea la catedral de Toledo, la que inicia la producción intensiva de copias iluminadas, la que acoja al compositor sevillano a su vuelta a España y la influencia directa de su producción es

47. Es precisamente en la década de 1540 cuando se produce la gran expansión de la imprenta italiana por Europa. FENLON, Iain: "Music and Society", en FENLON, Iain (ed.): *The Renaissance. From the 1470s to the end of the 16th century*, London, Granada Group and The Macmillan Press, 1989, p. 39. Para el caso específico de España véase KNIGHTON, Tess: "Petrucci's Books in Early Sixteenth-Century Spain", en CATTIN, Gulio y VECCHIA, Patrizia della (eds.): *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale / Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing*, Venecia, Fondazione Levi, 2005, pp. 623-642.

48. La búsqueda incluye la consulta de inventarios que se encuentran especificados cada vez con mayor exactitud. CALAHORRA, Pedro: "Los fondos musicales en el siglo XVI de la catedral de Tarazona I, Inventarios", en *Nassarre*, VIII (1992), pp. 9-56, asientos 5, 8 y 14; RUIZ, *La librería*, pp. 87, 139, 158 y 244.

49. Conocemos la presta acogida de sus impresos (iniciados en 1536) por inventarios tempranos, como el de La Seo (1546) donde ya se encuentran sus misas (1540) y magnificat (1545). KNIGHTON, Tess: "La circulación de la polifonía europea en el medio urbano: libros impresos de música en la Zaragoza de mediados del siglo XVI", en BOMBI, Andrea y otros (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia, Universitat de Valencia, 2005, p. 431.

50. "Mas ay un libro viejo con cubiertas coloradas hecho pedazos y muy desencuadrado de missas, motetes y magnificas y lamentaciones lo mejor que ay en el esta todo sacado en limpio en otro libros". CALAHORRA, "Los fondos musicales", p. 38.

51. Significativo el comentario de Reynaud sobre los libros de polifonía confeccionados con anterioridad para la catedral de Toledo: "*mais à en juger par les dépenses, ces travaux restaient à un niveau de qualité des plus ordinaires*". Se refiere a los copiados por Juan de Madrid de 1527 a 1540. REYNAUD, *La polyphonie toledane*, p. 349.

indudable quedando patente en la constante presencia de sus obras en el repertorio conservado.

Para la disposición de estos cánticos dentro de las fuentes, el Gráfico 2 se circunscribe exclusivamente a los manuscritos musicales conservados en la Península Ibérica confeccionados desde *c.* 1490 hasta *c.* 1550. Las piezas, en un principio, se agrupan de forma individual o por pares para ir formando grupos mayores. La tendencia europea, iniciada en la década de 1520, de compilar volúmenes que agrupen exclusiva o predominantemente magníficat polifónicos no es muy popular.

Se compran las impresiones realizadas en el extranjero, pero si se copian a mano se prefiere una miscelánea con himnos, salmos y demás. Hay una preferencia cada vez mayor por aunar el repertorio para vísperas, más que independizar su contenido, aunque se sigue mezclando con otras colecciones religiosas y, a veces, profanas. En el Gráfico 2, podemos observar que en ninguna fuente las piezas con este texto rebasan el cuarenta por ciento del contenido total del códice, aunque su presencia en ellas es cada vez mayor. Entre ellos destacan:

- E-Tc R 23, conservado en la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo, Ms. reservado 23. Copiado hacia 1530 en los Países Bajos, contiene autores franco-flamencos sin participación española.
- E-Tc 1549, concluido en Toledo cuatro años después del retorno de Cristóbal de Morales de Roma, parece que con una participación activa del autor.

Los inventarios reflejan esta tendencia generalizada a la miscelánea con una gran mayoría de volúmenes mixtos antes de 1550, pero también encontramos algunas referencias citadas como “libros de magníficat” en Toledo (1531, 1543), y Granada (1535) que parecen referirse a manuscritos⁵². La falta de información sobre autores y contenido puede dar lugar a especulaciones como que los más tempranos sean de autores foráneos⁵³, que este sea su contenido inicial, mayoritario o que se considere más

52. REYNAUD, *La polyphonie toledane*, pp. 361 y 363; ROS-FÁBREGAS, “Libros de música”, vol. 16, p. 38. NOONE, *Códice 25*, pp. 18-19 cita un volumen de magníficat copiado en Toledo en 1543 con obras de Torrentes, Morales, Peñalosa, etc., que se desencuadernó y podría ser el segundo anotado por Reynaud.

53. Como E-Tc R 23 o el manuscrito más antiguo exclusivamente con este cántico que se conserva actualmente en la Península, que contiene obras de Nicolas Gombert y se copia en Cambrai en 1552, el mismo año de su edición (E-Mn: M. 2433).

importante pero coexista con otras piezas variadas⁵⁴, o también pueden ser excepciones a una tendencia generalizada.

Con respecto a la indicación de los tonos en las fuentes más tempranas no hay alusión directa a éstos, pero en las compiladas entre 1500 y 1525, y algunas posteriores como E-TZ: Ms. 5 es parcial, indicándose en algunas piezas específicas y en otras no. Estos indicios señalan una compilación basada en ejemplares de menor tamaño y origen diverso⁵⁵. Las que provienen de Portugal no indican en ningún caso el tono y las primeras manuscritas que son sistemáticas en sus anotaciones son las de Toledo, institución en la que Cristóbal de Morales fue maestro de Capilla desde 1545.

La disposición ordenada por tonos no se encuentra en los documentos de origen hispano conservados en la Península Ibérica en la primera mitad del XVI. Los ejemplos más cercanos son fragmentarios, por ejemplo:

- De los once magnificat listados en E-Bbc: Ms. 454 (Tabla 3), los únicos cinco consecutivos que contiene siguen un orden ascendente en sus tonos. Según Ros-Fábregas éstos pertenecen a una sección copiada en Flandes y probablemente todos estén compuestos por Antoine Brumel⁵⁶.
- Del ciclo compuesto por quince cánticos de la virgen en E-TZ: Ms. 2/3, únicamente los seis adscritos a Peñalosa, que se agrupan de forma correlativa, se disponen por orden ascendente y, además, son los únicos en los que se indica el tono. Al estar rodeados de piezas de otros compositores, este micro-orden es menos patente y otra vez señala la probabilidad de una circulación independiente.

54. Resultan significativas algunas variantes en la descripción de un mismo ejemplar, por ejemplo: “Un libro grande de música donde hay ciertas misas e algunos magnificats de Pedro Guerrero” pasa a denominarse como “otro libro grande de música con ciertas misas en ocho ducados” para su subasta (c. 1558-60). RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “Power and Musical Exchange: the Dukes of Medina Sidonia in Renaissance Sevilla”, en *Early Music*, 37/3 (2009), p. 406.

55. Las obras se pueden encontrar en papeles sueltos, cuadernillos o volúmenes de diversa calidad en documentación del siglo XV, véase REYNAUD, *La polyphonie toledane*, pp. 349 y 360. Igualmente encontramos cuadernos o papeles sueltos en inventarios posteriores de origen diverso datados en 1501, 1505, 1519, 1531, 1541, 1567, 1573 y 1591 especificando el penúltimo: “Ay mas una magnificat a 5 en çinco papeles peccen[n]os comienza Anima mea y es del sexto tono”. ROS-FÁBREGAS, “Libros de música”, vols. 15, 16 y 17 (2001-2002), pp. 37-62, 33-46 y 17-54.

56. ROS-FÁBREGAS, “The Manuscript Barcelona”, vol. I, pp. 159-163.

- E-Tc: Ms. 34 es más tardío y se reestructuró hacia 1570 con la mayoría de los magnificat de Morales, por lo tanto su contenido no es el original. Encontramos diferentes subgrupos con un origen común, ordenados por tonos, como sucede con los diez primeros (originalmente en el volumen de 1549) o con los cuatro consecutivos copiados en 1546 (ff. 104-126). La agrupación y orden interno nos muestra sus diversos orígenes.

Respecto a la selección de los textos para ser ornamentados verticalmente (Gráfico 3), llama la atención la exclusividad de los versos pares durante el siglo XV. De las nueve posibles obras hispanas, tan sólo el anónimo con copia defectuosa que se encuentra en Sevilla (E-Sc: Ms 7-1-28) se constituye como la única excepción de esta norma y es muy probable que su interpretación nunca se haya realizado y que su origen no sea peninsular, tal y como razona Kreitner en su análisis⁵⁷.

La producción de 1500 a 1525 es un reflejo de esta tradición anterior y continúa inclinándose mayoritariamente por los versos pares. Tan solo tres piezas, de veintiuna, muestran otra opción⁵⁸. Sin embargo, el panorama se equilibra en los años sucesivos y la distancia que los separa es mínima a mediados de la centuria⁵⁹. Esta predilección temprana tan marcada por iniciar la polifonía con las palabras *Et exultavit* es una tendencia destacada dentro de un contexto general europeo en el que la paridad parece la tónica general. La insistencia de los ceremoniales en la segunda mitad de siglo XVI por invertir este orden y comenzar con polifonía constata una arraigada práctica anterior⁶⁰. La utilización polifónica de todos los versos es muy probable que no se haya interpretado nunca en la Península, ya que sólo aparece en ejemplos de procedencia exterior: la copia defectuosa de Sevilla y las ediciones de Morales. Su origen enlaza con prácticas locales foráneas como la del Vaticano.

Se observa una predilección continuada por los tonos primero, cuarto, sexto y octavo (Gráfico 4), aunque sus posiciones varían en el trans-

57. KREITNER, *The Church Music*, pp. 43-44.

58. Números 3, 10 y 13 de la Tabla 4.

59. Veintidós versos polifónicos impares frente a veintiuno pares, sin contar los compuestos para todos los versos (nos 11-18).

60. “Pero de aquí en adelante, los hymnos, canticos, y *Te Deum laudamus*, no los comience el organo solo, sino los cantores. Para que el pueblo eche de ver quando se comienzan como el cabildo de la insigne iglesia de Toledo agora nueuamente, con mucha aduertencia y consideración ha ordenado”. *Ceremonial de los officios divinos*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1591, f. 143v. Para ampliar el tema véase ESTEVE, “*Alternatim* y simbolismo”, pp. 243-262.

curso de las etapas⁶¹. Es sorprendente la ausencia del octavo en las fuentes más tempranas, uno de los más generalizados en Europa. Los tonos minoritarios (segundo, quinto y séptimo) se mantienen así durante toda la cronología, excepto en los inicios de su trayectoria, donde uno de los más escasos es el tercero, favoreciendo al segundo.

El panorama general es la continuidad de las inclinaciones iniciales con leves fluctuaciones. Se produce una tendencia progresiva hacia la desaparición de las grandes diferencias, ya que los ciclos por tonos imprimen mayor homogeneidad y equilibrio al panorama general. Aun así, siguen existiendo preferencias a mediados de siglo donde la primera de las fórmulas melódicas resalta de forma especial, como podemos observar en el Gráfico 4.

Si comparamos estas directrices con el panorama general europeo en el mismo periodo cronológico, encontramos unas corrientes similares en las que los tres tonos más frecuentes son comunes: octavo sexto y primero⁶². En la Península, es mayoritario el sexto (23%) por encima del octavo (17%), seguido muy de cerca del primero (21%). Tras ellos se sitúa el cuarto tono (14%), como parece la tónica general. Los menos utilizados también coinciden, aunque no en su totalidad: el más escaso es el quinto en la Península (4%), seguido del segundo y del séptimo (6%). Llama la atención la preferencia del tono tercero (9%), uno de los menos utilizados en el panorama general, por encima de los tres últimos.

Los porcentajes resultantes de la utilización de las diferentes fórmulas melódicas son producto del número de ejemplares conservados, pero también de la predilección de ornamentar determinadas festividades. Por ejemplo, la celebración de la Exaltación de la Cruz suele utilizar la antífona *O crux splendidior* en tono primero, si el magnificat que le acompaña en el mismo tono se ornamenta polifónicamente, ayuda a elevar este porcentaje. De forma que podríamos sugerir que esta solemnidad y otras grandes fiestas con antífonas de igual estructura melódica podrían haber tenido una marcada importancia en la Península (como en el resto de

61. Aunque los inventarios no suelen especificar el tono, las escasas referencias que encontramos respaldan esta tendencia: “Libro viejo que comienza *Et incarnatus* roto y acaba en el magnificat de Cárceres de 4º tono” (La Seo de Zaragoza, 1546) o “Ay mas una magnificat a 5 [...] y es del sexto tono”. (Catedral de Tarazona, c. 1591). ROS-FÁBREGAS, “Libros de musica”, 16, p. 43 y 17, p. 38.

62. Hay que tener en cuenta que el estudio sobre la tendencia europea incluye también las fuentes españolas por lo que las posibles variaciones se atenúan. KIRSCH, Winfried: “Magnificat”, en SADIE y TYRELL, *The New Grove*, 15, pp. 588-590 y KIRSCH, *Die Quellen*, pp. 51-52.

Europa), destacando de una forma especial dentro de los vestigios que preservamos del panorama polifónico ibérico. Igualmente, la escasez de otros tonos puede indicar menor rango de las fiestas o una sobriedad mayor, dependiendo de la situación, como en la exequias de Felipe II donde se especifica la entonación de las antífonas muy despacio y el magníficat de séptimo tono en fabordón⁶³.

Hay que ser muy cauto en la interpretación de estos datos. Este estudio sólo incluye las piezas que se han conservado en fuentes confeccionadas hasta c. 1550, aunque se complementa con inventarios y ceremoniales coetáneos. Algunas se han copiado en fechas posteriores atendiendo a necesidades posiblemente renovadas y es necesario recordar que un altísimo porcentaje de fuentes han desaparecido y con ellas todas las obras que contenían, con sus versos, tonos, autores, características compositivas, etc. La investigación muestra un extremo del iceberg, un acercamiento a las fuentes conservadas como primer paso para realizar un panorama general de los inicios polifónicos del género en la Península Ibérica. La perspectiva debe completarse con el estudio de las fuentes posteriores, un análisis musical de las obras y la búsqueda de más información documental que complementa esta información.

CONCLUSIONES

La escasez de música polifónica conservada en la Península a inicios del Renacimiento no prueba que no existiera una práctica generalizada en la ornamentación vertical de las vísperas, ya sea escrita o improvisada. El magníficat *sexti toni* de Bernardo Icart, copiado hacia 1470 en I-FZc 117, ha llamado la atención de algunos investigadores por su avanzado estilo musical⁶⁴. Francisco de Peñalosa aumenta hasta ocho las voces canónicas del décimo verso de este cántico en tono sexto, algo poco usual en la música coetánea a la generación de Josquin⁶⁵. Es difícil innovar en un género al que no se está acostumbrado y este hecho induce a vislumbrar una tradición bien establecida.

Apoyando esta hipótesis, encontramos ejemplos polifónicos con el cántico de la Virgen desde las primeras fuentes renacentistas preservadas relacionadas con el Reino de Nápoles y Aragón. Además, algunas actas

63. ROBLEDO, "La música en la casa del rey", p. 169.

64. ATLAS y ALDEN, "Ycart, Bernhard", p. 648.

65. PRECIADO, Dionisio: *Francisco Peñalosa (ca.1470-1528). Opera Omnia. vol. II magníficat*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1997, pp. 34 y 135-164.

capitulares y ceremoniales desde 1445 hacen alusión a la intervención de los cantores de polifonía en vísperas, especificando más tarde la interpretación “a canto de órgano” como algo usual en España⁶⁶. El resultado de este estudio muestra un panorama lo suficientemente amplio como para probar que la interpretación polifónica del cántico de María, desde finales del siglo XV, se apoya en una sólida base. La cantidad de magníficat es realmente sorprendente, si tenemos en cuenta el número de obras conservadas.

Todos estos indicios y documentos señalan que la Península Ibérica formaba parte de una tradición Europea, a la que estaba incorporada y, sin duda, por la que estaba influenciada. Compartían una serie de prácticas comunes, como la selección de las piezas que se ornamentaban verticalmente, el número general de voces que se empleaban, la utilización de unas técnicas contrapuntísticas reinantes o la preferencia por unos determinados tonos y días festivos por encima de otros menos populares.

De forma paralela, también aparecen ciertos rasgos que no se adaptan al panorama general, como una determinada inclinación por ornamentar polifónicamente los versos pares, la tendencia a mezclar todo tipo de repertorio de vísperas o sacro en el mismo volumen o la preferencia por agrupar las piezas por autores, en vez de por tonos. Estas características, por supuesto, se encuentran también a lo largo del territorio europeo, pero posiblemente aparecen en España de una forma más marcada.

No hay duda de que Cristóbal de Morales creció en una sociedad que estaba acostumbrada a escuchar polifonía durante el oficio de vísperas de las grandes fiestas y que en este ambiente tuvo su adiestramiento musical. Mientras iniciaba su viaje a Italia dejaba tras de sí una práctica fuertemente arraigada que lo había rodeado durante más de treinta años, una práctica que formaba parte de las corrientes europeas generales, pero que también gozaba de cierto sabor local.

66. Véanse notas a pie números 21, 23 y 28.

Tabla 1. Fuentes, siglo XV

Fuente	Nº en ms. (ff.)	Autores	Versos	Tonos	Voces	Concordancias (Observaciones)
I-FZc 117 (c. 1467-1474)	1	"Ycart"	Pares	6º	4	
	2	"b. ycart"	Pares	2º	4	
	3	"hothbi carmelita"	Pares	8º	3	
	4	"Bernardo ycart"	Pares	1º	3	
	5	"hothbi"	Pares	5º	3	
I-MC 871 (c. 1480)	1	"Dufay"	Versos 1-5	3º	3	
	2	[Anónimo]	Pares	6º	4	
	3	[Anónimo]	Pares	6º	2	Solo S y T
	[4]	-	Pares	-	-	Según tábula
	[5]	-	Pares	-	-	Según tábula
E-Sc: Ms.7-1-28 (c. 1490) (defectuoso)	1	[Anónimo]	Versos 1-4	1º	3	I-TRbc 88
	1	"Alexander Agrícola"	Pares	4º	4	
	2	"Josquin Dupres"	Pares		4	
	3	"Anthonius Brumel"	Pares	1º	3	
	4	"Johannes Anxeta"	Pares	6º	3	E-TZ: Ms. 2/3
5	[Tinctoris ?]	Par	2º	2	Verso 6	

Tabla 2. Autores. siglo XV

Autor	Fuente	n° (ff) en ms.	Versos	Tonos	Voces	Concordancias (Observaciones)
1 Anónimo	I-TRbc 88 (1459-1490)	45 (73v-7)	Todos	1°	4	E-Sc: Ms. 7-1-28 (copia parcial)
2 Anónimo	I-MC 871 (c. 1480)	79 (48v-49)	Pares	6°	4	
3 Anónimo	I-MC 871	80 (49v)	Pares	6°	?	(solo S y T, incompleto)
4 Anchieta, Juan (c. 1462-1523)	E-SE: Ms.s.s (1495-1497)	68 (146-7)	Pares	6°	3	E-TZ: Ms. 2/3
5 Icart, Bernat (fl. 1470-80)	I-FZc 117 (antes de 1474)	4 (6v-7)	Pares	6°	4	I-Bc: Ms. A32
6 Icart, Bernat	I-FZc 117	5 (7v-8)	Pares	2°	4	I-Bc: Ms. A32, F-Pn: Ms. 676
7 Icart, Bernat	I-FZc 117	40 (65v-66)	Pares	1°	3	I-Bc: Ms. A32
8 Segovia, Juan de (fl. 1487-1494)	E-TZ: Ms. 2/3 (c. 1510)	23 (26v-29)	Pares	4°	3	
9 Urrede, Johannes (fl. 1478-1481)	F-Pn: Ms. 4379 (c. 1490)	(86v-92)	Pares	6°	4	P-Cug: Ms. M.12 P-Ln 60 RISM B XV: 1540/ Vaena

Tabla 3. Fuentes c. 1500- c. 1525

Fuente	Nº en ms. (fols.)	Autores	Versos	Tonos	Vv'	Concordancias (Observaciones)
E-Bbc: Ms 454						
C (1520-25)	1	21 (69-72)	Pares	1º	4	
A (1500-10)	2	29 (83v-87)	Pares	1º	4	
	3	30 (87v-91)	Pares	1º	3	
	4	31 (91-94)	Pares	2º	4	DK-Kk 1828/ D-Kl 9 I-Rvat 44/
	5	32 (94v-98)	Impares	6º	4	A-Wn: Mus 18832 D-Kl 9/ NL-SH 73 S-Uu 76a/ I-Rvat 15
	6	33 (98v-104)	Pares	8º	4	
	7	38 (113 v-116)	Pares	8º	3	
	8	47 (120-122)	Pares	8º	4	
	9	81 (152v-153)	Pares	6º	4	
B (1505-19)	10	85 (158-160)	Pares	8º	4	
	11	122 (188-189)	Impar	6º	4	(sólo 1º)
E-TZ: Ms. 2/3						
(c.1510)	1	21 (21v-24)	Pares	8º	3	
	2	22 (24v-26)	Pares	6º	3	E-SE: Ms.s.s (tabla 2, nº 4)
	3	23 (f26v-29)	Pares	4º	3	(tabla 2, nº 8)
	4	24 (29v-32)	Impares	1º	4	P-Cug: Ms.M.12 P-Cug: Ms.M.32 P-Ln 60
	5	25 (32v-35)	Pares	4º	4	E-Tc: Ms. 18
	6	26 (35v-39)	Pares	4º	4	

(Cont.)

Tabla 3. Fuentes c. 1500- c. 1525

Fuente	Nº en ms. (fols.)	Autores	Versos	Tonos	Vv'	Concordancias (Observaciones)
7	27 (39v-43)	"Peñalosa"	Pares	6º	4	E-Tc: Ms. 18
8	28 (43v-46)	"Peñalosa"	Pares	8º	4	
9	29 (46v-49)	"Peñalosa"	Pares	8º	4	P-Cug: Ms.M.12?
10	30 (49v-52)	"Rº Morales"	Pares	4º	4	
11	31 (52v-55)	"Marleth"	Impares	1º	4	
12	32 (55v-58)	"Johannes Anchieta"	Pares	3º	4	
13	33 (58v-61)	"Villa"	Pares	1º	4	
14	34 (61v-64)	"Tordesillas"	Pares	6º	4	
15	35 (64v-67)	"Tordesillas"	Pares	7º?	4	

Tabla 4. Autores hispanos en fuentes c. 1500- c. 1525

Autor	Fuente	nº (ff) en ms.	Versos	Tonos	Vv.	Concordancias (Observaciones)
1	Anónimo E-Bbc: Ms 454 A (1500-1510)	38 (113v-116r)	Pares	8º	3	("f [- llad")
2	Anónimo E-Bbc: Ms 454 B (1510-1520)	85 (158-160)	Pares	8º	4	
3	Anónimo E-Bbc: Ms 454 B (1510-1520)	122 (188-189)	Impares	6º	4	(Solo verso 1)

(Cont.)

Tabla 4. Autores hispanos en fuentes c. 1500- c. 1525

Autor	Fuente	n° (ff) en ms.	Versos	Tonos	Vv.	Concordancias (Observaciones)
4	Anchieta, Juan (c. 1462-1523)	E-TZ: Ms. 2/3 (c. 1510)	Pares	3°	4	
5	Cubells (s. XVI)	E-Bbc: Ms 454 C (1520-25)	Pares	1°	4	
6	Porto, Pedro do (fl. 1489-1524)	E-TZ: Ms. 2/3 (c. 1510)	Pares	8°	3	
7	Escribano, Juan (c. 1478-1557)	I-Rvat 44 (1503-1512)	Todos	6°	6	
8	Hernández de Torde- sillas, Pedro o Alonso (fl. 1499-1516)	E-TZ: Ms. 2/3 (c. 1510)	Pares	6°	4	
9	Hernández de Tordesillas	E-TZ: Ms. 2/3	Pares	7°?	4	
10	Marleth, Antonio (fin. XV-princ XVI)	E-TZ: Ms. 2/3	Impares	1°	4	
11	Mondejar, Alonso (fl. 1502-16)	E-Bbc: Ms 454 A (1500-1510)	Pares	8°	3	
12	Morales, Rodrigo de	E-TZ: Ms. 2/3 (c. 1510)	Pares	4°	4	
13	Peñalosa, Francisco (c. 1470-1528)	E-TZ: Ms. 2/3	Impares	1°	4	P-Cug: Ms.M.12, 32; P-Ln 60
14	Peñalosa, Francisco	E-TZ: Ms. 2/3	Pares	4°	4	E-Tc: Ms. 18 (perdido)

(Cont.)

Tabla 4. Autores hispanos en fuentes c. 1500- c. 1525

Autor	Fuente	n° (ff) en ms.	Versos	Tonos	Vv.	Concordancias (Observaciones)
15	Peñalosa, Francisco	E-TZ: Ms. 2/3	Pares	4°	4	E-Tc: Ms. 18 (perdido)
16	Peñalosa, Francisco	E-TZ: Ms. 2/3	Pares	6°	8	E-Tc: Ms. 18 (perdido)
17	Peñalosa, Francisco	E-TZ: Ms. 2/3	Pares	8°	5	
18	Peñalosa, Francisco	E-TZ: Ms. 2/3	Pares	8°	4	P-Cug: Ms.M.12
19	Quixada (Siglos XV-XVI)	E-Bbc: Ms 454 B (1510-1520)	Pares	6°	4	
20	Vasco Pires (fl. 1481-1509).	P-Ln 60 (desp. 1520)	Pares	4°	3	P-Cug: Ms.M.12, 32 (Versos 4,8 y 10)
21	Vila, Pere (c.1465-1538)	E-TZ: Ms. 2/3 (c.1510)	Pares	1°	4	

Tabla 5. Autores c. 1525- c. 1550

Autor	Fuente	n° (ff) en ms.	Versos	Ton.	Vv.	Concordancias (Observaciones)
1	Anónimo	E-Bbc: M.F.154 (1539-49)	Foto 61	Impar	3	(Sólo verso 5)
2	Anónimo	E-Boc: Ms. 681 (c. 1525-1550)	5 (21v-25)	Pares	4°	(Sin verso 12)
3	Anónimo	P-Cug: Ms.M. 32 (c. 1540-1555)	57 (85v-92)	Impares	4	(¿Didáctico?)

(Cont.)

Tabla 5. Autores c. 1525- c. 1550

Autor	Fuente	n° (ff) en ms.	Versos	Ton.	Vv.	Concordancias (Observaciones)
4	Anónimo	P-Cug: Ms.M. 32	Pares		2	Sólo verso 6
5	Anónimo	P-Cug: Ms.M. 32	Pares		2	Sólo verso 10
6	Anónimo	P-Cug: Ms.M. 32	Pares	6°	4	
7	Anónimo	RISM BI, 1: 1547 ²⁵	Par	8°	4	(Verso 4)
8	García de Basurto, Juan (c. 1480-1547)	RISM B XV: 1540/ Vaena	Impar	1°	4	Solo verso 7
9	García de Basurto, Juan	E-Tc: Ms. 18 (II/ 1543)	-	1°	-	Sólo folio 32
10	Gómez Quevedo, Bartolomé (fl. 1546)	E-TZ: Ms. 5 (c. 1540)	Impares	1°	4	
11	Morales, Cristóbal de (1500-1553)	Venecia, 1542°	Todos	1°	3-6	Ver Kirch, 1966; RISM A II/ 6; Rees & Nelson, 2007
12	Morales, Cristóbal de	Venecia, 1542°	Todos	2°	3-6	
13	Morales, Cristóbal de	Venecia, 1545	Todos	3°	2-6	
14	Morales, Cristóbal de	Venecia, 1542°	Todos	4°	3-6	
15	Morales, Cristóbal de	Venecia, 1545	Todos	5°	4-6	
16	Morales, Cristóbal de	Venecia, 1542°	Todos	6°	2-4	
17	Morales, Cristóbal de	Venecia, 1542°	Todos	7°	4-6	
18	Morales, Cristóbal de	Venecia, 1545	Todos	8°	4-6	Tonos 1-8 (Morales)

* No se indica la foliación al tratarse de partes sueltas y variar dependiendo de cada voz.

(Cont.)

Tabla 5. Autores c. 1525- c. 1550

Autor	Fuente	n° (ff) en ms.	Versos	Ton.	Vv.	Concordancias (Observaciones)
19	Morales, Cristóbal de	E-Tc: Ms. 18 (III/ 1543)	17 (38v-39v)	Impares	1°	4 (Incompl) 1547 ²⁵ ; E-V: Ms. 5; E-Zac: Ms. 4
20	Morales, Cristóbal de	E-Boc: Ms. 681	16 (46v-51)	Impares	6°	4 E-Zac: Ms. 4
21	Moran, Luis ?	P-Cug: Ms.M. 12 (1540-1550)	33 (121v-127)	Impares	1°	4 P-Cug: Ms.M. 32
22	Moran, Luis	P-Cug: Ms.M. 12	34 (127-133)	Pares	8°	4
23	Moran, Luis	P-Cug: Ms.M. 12	37 (134v-140)	Pares	4°	4 P-Cug: Ms.M. 32
24	Moran, Luis	P-Cug: Ms.M. 12	39 (146-152) + 72(209v-210)	Impares	5°	4 P-Cug: Ms.M. 9 (verso 7°)
25	Moran, Luis	P-Cug: Ms.M. 12	40 (152v-158)	Pares	6°	4 P-Cug: Ms.M. 32
26	Moran, Luis	P-Cug: Ms.M. 32 (c. 1540-1555)	54 (72v-75)	Impares	3°	4 P-Cug: Ms.M. 9
27	Moran, Luis	P-Cug: Ms.M. 32	55 (75v-81)	Pares	2°	4 P-Cug: Ms.M. 6
28	Pastrana, Pedro (c.1480- d.1559)	E-TZ: Ms. 5 (c. 1540)	17 (32v-38)	Pares	8°	4
29	Pastrana, Pedro	E-TZ: Ms. 5	20 (52v-58)	Pares	6°	4
30	Torrenes, Andrés de (c. 1510-1580)	E-Tc: Ms. 18 (I)	(30v-36)	Impares	7°	6
31	Torrenes, Andrés de	E-Tc: Ms. 18	1 (1v-7)	Pares	1°	4
32	Torrenes, Andrés de	E-Tc: Ms. 18	2 (7v-13)	Pares	8°	5
33	Torrenes, Andrés de	E-Tc: Ms. 18 (III/ 1543)	3 (13v-19)	Pares	4°	4
34	Torrenes, Andrés de	E-Tc: Ms. 18	4 (19v-[26])	Impares	1°	5 (f. 26 perdido) (Cont.)

Tabla 5. Autores c. 1525- c. 1550

Autor	Fuente	n° (ff) en ms.	Versos	Ton.	Vv.	Concordancias (Observaciones)
35	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 18	Pares	4°	5	
36	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 34 (1549) (AAVV)	Pares	3°	4	Frag. tonos 1-8
37	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 12 (antes de 1549)	Impares	1°	6	
38	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 12	Impares	2°	6	
39	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 12	Impares	3°	4	
40	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 12	Impares	4°	6	
41	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 12	Pares	5°	6	
42	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 12	Impares	6°	6	
43	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 12	Impares	7°	4	
44	Torrentes, Andrés de	E-Tc: Ms. 12	Impares	8°	4	
45	Villena, Ginés D. de	D-MÜs 4240 (1548)	Impares	1°	4	Cantus y tenor incompletos.
46	Villena, Ginés D. de	D-MÜs 4240	Pares	2°	4	
47	Villena, Ginés D. de	D-MÜs 4240	Impares	3°	4	
48	Villena, Ginés D. de	D-MÜs 4240	Pares	4°	4	
49	Villena, Ginés D. de	D-MÜs 4240	Impares	5°	4	
50	Villena, Ginés D. de	D-MÜs 4240	Pares	6°	4	
51	Villena, Ginés D. de	D-MÜs 4240	Impares	7°	4	
52	Villena, Ginés D. de	D-MÜs 4240	Pares	8°	4	El bajo termina en el verso 10.

* Ibídem

Gráfico 1. Obras polifónicas conservadas (c.1460-c.1550)

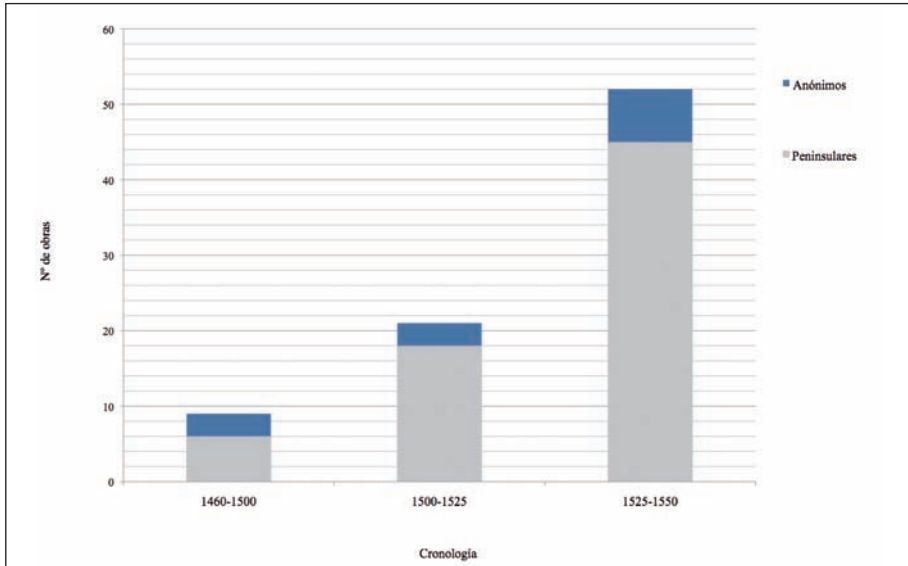


Gráfico 2. Porcentaje de magníficat polifónicos en códices conservados en la Península Ibérica

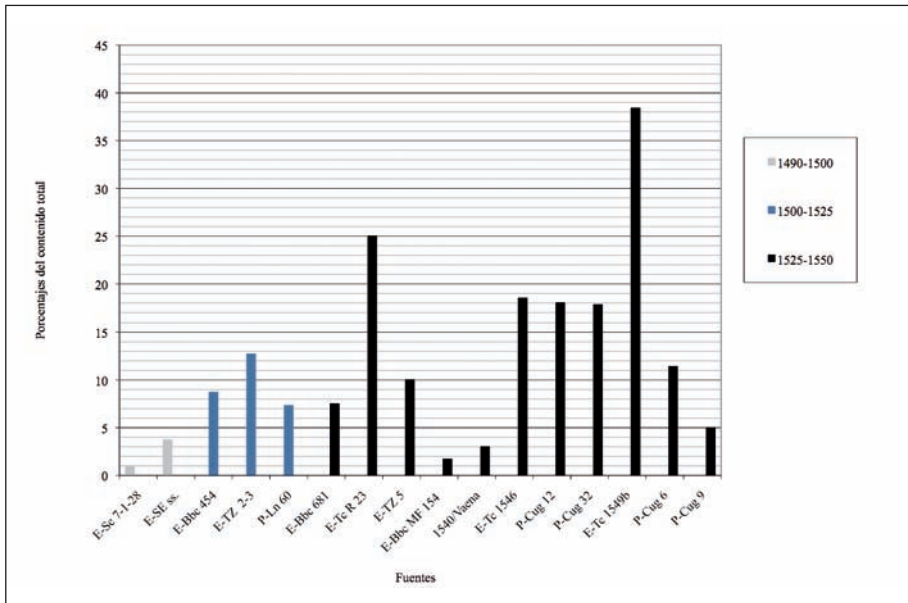


Gráfico 3. Versos utilizados en polifonía

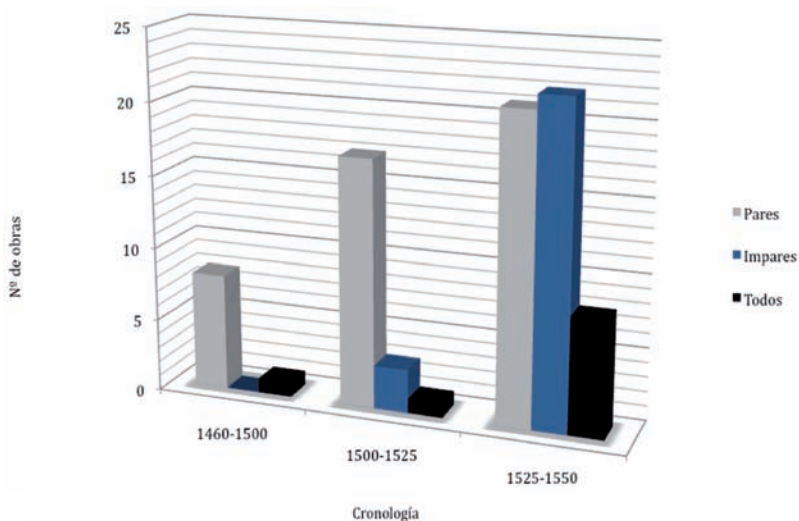
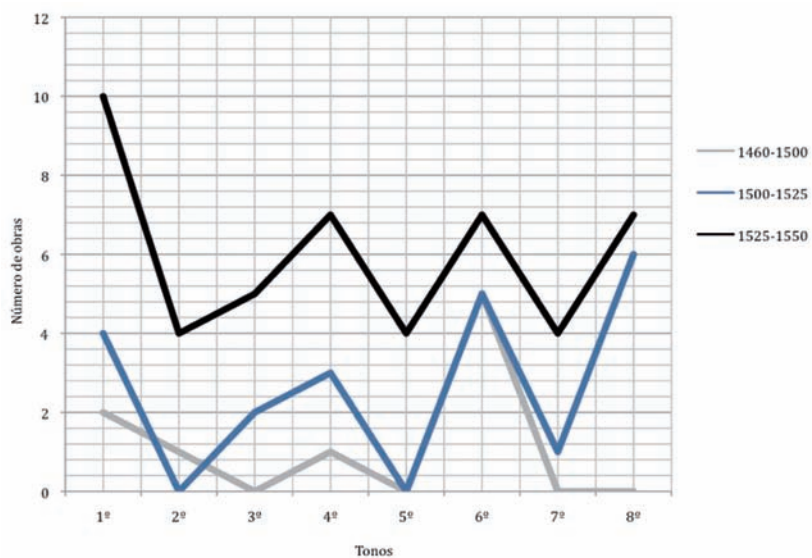


Gráfico 4. Tonos utilizados en polifonía



Recibido: 1 de octubre de 2013
Aceptado: 15 de octubre de 2013