

El *Quadernillo de música y cifra del Convento de Nuestra Señora de Prado*. Una nueva fuente manuscrita de música en cifra de órgano de fines del siglo XVII o comienzos del XVIII

ANDRÉS DÍAZ PAZOS
FERNANDO REYES FERRÓN
MARÍA BELÉN BERMEJO LÓPEZ

Resumen: En este artículo se presenta el hallazgo y un estudio preliminar de un nuevo libro manuscrito en cifra para órgano de entre fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, depositado en el convento de Santa Clara de Monforte de Lemos (Lugo). La portada del libro sitúa su origen en el monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Prado de Valladolid, aunque esa misma portada parece indicar su paso a una institución jesuítica, probablemente en el propio Monforte. Entre las obras de mayor envergadura del libro se encuentran dos atribuidas a Pablo Bruna, una de ellas hasta ahora desconocida. También otra atribuida a fray Andrés de Urrizola (probablemente un fraile jerónimo) y, al menos, dos anónimas. Además el libro contiene pequeñas piezas escritas simultáneamente en cifra y canto de órgano, lo que, junto con otras evidencias, indica una orientación didáctica. El libro no se encuentra en la actualidad disponible a los investigadores, y no se ha podido acceder al total de sus contenidos, no obstante la entidad de lo conocido nos ha movido a comunicar sin más retraso su hallazgo.

Palabras clave: cifra de órgano, Monforte de Lemos, Pablo Bruna, jerónimos, jesuitas, clarisas.

Abstract: In this paper the finding of a new book, dating around the end of the XVIIth or beginning of the XVIIIth century, written in hispanic numeric organ tablature is presented. The book is preserved at the Santa Clara's convent of Monforte de Lemos (Lugo), although its cover indicates that it was produced in the monastery of Nuestra Señora de Prado in Valladolid (Order of St. Jerome) and that it was binded in a jesuital institution, probably in Monforte itself. The most notorious facts about this manuscript are the inclusion of two works attributed to Pablo Bruna, one of them unknown until now, and other by fray Andrés de Urrizola (probably a member of the St Jerome order), together with, at least, two anonymous pieces. The manuscript also includes a series of short works written simultaneously in numeric tablature and ordinary staves which indicates a didactic aim. The book is not currently available to the researchers, and its full content is still unknown, however the authors have decided not to delay anymore the communication of its finding due to the known valuable contents that it has.

Keywords: organ tablature, Monforte de Lemos, Pablo Bruna, jesuits orde, St. Jerome order, St. Clare order.

INTRODUCCIÓN

El objeto del presente artículo es dar a conocer una nueva fuente manuscrita con música en cifra para órgano que se encuentra en el convento de Santa Clara de Monforte de Lemos (Lugo). Aunque en la actualidad se guarde en este convento, el libro, en su portada (Fig. 1), aparece identificado como proveniente del monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Prado (Valladolid) y por sus características y las obras en él contenidas creemos que puede ser datado entre fines del siglo XVII y primeras décadas del XVIII.



Fig. 1. Portada del *Quadernillo*.

Entre los elementos más notables del libro, que llamó ya desde un principio muy poderosamente la atención de los autores, está el que entre sus contenidos se encuentran al menos dos obras de Pablo Bruna, una de ellas desconocida hasta la fecha de hoy. También algunas otras obras de autor anónimo, probablemente debidas al redactor del manuscrito, y otra de Fray Andrés de Urrizola que, a través de este manuscrito, entra en la escasa nómina de compositores de música para tecla del siglo XVII. El libro contiene también una sustanciosa parte didáctica donde se explica la cifra y se ponen en este sistema de notación diversos ejercicios didácticos para tecla y piezas de polifonía, entre ellas el famoso *Pange Lingua* de Urrede. De hecho, el manuscrito tiene una clara orientación pedagógica, como se deduce del contenido en sí, de la ordenación de sus materiales y del estilo e indicaciones hechas por su autor¹.

Es importante señalar, ya en esta introducción, que aunque uno de los autores (FRF) pudo en su día tener acceso al libro y realizar algunas fotografías, gracias a las cuales podemos hoy elaborar este trabajo, en la actualidad el libro no se encuentra accesible. Este hecho nos ha impedido realizar un análisis completo y más profundo, como hubiésemos deseado, y por fuerza nos ha obligado a movernos en algunos casos en el terreno de las conjeturas².

A pesar de las dificultades señaladas, el total desconocimiento de este manuscrito entre la comunidad científica, las características singulares que atesora, la escasez de este tipo de fuentes en cifra de órgano que se conservan y el que contenga obras desconocidas de música de órgano de fines del

¹ Con sus peculiaridades, el *Quadernillo* se incorpora a una nómina creciente de manuscritos tardíos en cifra de origen monástico (ver más adelante). De hecho, el de Monforte parece un ejemplo paradigmático de este tipo de obras, y por tanto una importante pieza en el puzzle de la cifra de órgano hispana.

² La denegación del acceso a este archivo tiene su raíz en las actuales dificultades, lagunas y disfunciones existentes alrededor del derecho de acceso a los archivos de titularidad eclesíástica por parte de los investigadores. Aunque la diócesis de Lugo mostró, como en tantos otros casos en los que los autores del trabajo han colaborado con ésta, una absoluta voluntad de colaboración, facilitando en todo el acceso y formalizando, a través de un convenio, los términos de tal colaboración, la autonomía absoluta, en cuanto a la gestión interna del convento, que tienen las madres abadesas con respecto al Obispado supuso un escollo definitivo. No por parte de las propias religiosas sino porque, en este caso concreto, la Madre Abadesa había delegado sus competencias, para todas las cuestiones que afectan al archivo de la congregación, en una persona externa al convento. Ésta fue la que, finalmente, decidió denegar sin motivación fundada el acceso al manuscrito, y sin que mediase conflicto alguno con el uso litúrgico de los bienes, que sería una de las causas que podría haber motivado dicha negativa. Por esta causa, a los autores de este artículo no les quedó otra cosa, para la salvaguarda y divulgación de los contenidos del documento, que hacer cuanto antes públicos y accesibles a la comunidad científica los modestos pero valiosos datos a los que tuvieron acceso.

siglo XVII, entre ellas las de un autor de la relevancia de Pablo Bruna, nos ha movido a su difusión a través de este trabajo. Esperamos que la noticia que aquí damos sirva de estímulo para que, más pronto que tarde, se pueda acceder y estudiar en su totalidad.

EL DESCUBRIMIENTO DEL QUADERNILLO

La primera noticia de este libro con música en cifra para órgano la tuvo uno de nosotros (FRF) en el transcurso del proceso de documentación para la realización de una audio-guía histórico-musical sobre la villa de Monforte³. Durante una visita al convento de clarisas de esa villa se le hizo notar la existencia de un libro de música manuscrito en papel, y se le permitió hojearlo y realizar alguna foto. El investigador se dio cuenta entonces de que se trataba de un libro en cifra de órgano de cierta entidad, con una importante componente didáctica que le llamó poderosamente la atención. Era llamativa también la presencia de obras de Pablo Bruna y de, al menos, otros dos autores, una de ellas el famoso *Pange Lingua* del flamenco Urrede, notado simultáneamente en cifra y notas de valor sobre pentagrama⁴. Tras la redacción y edición de la guía, F. Reyes se puso en contacto con otro de los autores del artículo (ADP), dado el interés que ese libro podía tener en sus investigaciones, en el marco de la catalogación de los órganos de la comunidad de Galicia, cuyo proyecto se encontraba en aquel momento redactando, en colaboración con la tercera de las autoras de este artículo (MBBL) para la Xunta de Galicia⁵.

³ RIVERA ARMERO, Richard, REYES FERRÓN, Fernando y FERNÁNDEZ GUITIÁN, Luis: *Itinerarios Histórico-Musicales. Monforte de Lemos*, Sarria, Editorial Ouvirmos, 2008.

⁴ Tom R. Ward recoge nada menos que 25 fuentes diferentes para este himno del Corpus en la versión de Urrede, casi todas ellas hispanas o de origen hispano, además de otras 2 que no pudo confirmar. Ver WARD, Tom R.: *The polyphonic Office hymn, 1400-1520: a descriptive catalogue*, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology, 1980, p. 224. Naturalmente el autor no incluye la versión que se encuentra en el libro para ministriles que se conserva en San Pedro de Lerma. Este precioso libro se pudo salvar de ser vendido en almoneda por contener, precisamente, el *Pange Lingua* de Urrede, que era tocado por el organista en el Corpus y que, por comodidad, lo guardaba dentro de la caja del órgano, donde fue redescubierto en 1980. Ver KIRK, Douglas: *Music for the Duke of Lerna. Canciones and Motets of Four, Five, and Six Voices. The Music of Archivo de San Pedro de Lerna ms. mus. 1*, Watertown, Amherst Early Music, Inc, 2003. p. xiv.

⁵ La catalogación se ha llevado a cabo sólo de forma parcial (por falta de dotación presupuestaria) en los órganos de las diócesis gallegas de Ourense, Lugo, Mondoñedo-Ferrol y en un instrumento de la diócesis de Astorga, que se ubica en tierras gallegas.

Del examen de las imágenes (unas 40) realizadas del manuscrito se pudieron sacar algunas conclusiones de relevancia. Por un lado que, aunque depositado en un convento gallego, el título de la tapa delantera del manuscrito remitía al monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Prado, de Valladolid. Este hecho abría la incógnita sobre cómo había llegado el libro al convento monfortino y cuál era el uso que allí se le podría haber dado. También, consultando la obra completa editada de Pablo Bruna⁶, resultaba evidente que una de las obras contenidas en el manuscrito, que aparece con el título de *Obra de lleno, de Pablo Bruna. Octavo tono* (Fig. 2), no figuraba en él. Además, aparecía otra obra adscrita en el manuscrito al mismo autor, con el título de *Obra de ligaduras, de Pablo Bruna. Segundo tono*, y con un singular añadido entre paréntesis «(Es muy buena)», (Fig. 3). La pieza se corresponde, en la obra completa, con el Tiento de falsas de 2º tono⁷. Este hecho nos pareció una buena prueba en favor de la hipótesis de que, la otra obra atribuida también a Bruna en el manuscrito, fuese realmente de ese autor.

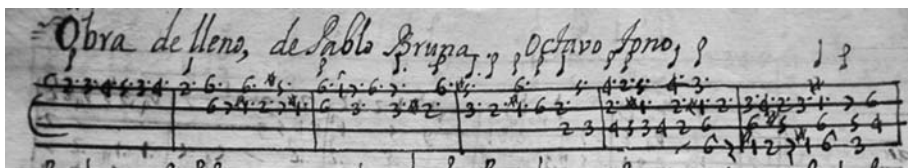


Fig. 2. «Obra de lleno» atribuida a Pablo Bruna.

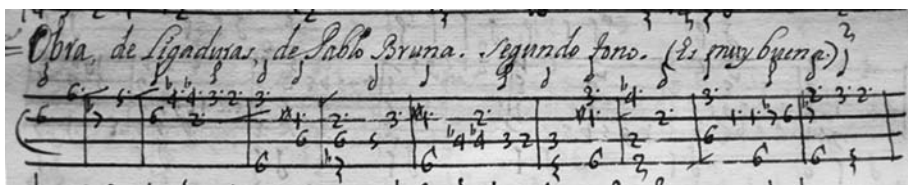


Fig. 3. «Obra de ligaduras», atribuida a Pablo Bruna. Esta pieza coincide con el «Tiento de Falsas» de segundo tono recogido en su obra completa.

⁶ BRUNA, Pablo, *Obras completas para órgano*, en STELLA, Carlo (Estudio y transcripción), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2011.

⁷ *Ibidem*, pp. 94-97.

Otro aspecto que resultaba evidente en ese primer análisis somero, y que se deducía de las imágenes de la primera parte del manuscrito, es que parecía haber sido escrito con fines didácticos. En efecto, el libro incluye inicialmente una descripción de la cifra, así como indicaciones para los aprendices de órgano. También unos rudimentos de teoría musical y obras notadas, simultáneamente, en notas de valor sobre pentagrama y cifra, comenzando por unos sencillos contrapuntos a dúo sobre un canto llano para la mano derecha o la izquierda.

El interés que suscitaron todos estos primeros descubrimientos y las nuevas preguntas que planteaban, llevaron a dos de los autores (ADP y MBBL) a solicitar una ayuda para inventariar y digitalizar este documento⁸. El trabajo de inventario pretendía, entre otras cosas, dejar constancia del manuscrito y su estado, identificarlo, describirlo y situarlo en su contexto, haciendo además un estudio y valoración preliminar sobre los intereses específicos que pudiese albergar. Por ello, la ficha de inventario incluía, además de la toma de datos, medidas físicas y descripción de las técnicas empleadas en la fabricación del manuscrito y una recopilación de datos sobre las condiciones ambientales en las que este bien fue encontrado para prevenir frente a posibles amenazas de deterioro. Por otra parte, se preveía el inventario sistemático de los contenidos musicales del manuscrito y su reproducción digital. En fin, el objetivo era garantizar que esos contenidos pudieran ser objeto de futuras investigaciones, estudios y ediciones por parte de la comunidad científica que permitieran hacer accesible al resto de la sociedad lo que parecía ser una pieza relevante de nuestro patrimonio musical.

Sin embargo, aunque la Diputación de Lugo, con el beneplácito y los correspondientes permisos del Obispado de Lugo, bajo cuya jurisdicción se encuentra el convento, aprobó una ayuda económica para realizar este primer análisis, el trabajo no se pudo llevar a cabo. Desde el archivo del convento se vetó, ulteriormente, el acceso por parte de los investigadores al documento, quedando así frustrada su intención.

⁸ Se partía de la teoría, bien establecida dentro del ámbito de la conservación del patrimonio cultural, de que una de las primeras medidas que es preciso adoptar para garantizar la conservación de cualquier bien que se considere relevante desde el punto de vista de su interés cultural, son las de conservación preventiva, entre las que están el adecuado conocimiento del bien y de las condiciones que lo rodean.

EL QUADERNILLO EN MONFORTE: CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-MUSICAL

Creemos que es interesante realizar una pequeña contextualización histórico-musical sobre la villa de Monforte y la familia de los Condes de Lemos, ya que ayudará a entender mejor las posibles hipótesis que explican cómo llegó a esta pequeña villa gallega el *Quadernillo*. Esas hipótesis se plantearán más adelante, ahora nos limitaremos a delimitar el contexto histórico-musical monfortino.

Monforte de Lemos se sitúa en una llanura, aproximadamente en el centro geográfico de Galicia, y debe su nombre al promontorio elevado sobre el que se asentaba el castillo y el palacio de los condes de Lemos, así como el monasterio cisterciense de San Vicente do Pino⁹. Con el crecimiento de la villa condal, a los pies de este promontorio, otras órdenes religiosas fueron fundando diversos monasterios en ella, siempre bajo el amparo de los propios condes. El condado de Lemos fue uno de los títulos nobiliarios más pujantes del reino de Galicia, vinculado tradicionalmente a la poderosa familia de los Castro. En el siglo XV el título se convertirá en hereditario y con el matrimonio del IV conde de Lemos, Fernando Ruiz de Castro Osorio y Portugal con Teresa de Andrade, se fusionarán estas dos importantes familias gallegas. A partir de entonces los condes de Lemos (y marqueses de Sarria) serán también condes de Andrade y de Villaba, con posesiones en el norte de la provincia de Coruña y Lugo¹⁰.

Muchos de los Castro, como miembros de la familia nobiliaria más relevante del reino de Galicia en el siglo XVI, se comportarán como verdaderos príncipes y mecenas renacentistas y desempeñarán además importantes cargos en la corte. Destaca especialmente el de virrey de Nápoles, que llegarán a ostentar tres de los condes¹¹. En su villa de origen, Monforte, los Lemos llevarán a cabo importantes fundaciones religiosas. El II Conde de Lemos, Rodrigo Enríquez Osorio, fundará en 1501 el desaparecido convento franciscano de San Antonio, que pronto se convertirá en uno de los más importantes de Galicia y será escogido como panteón familiar. Las clarisas y los dominicos también llegarán a Monforte de la mano de los Lemos, en este

⁹ El antiguo palacio fue destruido por un incendio en el siglo XVII. El monasterio aún se conserva, convertidas sus dependencias en Parador, y su iglesia en iglesia parroquial.

¹⁰ PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo: *Los señores de Galicia, tenentes y condes de Lemos en la Edad Media*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2000.

¹¹ Concretamente el VI conde de Lemos, Fernando Ruiz de Castro, entre 1599 y 1601. El VII conde de Lemos e hijo del anterior, Pedro Fernández de Castro (llamado el Gran Conde de Lemos, ver más adelante), entre 1610 y 1616 y su hermano, el VIII conde de Lemos, Francisco de Castro, que sería virrey entre 1601 y 1603.

caso de los VII condes de Lemos, Pedro Fernández de Castro y su mujer Catalina de la Cerda y Sandoval, que fundarán los conventos de Santa Clara y de San Jacinto (actual parroquia de A Régoa)¹². Y, por último, otro miembro de la familia, el cardenal y arzobispo de Sevilla, Rodrigo de Castro, será el responsable de la imponente fundación jesuítica en Monforte del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua¹³.

La munificencia fundacional de los condes estimuló la presencia de músicos y organistas en su villa de origen, y en el siglo XVIII existían, sin duda, al menos cuatro o cinco órganos en Monforte: en el monasterio cisterciense de San Vicente do Pino, en San Antonio, San Jacinto, Santa Clara y, muy probablemente, en el colegio de los jesuitas.

El lugar donde ahora descansa el *Quadernillo*, el Convento de Franciscanas Descalzas de la villa de Monforte de Lemos es, como ya se ha dicho, el resultado de la intensa actividad fundadora de los VII Condes de Lemos: Pedro Fernández de Castro (1576-1622) y su mujer Catalina de la Cerda y Sandoval (1580-1648)¹⁴. Pedro Fernández de Castro, conocido como el Gran Conde de Lemos, es un relevante personaje histórico. Casado con la hija del valido de Felipe III, el Duque de Lerma, desempeñó importantes cargos por designación real, el más relevante de ellos, y por el que es más conocido, el de Virrey de Nápoles, entre 1610 y 1616¹⁵. Fue tenido por un noble de grandes virtudes políticas, prudente y, sobre todo, por un culto e importante mecenas¹⁶. Relacionados con su figura aparecen destacados literatos de la época, entre ellos Francisco de Quevedo, los hermanos Argensola o Lope de Vega, que será secretario del Conde durante una época y con quien tendrá relación epistolar hasta su fallecimiento. Destaca también de manera singular su vinculación con Cervantes, que dedicará al Conde la segunda parte del Quijote y, muy significativamente, su última obra, *Los Trabajos de Persiles*. Figura allí la famosísima carta de Cervantes dirigida al de Lemos, que será la postrera de su vida (después de recibir la extremaunción) y en la que se halla la copla tan conocida:

¹² PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, Eduardo: *Don Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos (1576-1622)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, pp. 267-278. MOURE-MARIÑO, Luis: *Apuntes para la historia de Monforte de Lemos*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997, pp. 137-141 y 201-212.

¹³ MOURE-MARIÑO, *Apuntes*, pp. 149-180.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 213-228.

¹⁵ Un completo estudio sobre su figura se puede encontrar en PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, *Don Pedro Fernández de Castro*.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 237-283.

«Puesto ya el pie en el estrivo,
Con las ansias de la muerte,
Gran Señor, ésta te escribo.»

Además de su relación con estos importantes autores, la actividad de mecenazgo de los Condes, que se puede encuadrar dentro de la propia de la alta nobleza de la época, fue mucho más extensa¹⁷. Acumularon una importante pinacoteca y colección de diversos objetos litúrgicos y escultura religiosa, gran parte de los cuales se guardan precisamente en el Museo de Arte Sacro del convento de clarisas de Monforte¹⁸.

Parece que la creación de un convento de clarisas en Monforte, émulo del que el Duque de Lerma había fundado precisamente en la villa de Lerma, ya rondaba la cabeza de los condes por el año 1610, justo antes de su marcha a Nápoles¹⁹. En cualquier caso la fundación definitiva no se hará hasta 1622, poco antes del fallecimiento del Conde, por delante de Juan de Araujo, escribano real de Monforte, en una escritura hecha en el palacio condal²⁰. El documento de fundación fija el número de monjas en 30, con un máximo de 33, «las quales ayan de ser de este Reino de Galicia», excepción hecha de aquellas bajo autorización expresa de los patronos. También, como suele ser habitual, reserva 4 plazas a nombramiento de estos, plazas que solían ser ocupadas por hijas o por viudas de la familia. De hecho la propia condesa, Catalina de la Cerda, profesará en el convento unos años después de la muerte del Conde, en 1634, con el nombre de Sor Catalina de la Concepción, en compañía de su impresionante colección de reliquias²¹. Durante los primeros años, las monjas vivirán en unas casas propiedad de los Condes, y será el 27 de agosto de 1646 cuando se trasladen definitivamente al edificio conventual que ahora ocupan, en el que se depositarán, según había dispuesto en su testamento²², los restos de su fundador Pedro Fernández de Castro.

Durante los siguientes años continuaron las obras en el convento añadiendo, a la ya rica dotación de arte sacro que los condes habían dejado,

¹⁷ Un amplio estudio sobre el mecenazgo de los condes se puede encontrar en ENCISO ALONSO-MUÑUMER, Isabel: *Nobleza, poder y mecenazgo en tiempos de Felipe III: Nápoles y el Conde de Lemos*, San Sebastián de los Reyes, Actas, 2007.

¹⁸ CHAMOSO LAMAS, Manuel: *Museo de Arte Sacro Clarisas de Monforte de Lemos*, La Coruña, Caja de Ahorros de Galicia, 1980.

¹⁹ PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, *Don Pedro Fernández de Castro*, p. 271.

²⁰ Una transcripción del documento se puede encontrar en VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Lois: *Documentos da historia de Monforte no século de ouro*, Lugo, Deputación Provincial, 1991.

²¹ MOURE-MARIÑO, *Apuntes*, pp.121-128.

²² VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, *Documentos*, pp. 218-225.

retablos y nuevas imágenes²³. Con toda seguridad uno de los elementos que se incorporarían más pronto que tarde, tratándose de un convento de clarisas, sería un órgano pero, por desgracia, no queda ya rastro de él. Sin duda desapareció durante la guerra de la Independencia, cuando la villa de Monforte fue duramente castigada por las tropas francesas, o en el curso de la demolición de la antigua iglesia conventual a fines del siglo XIX, cuando fue sustituida por la actual. La bibliografía consultada sobre este convento no ha prestado atención a este aspecto, y aunque cuenta con un archivo bastante rico tampoco ha sido posible consultarlo, por las razones ya comentadas.

DESCRIPCIÓN DEL *QUADERNILLO* E INVENTARIO PARCIAL DE SUS CONTENIDOS

Aunque el manuscrito objeto de nuestro estudio lleva el modesto título de *Quadernillo*, se trata de un libro en toda regla de, al menos, 167 folios²⁴. Está escrito sobre papel, en tamaño aproximado de 4º, y con una letra cuidada, de gran pulcritud, que se corresponde con el tipo de letra habitual de las últimas décadas del siglo XVII y primeras del XVIII (Fig. 4). Lleva una encuadernación en piel con adornos y letras estampadas, algunas de ellas doradas (Fig. 1). La parte que sólo contiene texto, en los primeros folios del libro, está escrita en el formato habitual vertical, sin embargo al empezar a escribir música, en el folio 16v, se pasa a un formato apaisado. En el Anexo 1 se describen los contenidos del libro a partir de la información de que disponemos. A pesar de la escasez relativa de imágenes que se tomaron en su día, se puede sacar de ellas algunas conclusiones relevantes, que nos permiten contextualizar con cierta precisión el libro y el objeto para el que fue escrito.

²³ Ver, por ejemplo, en LORENZANA LAMELO, María Luisa, *Aportación documental al estudio histórico-artístico de dos fundaciones monfortinas: el colegio de la Compañía y el convento de las clarisas*, Lugo, Deputación Provincial, 1989.

²⁴ A lo largo de este apartado nos moveremos a menudo entre la conjetura y la certidumbre por la razón de que sólo disponemos de las imágenes de 20 folios, no consecutivos, de la obra. Como se deduce en el Anexo 1 que acompaña a este trabajo, conocemos sólo un 12% del libro.

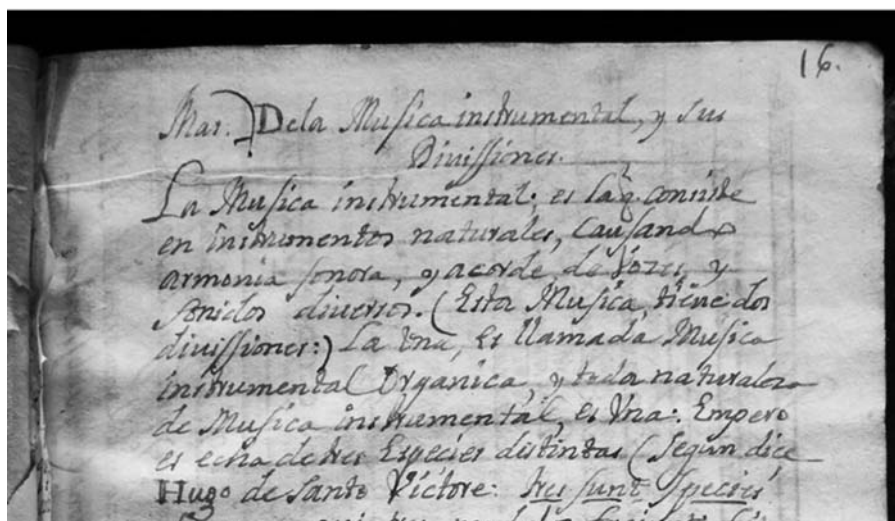


Fig. 4. Ejemplo del texto y grafía del *Quadernillo*.

El examen de la portada revela dos datos de gran importancia, el primero sobre el origen del libro que nos remite, como ya se ha dicho, al convento jerónimo de Nuestra Señora de Prado en la ciudad de Valladolid. Por otro lado la presencia del monograma IHS con la cruz y los tres clavos, propio de la compañía de Jesús, y que nos hace pensar que el libro, por alguna causa, fue a parar a algún colegio de esa orden y allí se encuadernó de nuevo²⁵. Es muy probable que ese colegio no fuese otro que el de Nuestra Señora de la Antigua de Monforte, al que ya nos hemos referido, y que era de los más importantes del reino de Galicia²⁶. Se sabe que contaba con una importante biblioteca donada por su fundador, el cardenal Rodrigo de Castro, además de una extraordinaria colección de arte²⁷. Esta biblioteca era uno de los principales recursos educativos del centro, que poco después de su fundación

²⁵ Otra posible hipótesis es que fuese copiado en Nuestra Señora de Prado para un colegio de los jesuitas.

²⁶ Aunque el Colegio de Nuestra Señora de la Antigua fue el tercero de los jesuitas en Galicia, su ubicación en el centro de Galicia y la importancia de su mecenas y edificio lo convirtieron al poco de su fundación en un importante centro educativo. MOURE MARIÑO, *Apuntes*, pp. 149-160.

²⁷ Su pieza más importante era la famosa Adoración de los Reyes Magos de Hugo van der Goes, ahora en la *Alte Pinakothek* de Berlín. Esta obra fue vendida en pública subasta a principios del siglo XX por los padres escolapios, que ocupan el edificio desde 1873, para

llegó a competir en número de alumnos con la propia Universidad de Santiago. Además de los importantes fondos iniciales provenientes de la biblioteca del cardenal, los jesuitas siguieron ampliándolos con nuevos volúmenes y adquiriendo otras bibliotecas. Sabemos también que esta biblioteca contaba con diversos manuscritos y libros de música, entre estos últimos ha llegado hasta nuestros días el manuscrito de la misa *Voce Mea* de Cristobal de Medrano, dedicada al cardenal Rodrigo de Castro y que ahora se encuentra en la biblioteca de la Universidad Complutense²⁸.

Aunque no tenemos todos los contenidos del libro sí que tenemos, como ya se ha dicho, lo suficiente como para hacernos una idea bastante precisa de su estructura esencial. En el Anexo 1 se puede ver el listado detallado de los folios de los que se sacaron imágenes, junto con unas breves notas resaltando aquello que nos pareció más relevante. Como se puede observar, el *Quadernillo* tiene tres partes bien diferenciadas que, con sus matices y singularidades propias, no se separa mucho de una estructura ya clásica y conocida en muchos libros de cifra ibéricos anteriores, tanto de vihuela como de órgano²⁹.

Comienza por una primera parte, hasta el f. 19r, en texto, que da al lector-alumno unos rudimentos sobre teoría musical, seguida por la preceptiva declaración de la cifra: «Siguese la Çifra Desçifrada». Aunque esta primera parte responde en lo esencial a lo encontrado en otros libros, el *Quadernillo* añade una exposición previa breve sobre la doctrina clásica de la música de Boecio, con la conocida división de la música en Cómica, Humana e Instrumental, apoyada en las preceptivas citas a las autoridades³⁰. También incluye unos sabrosos preceptos sobre la posición al teclado por parte del

acometer las obras de la imponente fábrica del colegio, que amenazaba ruina. Aun así el colegio conserva en su museo, entre otros, dos Grecos y cinco tablas de Andreas del Sarto.

²⁸ Universidad Complutense, Biblioteca Histórica, sign. BH MSS 614.

²⁹ Nos referimos en concreto al hecho de comenzar por una pequeña «declaración» inicial de la cifra para seguir con unos dúos, a veces explícitamente indicados como para principiantes, seguidos de obras de complejidad creciente. Básicamente esa es la estructura del *Arte novamente inventada pera aprender a tanger*, de Gonzalo de Baena (Lisboa, 1540); el *Libro de musica de vihuela intitulado Silva de Sirenas*, de Enríquez de Valderrábano (Valladolid, 1547); el *Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica Lira*, de Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554); el *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela*, de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557); y las *Obras de Mvsica para tecla arpa y vihuela*, de Antonio de Cabezón (Madrid, 1578).

³⁰ BOECIO, Anicio Manlio Torquato Severino: *Tratado de Música* (Prólogo y traducción de Salvador Villegas Guillén), Ediciones Clásicas, Madrid, 2005. Hemos preferido la traducción hecha por este autor de Cómica, y no Mundana, para el primero de los tres tipos de música clásicos por las razones que él mismo refiere en la página 29 del libro. Desconocemos la denominación usada por el autor del *Quadernillo* para las dos primeras, pues en el primer

aprendiz de organista. Estos dos elementos no hacen más que incidir en el claro carácter didáctico del manuscrito, sobre el que volveremos en el siguiente apartado.

A partir del f. 22r comienzan las piezas musicales, con la singularidad de que además de en cifra está «Declarado, en Composiçion; como ira todo lo que se sigue», es decir, con notas de valor sobre pentagrama. En esto el manuscrito se aparta del resto de libros y manuscritos conocidos, ya que parece que hasta el f. 151v, donde encontramos el famoso *Pange Lingua* de Urrede, todas las piezas tienen esa doble notación en cifra para órgano y «composiçion». De nuevo, este aspecto corrobora plenamente el carácter didáctico del manuscrito y, también refuerza su datación, en un momento en que la cifra, en los ámbitos más profesionales, va cediendo su paso a la notación sobre pentagrama con notas de valor³¹. Aparte de esta singularidad, el libro sigue un orden ya conocido, comenzando de forma progresiva en dificultad por dúos y tríos para seguir con las «posturas y versos de todos los tonos» a cuatro voces a los que, quizá, sigan unos fabordones y diversos himnos, el penúltimo de los cuales sería el ya citado de Urrede. Este mismo esquema, partiendo de piezas más fáciles a dúo cara a una mayor complejidad mediante la adición de voces y sofisticación de la trama polifónica, lo encontramos en diversos libros de órgano y vihuela³². La inclusión de unos versos en todos los tonos tiene también una clara orientación pedagógica y práctica en la formación del futuro organista, pues estas piezas eran básicas en su formación para acompañar el Canto Llano. Por tanto el *Quadernillo* no hace aquí más que recoger y transmitir una tradición educativa que debemos suponer exitosa y de probada eficacia, dentro de la cual se habría formado también su autor o compilador. Es importante observar, sin embargo, que el autor del manuscrito se aparta en algo de sus ilustres predecesores del siglo XVI que hemos citado. En efecto, los dúos y tríos de estos autores suelen ser de su propia cosecha y basados generalmente en el *cantus firmus* de algún himno bien conocido y común (*Ave Maris Stella*, *Sacris Solemnis*, etc) o de algún material propio. Los vihuelistas, y también Gonzalo de Baena, suelen cifrar directamente pasajes a dúo de piezas de autores de reconocida reputación, generalmente fragmentos de misas, un procedimiento didáctico

folio del que tenemos imágenes (el 16v), está entrando en el detalle de la última de ellas, la Instrumental.

³¹ Aquí, como en gran parte de lo que sigue, es de obligada lectura la tesis de Andrés Cea Galán: CEA GALÁN, Andrés: *La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Universidad Complutense, 2014. Eprint accesible en: <http://eprints.ucm.es/27767/> (fecha de consulta, julio de 2015).

³² Cfr: nota 28.

que debía de ser usual en la época y que es recomendado por el propio Juan Bermudo a aquellos que aspiran a ser buenos vihuelistas³³. En uno y otro caso el resultado es francamente musical, y las más de las veces de una calidad excelente³⁴, independientemente de la sencillez técnica de la pieza. Sin embargo, los dúos del *Quadernillo* son piezas mucho más mecánicas, basadas en una melodía sencilla que asciende y desciende por grados conjuntos (Fig. 5)³⁵. De manera que aun manteniendo en este aspecto el espíritu de sus antecesores, la «letra» de este manuscrito es más moderna, y recuerda los ejercicios repetitivos que más adelante serán práctica común, por ejemplo, en los métodos de piano. Esta característica diferencial se vuelve a observar, de forma más acusada, en lo que el autor llama «glossa a duo», donde ya no hay *cantus firmus*, o pasajes libres de contrapunto imitativo: el alumno debe limitarse a ejecutar monótonos grupos de cuatro figuras, en movimientos paralelos, con ambas manos (Fig. 6).



Fig. 5. *Quadernillo*, f. 19r. «Glossa, a Duo. Para la mano derecha. Sobre Bajo».



Fig. 6. *Quadernillo*, f. 19v. «Glossa A Duo. Para ambas manos (hic Opera, Duplex havet labor)».

³³ Ver por ejemplo en GRIFFITHS, John: *Tañer vihuela según Juan Bermudo*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2003.

³⁴ A las soberbias composiciones «para principiantes» de Antonio de Cabezón nos remitimos.

³⁵ Estos ejercicios guardan una gran similitud con los «duos pera os principiantes» del *Livro de cyfra*, de Oporto. Ver CEA GALÁN, *La cifra hispana*, pp. 952-953.

Por último, y después de las dos versiones del himno *Pange Lingua*, en el f. 157r comienza una nueva sección con obras «unas apuntadas en cifra, otras en composición musical». Desconocemos si hay alguna copiada en esta última manera, puesto que las que poseemos en imagen están todas en cifra. Se trata de piezas de mayor envergadura, que siempre llama el autor «obra». Sin perder la orientación didáctica, se trata de ejemplos de piezas del repertorio común más completo y complejo que el organista profesional tendría que ejecutar, como el propio autor indica «para que el discípulo aprenda de todo, y tenga donde elegir». De todas formas, como decimos, aún en estas obras prevalece el espíritu didáctico, y van precedidas de nuevo por una breve exposición, en dos páginas y media, de teoría musical, en este caso relativa a los géneros de la música: Diatónico, Cromático y Enarmónico. También se dedica un pequeño párrafo a tratar sobre la diferencia entre semitono mayor y menor (formados respectivamente por cinco y cuatro comas), junto con la definición de lima y diesis. Como ya se ha dicho con anterioridad, y se pueden ver también en el Anexo 1, las piezas de esta parte de las que tenemos imágenes son un total de cinco: dos atribuidas a Pablo Bruna, una de las cuales ya es conocida a través de su obra completa, dos anónimas y otra de fray Andrés de Urrizola. En el Anexo 2 se dan los *incipits* de estas estas piezas.

En suma, manteniendo la estructura de otros libros en cifra impresos anteriores, el *Quadernillo* introduce elementos diferenciales con respecto a ellos, motivados tanto por su funcionalidad, orientada al adiestramiento de jóvenes organistas, como por la época en que fue copiado, en el cambio del siglo XVII al XVIII. Manteniendo una estructura que no era nueva en un libro de cifra de órgano, añade elementos, de forma muy sintética y abreviada, que sólo suelen encontrarse en tratados teóricos, como pueden ser los de Montanos, Lorente o Nasarre, por citar unos pocos de entre los muchos editados en los siglos XVI y XVII.

LA INTENCIÓN DEL *QUADERNILLO*: UN MANUSCRITO DIDÁCTICO PARA LA ORIENTACIÓN DE MAESTROS DE ÓRGANO

Aunque nos falten importantes partes del manuscrito, creemos que se puede afirmar sin excesiva sombra de duda que la intención principal de éste es la de servir de guía y respaldo a un maestro en la educación de futuros organistas. Además de su propia estructura interna, las pequeñas síntesis sobre los aspectos más comunes e importantes de la teoría musical de la época³⁶, y

³⁶ De difícil comprensión para el discípulo si este no es puesto en antecedentes por parte del maestro, al tiempo que los desarrolla y ejemplifica.

el tipo de piezas contenidas, sobre todo en su parte segunda (f. 19r en adelante), que comentamos en el anterior apartado, existen otras evidencias que así lo demuestran. En primer lugar el propio texto, que hace referencia en varias ocasiones a los «niños» que aprenden el oficio de organista, y que va desgranando muy sintéticamente una suerte de programa educativo. Así en la declaración de la cifra, en el f. 16v, leemos:

«Comiença la çifra de Organo, para los niños que se dedican a este Santo Exerçicio. los quales deben aduertir, y observar, las Aduertençias siguientes, para su Mayor hacierto. Lo primero que debe saber, es conoçer los numeros, y todas sus señales, y quales de ellos son Graves, quales Agudos, y quales sobre Agudos y tambien, quales son Regraves...».

También más adelante, en el f. 18v, y antes de anotar los primeros dúos, nos encontramos con este delicioso pasaje sobre la colocación del alumno al teclado, con una pequeña secuencia de los primeros pasos que se deben cuidar en la educación del niño, donde el interpelado es ya claramente el maestro:

«Lo primero que se les debe enseñar a los niños que aprenden Organo, es, que assi en el Monachordio, como en el Organo, se sienten con compostura y que no hagan meneos de cabeça, ni cuerpo, (quando toquen) (que es gran imperfecçion) sino, que tengan el cuerpo, y cabeza rectos, y gesto agradable. y que en el Manexo de los dedos, sean muy reparados, porque de no [18v] saber manexar bien, se toparan muchas /veces/ sin poder executar lo que quieren por no tener prevenido (y aprendido) esto. Despues, se les suele enseñar a correr la Octaua; para que se vayan haçiendo los dedos; estos, echos; se les enseña a juntar ambas manos; para cuyo fin, se les enseña algunas glosas a Duo; y despues se les ban aumentando las voces...».

Un tercer lugar donde, de manera explícita, la intencionalidad didáctica se hace manifiesta, es antes de las «obras» más extensas, que vienen precedidas por la explicación de los tres géneros de música a que nos referimos en el anterior apartado. Aparece aquí el siguiente texto, a modo de preámbulo:

«Siguençe varias obras. Vnas apuntadas en cifra, otras en composiçion musical para que el Discipulo aprenda de todo, y tenga que elegir a su gusto».

Todas estas evidencias, junto con las ya citadas referidas a la propia organización y textos del manuscrito, creemos que dejan pocas dudas sobre su clara intención didáctica.

Es importante observar, no obstante, que también en este aspecto el *Quademillo* presenta una diferencia significativa con respecto a otros libros impresos en cifra, tanto para tecla como para vihuela. Se suele insistir en estos

en la ventaja de este tipo de notación para el aprendiz, e incluso se sugiere la posibilidad de aprender sin maestro. No es el caso en el *Quadernillo*, donde en todo momento aparece, como llevamos dicho, de forma directa o indirecta la figura de éste, como por ejemplo sucede antes de las «glossas» a dúo, donde se indica que «...yo, pongo aquí algunas, para que al modo de ellas, le pueda el Maestro echar las que quisiere [al discípulo]». También se hace patente la necesidad de ese maestro cuando se refiere al «manexo de los dedos», que citamos con anterioridad, pues nada dice el manuscrito sobre la digitación de las carreras de subir y bajar, o los dedos más al caso para formar las diferentes consonancias³⁷. Como dijimos antes, sólo plantea el orden en que se debe enseñar cada cosa al discípulo, el qué y el cuándo, dejando los detalles del cómo a un profesor intrínsecamente necesario. Puesto de otra manera: todo parece indicar que el destinatario del libro no es un aprendiz o estudiante de órgano, sino un maestro.

Lo anterior es, por tanto, una diferencia fundamental en el *Quadernillo* que, junto con otros elementos, nos ayuda a poder perfilar mejor aún la motivación que tuvo quien lo copió. En efecto, hay un hecho aparentemente sorprendente en el manuscrito: si siempre estuvo encuadernado como ahora lo está, no puede ser tocado al atril de un órgano³⁸. La razón es que, como se ha dicho, a partir del f. 16v está escrito en formato horizontal, y no vertical, lo que hace imposible mantenerlo abierto sobre un atril. En resumen, teniendo en cuenta las anteriores evidencias, junto con esta última observación³⁹, y poniéndolo en términos actuales, el libro es más una «guía para el profesor» que un «libro de texto». Parece ser obra de un maestro reputado y con experiencia en la enseñanza de la técnica y la música de órgano a los niños, que quizá desea transmitir su método y saberes a otros maestros más bisoños. Cuando escribe texto lo hace en formato vertical, y cuando escribe cifra lo hace, aprovechando mejor el papel, en formato horizontal. Un maestro organista más novato, con el libro en sus manos, tiene una guía segura de un método probado, con ejercicios y glosas para adiestrarse sobre los que pueda «echar las que quisiere» al discípulo. Éste (o el propio maestro), se haría con su propia copia, seleccionando aquello que más le interesase, practicaría la escritura de cifra, el paso de esta a canto de órgano y viceversa

³⁷ Algo que sí encontramos, por ejemplo, en los libros antes citados de Antonio de Cabezón y Juan Bermudo, o en la *Facultad Organica*, de Francisco Correa de Arauxo (Alcalá de Henares, 1626).

³⁸ Agradecemos a Andrés Cea Galán que nos llamase la atención sobre este punto a la vista de las imágenes del libro que le mostramos en su día.

³⁹ Y podríamos añadir, también, el carácter de los textos sobre teoría musical, muy sintéticos y de difícil comprensión para alguien que no esté ya versado previamente en la materia.

con los «ejercicios resueltos» del *Quadernillo*, y los pondría en un formato, sobre papeles sueltos por ejemplo, que le permitiese practicar sobre el atril del órgano o del clavicordio. El buen estado y aparente poco uso y manoseo del manuscrito podría verse también como una prueba de esta conclusión.

EL ORIGEN DEL *QUADERNILLO*: ¿UN EJEMPLO PARADIGMÁTICO DE MANUSCRITO MONÁSTICO PARA USO DE LA ORDEN JERÓNIMA?

Aunque el *Quadernillo* de Monforte no tiene en su estructura y partes ningún elemento original en sí mismo⁴⁰, la suma de la diversidad de todos ellos sí que lo hace único, y lo convierte en una especie de eslabón perdido que permite perfilar con mucha más nitidez el uso de la cifra en un momento ya tardío, y el origen de otros manuscritos con cifra⁴¹.

Con respecto al lugar en que el manuscrito fue elaborado, creemos que la hipótesis más firme es que fue escrito por algún organista, probablemente el primer organista, del Monasterio de Nuestra Señora de Prado, en Valladolid. Las evidencias que apuntan a este origen son al menos dos. La primera, como ya comentamos y que es obvia, es la propia portada del manuscrito, que allí lo sitúa. Pero además hay otra, que de forma indirecta, viene a reforzar el origen vallisoletano, y es la presencia de una obra de fray Andrés de Urrizola, «un amigo mio», como dice el autor (Fig. 7). El único dato que tenemos a día de hoy sobre fray Andrés de Urrizola es la presencia de una obra suya, fechada en 1683, y que se encuentra precisamente en el Archivo de la Catedral de Valladolid⁴². No es descartable, por tanto, que fray Andrés de Urrizola fuese un músico del Monasterio de Nuestra Señora de Prado, compañero del autor del manuscrito. Sabemos de hecho que existían contactos entre la Catedral de Valladolid y ese monasterio, así como otros de la ciudad, e incluso se confía en un religioso del convento, del que no sabemos el

⁴⁰ Se entiende que no nos referimos aquí a las piezas concretas de música que contiene.

⁴¹ De obligada referencia para tener una visión compendiada y profunda sobre estos aspectos es CEA GALÁN, *La cifra hispana*. En particular, y para lo aquí tratado, las pp. 101-103 relativas a las fuentes en cifra de órgano posteriores a la última fuente impresa conocida, la «Facultad Orgánica» de Correa de Arauxo de 1626.

⁴² Se trata de una obra a cuatro voces, con acompañamiento para el arpa, de título «Jesus amado mio». Aparece una primera referencia de esta obra en EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: «Memoria de actividades RISM-España/1993», en *Anuario Musical*, 53 (1998), p. 293. Con posterioridad también aparece recogida en LÓPEZ CALO, José: *La música en la Catedral de Valladolid, Vol. V, Catálogo del Archivo de Música (V) Autores varios españoles, Extranjeros-Varia*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid-Caja España, 2007, p. 280. Agradecemos al profesor Ezquerro su amabilidad por enviarnos en su día copia de la ficha RISM referida en el artículo arriba citado.

nombre, para examinar el órgano de la catedral en 1687⁴³. Con anterioridad a esa fecha, en 1640, parte de la capilla de la propia catedral se desplazará al monasterio de Prado para celebrar el día de San Jerónimo, con la presencia del propio obispo, «que con los músicos que hay en el dicho convento se compondría bastante capilla»⁴⁴. Por tanto la presencia de una obra de un fraile con un nombre tan típicamente jerónimo como fray Andrés de Urrizola, tanto en la catedral de Valladolid como en el *Quadernillo*, creemos que es una prueba razonable de que fray Andrés era de esa orden y que de alguna manera estuvo vinculado a Valladolid y al Monasterio de Prado en fechas (1683) compatibles con la datación del manuscrito monfortino, reforzando la procedencia que se da en su portada.

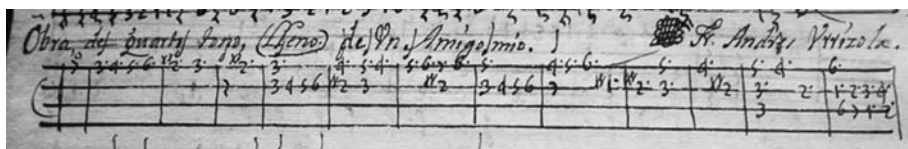


Fig. 7. «Obra de cuarto tono», atribuida a fray Andrés (de) Vrrizola.

Por otro lado, dilucidado su origen monástico, el *Quadernillo* viene a confirmar la hipótesis de Andrés Cea, precisamente en esa dirección, acerca el origen de otros manuscritos tardíos en cifra, datables en el cambio del siglo XVII al XVIII o primeras décadas de este último, y sobre los que se desconoce el entorno en el que fueron producidos⁴⁵. Guarda ciertas similitudes, por ejemplo, con el *Livro de cyfra* de Oporto⁴⁶, en cuyo entorno cronológico se sitúa, que es el único de estos manuscritos que declara la cifra en su inicio, y

⁴³ LÓPEZ CALO, José: *La música en la Catedral de Valladolid, Vol VII, Documentario Musical (I) Actas capitulares (1547-1829)*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid-Caja España, 2007, p.190.

⁴⁴ En concreto se desplazaron el maestro de capilla Juan de Padilla y tres racioneros, uno de ellos, al menos, ministril de corneta y chirimía. *Ibidem*, p. 135.

⁴⁵ CEA GALÁN, *La cifra hispana*, p. 102.

⁴⁶ *Livro de cyfra onde se comtem varios jogos e obras e outras curiosidades*, Biblioteca Pública Municipal de Porto, MM-42. Accesible en: http://arquivodigital.cm-porto.pt/Conteudos/Conteudos_BPMP/MM-42/MM-42_item1/ (acceso Mayo de 2015). Un detallado estudio y una recopilación bibliográfica sobre este manuscrito se encuentra en CEA GALÁN, *La cifra hispana*, pp. 927-971.

que también comienza por unos dúos «pera os principiantes», muy similares en su concepción a los presentes en el *Quadernillo*⁴⁷.

De modo genérico, además, por su orientación y contenidos el libro encaja plenamente con lo que se podría esperar y era necesario para la educación de un niño, futuro organista, de un monasterio jerónimo⁴⁸. En los monasterios de esta orden no podía faltar el canto llano y el órgano⁴⁹, de modo que un libro de estas características resultaría de gran utilidad para la formación de los organistas. Aunque hay evidencias de que muchos organistas y otros músicos jerónimos, provenientes de iglesias, catedrales y colegiadas, entran ya perfectamente formados en su oficio dentro del monasterio⁵⁰, también hay otras que refieren cómo a los niños triples más hábiles, en las hospederías de los monasterios donde vivían, se les enseñaba órgano⁵¹. De algún monasterio, como es el caso del monasterio de San Jerónimo de Madrid, se tiene también noticia de que, a principios del siglo XVIII, era «un centro receptor de novicios organistas de cierta importancia»⁵². Por lo tanto parece que cabe poca duda de la utilidad de un libro como el *Quadernillo* en un monasterio de esta orden. Por lo demás, el juego de posturas y versos que empieza al f. 22r, formaba parte del repertorio cotidiano obligado de todo organista, para tañer en *alternatim* con el coro, sirviese este en una iglesia jerónima o no⁵³.

Por último, no queremos dejar de apuntar que aunque el libro se produjese en Valladolid, la presencia de dos obras de Bruna, y también la de fray Andrés de Urrizola, creemos que desplaza la procedencia del posible autor más hacia el este, concretamente al entorno navarro-aragonés. Si, como era bastante corriente en la orden jerónima, fray Andrés tomó su nombre del topónimo de su pueblo de origen, entonces sería natural de Navarra donde

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 952-953.

⁴⁸ Y ciertamente en cualquier otra institución religiosa regular o secular, femenina o masculina. Pero nos interesa aquí comparar con algunos recientes estudios en instituciones de esta orden.

⁴⁹ Sobre el oficio de organista en los monasterios de esta orden, ver la tesis de VICENTE DELGADO, Alfonso de: *Los cargos musicales y capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (Siglos XVI-XIX)*, Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 161-231. Eprint accesible en: <http://eprints.ucm.es/11990/> (fecha de consulta, julio de 2015).

⁵⁰ *Ibidem*, p. 115.

⁵¹ *Ibidem*, p. 114.

⁵² *Ibidem*, p. 216.

⁵³ La práctica en *alternatim* está profusamente documentada para la orden jerónima, a través del Ordinario, en la tesis citada, *ibidem*, pp. 168-174. También el uso, en la importante festividad del Corpus, de cantar el *Tantum ergo sacramentum* por el coro respondiendo el órgano; *ibidem*, pp. 172-173. Nótese que el *Quadernillo* recoge, precisamente, al menos dos versiones del *Pange Lingua* (ver Anexo 1).

se encuentran dos pueblos de ese nombre. Uno de ellos en el valle de Arakil, a escasos 10 kilómetros al noroeste de Pamplona, y otro, Urritzola-Galain, también muy cerca de Pamplona, en este caso a unos 15 kilómetros al norte. Faltan, desde luego, suficientes medios de prueba para asentar más firmemente esta hipótesis, y sin duda un futuro estudio estilístico de las obras anónimas y la de fray Andrés contenidas en el *Quadernillo*, contribuirá a situarlas (o no) en el rico entorno organístico de Pablo Bruna y sus discípulos.

EL QUADERNILLO EN MONFORTE: ALGUNAS HIPÓTESIS SOBRE SU LLEGADA

A día de hoy sólo podemos especular sobre el viaje hasta Monforte de este interesante manuscrito. Creemos que cualquier posible explicación que se proponga debe partir del carácter didáctico que tiene y que ha quedado demostrado, especialmente por su espíritu de «guía del profesor» más que de «libro de texto». Un libro así, en una institución como un colegio jesuítico, con una marcada vocación docente y generalmente dotado de una muy buena y amplia biblioteca, sería sin duda muy atractivo. Por ello podemos suponer que, o bien el libro viajó en manos de algún jesuita que se habría hecho con él en Valladolid portándolo directamente (o a través de alguna otra casa jesuítica) a Monforte, o algún músico jerónimo u organista lo llevó hasta Galicia, donde llamó la atención de algún miembro de esta orden. Éste lo dejaría en préstamo o de forma definitiva y acabó depositado en la importante biblioteca que poseían en Monforte. Dado el formato del *Quadernillo*, como ya hemos comentado, tampoco debemos descartar la posibilidad de que fuese copiado de un original desconocido, directamente para algún colegio jesuítico o, quizá, por un jesuita, incluso en el mismo Valladolid⁵⁴.

Por lo que respecta a la posibilidad de que algún músico jerónimo, o vinculado a esa orden, lo portase hasta Galicia, es importante señalar que aunque en nuestra comunidad no hubo ninguna fundación jerónima⁵⁵, sí que tenemos algunos datos puntuales sobre la presencia de algún músico relacionado con esta orden. También de músicos gallegos que profesaron como frailes jerónimos. Un ejemplo de lo primero sería el caso de Anto-

⁵⁴ Hay que tener en cuenta que a Valladolid y de Valladolid confluían y partían constantemente los más variopintos viajeros, por la localización allí de la Real Audiencia y Chancillería. Muchos de ellos religiosos o sus agentes, para dirimir pleitos, las más de las veces por tenencias, foros, etc.

⁵⁵ En buena medida por la abundante y abrumadora presencia de monasterios benedictinos, cistercienses y franciscanos (masculinos y femeninos) muy asentados en tierras gallegas desde muchos siglos atrás.

nio Guadarrama, Maestro de Capilla desde 1740 a 1747 en la catedral de Ourense, y que venía de desempeñar ese mismo puesto, precisamente, en el monasterio de Nuestra Señora de Prado⁵⁶. En 1744 opositará al magisterio de Santiago de Compostela, aunque no obtendrá la plaza⁵⁷. En el segundo caso nos encontramos, por ejemplo, con el destacado músico fray Domingo de Santiago, nacido en 1707, según parece en la propia Compostela, y que tras formarse como compositor y organista en la Catedral de Santiago, con el maestro Pedro Rodrigo, y perfeccionarse en Madrid con José de Nebra, acabará siendo Maestro de Capilla en el importante monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Guadalupe, donde morirá en 1757⁵⁸. Aunque no existe, que sepamos, ninguna investigación que pueda aportar más luz sobre la relación y trasiego de músicos entre Galicia y el monasterio de Nuestra Señora de Prado u otros de la orden jerónima, parece que en el movido mundo profesional musical del siglo XVIII no fueron excepcionales estos intercambios. Sirva como último ejemplo el dato que hemos encontrado del cantor de la Catedral de Lugo Juan Méndez de Prado, que en 1797 suplica al Cabildo se sirva readmitirlo «mediante no le acomodó a tomar el abito de San Gerónimo del Prado de Valladolid»⁵⁹.

Por último, el viaje final del *Quadernillo* hasta el monasterio de Santa Clara, donde hoy se encuentra, pudo ocurrir tras la expulsión de los jesuitas en 1767, momento en el que hubo un proceso de dispersión, cuando no directo saqueo, de sus bienes⁶⁰. Tampoco podemos descartar que entrase cedido en préstamo, para el adiestramiento de alguna monja organista, dado el carácter didáctico y el repertorio que contiene, o portado por alguna de ellas tras su educación o perfeccionamiento al órgano con algún maestro de fuera del monasterio, quizá alguien del propio colegio de los jesuitas.

⁵⁶ La existencia de un maestro de capilla en Nuestra Señora de Prado es un indicativo de la importancia de ese monasterio, pues aunque en los monasterios jerónimos la figura del organista y corrector de canto llano eran imprescindibles, no lo era tanto esta otra figura. Normalmente sólo existía en aquellos de mayor tamaño y que contaban con las fuerzas vocales e instrumentales suficientes para interpretar también música en canto de órgano. Ver, VICENTE DELGADO, *Los cargos musicales*, pp. 233-270.

⁵⁷ DURO PEÑA, Emilio: *La Música en la Catedral de Orense*, Ourense, Caixa Ourense, 1996, p. 168. CASARES RODICIO, Emilio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 5, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 915.

⁵⁸ VICENTE DELGADO, *Los cargos musicales*, pp. 986-991.

⁵⁹ Archivo de la Catedral de Lugo, Actas Capitulares, Libro 24, Cabildo de 15 de Septiembre de 1797, f. 303v.

⁶⁰ MOURE MARIÑO, *Apuntes*, pp. 154-157.

ALGUNOS DATOS MISCELÁNEOS MÁS SOBRE EL *QUADERNILLO*

Aunque el objeto principal de este artículo no es otro que el dar a conocer una nueva fuente de música de órgano en cifra, que pronto esperamos esté totalmente accesible a los investigadores, no queremos dejar la ocasión de poner ante los lectores otros aspectos que nos han parecido interesantes.

En primer lugar está el referido al teclado para el cual se describe la cifra, que es de 42 teclas (con octava corta), es decir hasta el La agudo. El autor cifra las 42 teclas con el ámbito cromático ordinario, es decir, sólo aparecen los sostenidos y bemoles típicos de los temperamentos desiguales de la época: Do# (5#), Fa# (1#), Sol# (2#), Mib (7b) y Sib (4b). A continuación explica:

«Y si el organo tiene mas pu/n/tos (como yo los he visto en Algunos) prosigue la Apuntacion. tambien e visto en esta Cassa, Diuidido, el Elami bemolado, Y el Gesolrreut substenido. Vno, y otro, con bemol y substenido».

Este texto da, por un lado, una pista más que refuerza la datación del manuscrito hacia finales del siglo XVII o, a lo sumo, las primeras décadas del siglo XVIII. En esas épocas la mayor parte de los órganos que existían y que se construían eran de 42 teclas. Para precisar mejor esta cuestión podemos analizar los contratos que Louis Jambou recoge, en su trabajo sobre el órgano español, entre los años 1600 y 1750⁶¹. Si nos fijamos en aquellos que declaran el número de teclas del instrumento que se va a construir, o que podemos deducirlas de los términos del contrato, llegamos al resultado que se observa en la Fig. 8. Podemos ver que con anterioridad al cambio de siglo, prácticamente 3/5 partes de los órganos se estipulan de 42 teclas y 2/5 de 45, sin que haya diferencias significativas entre la primera mitad del siglo XVII y la segunda. Sin embargo al cambiar el siglo, el panorama cambia completamente: la gran mayoría de los contratos se refieren a órganos de 45 teclas (o más). El último órgano de 42 teclas que este trabajo recoge es de 1725, y se trata de un modesto instrumento, con un flautado base de seis palmos y medio, para la iglesia parroquial de Poveda de la Sierra, en la provincia de Cuenca⁶².

⁶¹ JAMBOU, Louis: *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, Vol. II, Oviedo, Ethos-música, Universidad de Oviedo, 1988, pp. 45-178.

⁶² *Ibidem*, pp. 144-145.

Años	TOTAL CONTRATOS	ÓRGANOS DE 42 TECLAS	ÓRGANOS DE 45 TECLAS
1601-1650	10	6 (60%)	4 (40%)
1651-1700	25	17(68%)	8(32%)
1701-1750	28	4(14%)	24(86%)

Fig. 8. Evolución del número de teclas en los órganos contratados en el siglo XII y primera mitad del XVIII.

Un aspecto quizá aún más interesante, pero que supera con mucho el objeto de este artículo, es la referencia que hace a los teclados con notas enarmónicas, es decir con una tecla negra dividida en dos para poder tocar el Re# o el Mib y el Sol# o el Lab. La cuestión de estas teclas con subsemitonos ya es abordada por Bermudo, pero en el ámbito de los órganos ibéricos, se tiene noticia de pocos casos con teclas enarmónicas en las dos notas referidas en el *Quadernillo* o en sólo una de ellas (es decir, o en Re#/Mib o en Sol#/Lab)⁶³. Andrés Cea incorpora a su trabajo una tabla, elaborada a partir de los datos de diversos autores, que recoge 6 órganos con subsemitonos entre fines del siglo XVII y comienzos del XVIII, de la escuela de Echevarría⁶⁴. Son de un instrumento catedralicio en Murcia, de 1723, debido a Domingo de Mendoza, además de las bien conocidas obras de Juan de Andueza en las iglesias de los Santos Justo y Pastor de Alcalá (1670) y la Trinidad de Madrid (1683). Por último figuran los no menos famosos construidos por fray Joseph de Echevarría, comenzando por el de San Diego, también en Alcalá (1674-5?), y siguiendo por el de las Descalzas Reales de Madrid (1680) para terminar con su obra cumbre en la Catedral de Palencia (1688-91). Como se dice en el trabajo citado, resulta difícil calibrar por ahora «la importancia y trascendencia de los teclados con subsemitonos», en este periodo final de la cifra hispana⁶⁵. Creemos que esta referencia a teclados de estas características en el nuevo entorno, desconocido hasta la fecha, de la «Cassa» jerónima, abre nuevas perspectivas a futuras investigaciones sobre este interesante aspecto musical y organológico.

⁶³ Ver CEA GALÁN, *La cifra hispana*. En particular pp. 603-608, 856-881 y 944-945, además de las referencias allí incluidas.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 944-945. Ver también en el mismo trabajo pp. 605-608 (y las referencias allí incluidas) para encontrar datos anteriores a teclas enarmónicas, comenzando por la primera referencia conocida en la península, la del órgano proyectado por Francisco Vázquez y Juan Silvestre para la catedral de Granada en 1568.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 954.

Queremos también hacer notar que en un primer intento de transcripción de las piezas de las que tenemos imágenes se han detectado, en mayor o menor grado, diversos problemas por evidentes signos de corrupción de la cifra. Unos son relativamente evidentes y resultan de fácil enmienda: compases repetidos, ligaduras no señaladas, ritmos mal indicados, etc. Otros son más oscuros, de más difícil y complejo análisis y resolución: falta de compases, aplicación dudosa de la semitonía, entre otros⁶⁶. Todas ellas son patologías típicas de este tipo de manuscritos monásticos de fines del XVII y comienzos del XVIII.

Por último, y aunque ya se ha comentado tangencialmente con anterioridad, el *Quadernillo* parece tener pocos signos de uso. Además de las razones aducidas, relativas a la imposibilidad de usarlo como libro de atril, no queremos dejar de apuntar otras complementarias. Surgen de las dudas que tenemos sobre la posible función de un libro como este en la biblioteca de un colegio jesuita del siglo XVIII. No eran los jesuitas una orden con especial interés en la música práctica, aunque sí en la especulativa, al menos en la península⁶⁷. De hecho tenemos algunas reservas acerca de que en el colegio monfortino llegase a haber un órgano, aunque este aspecto está poco o nada estudiado⁶⁸. Para mayor fundamento de nuestras sospechas, en el marco genérico de la investigación sobre los órganos hemos encontrado evidencias de que, por ejemplo, en el importante colegio de la Compañía de la ciudad de Santiago, no había órgano. Aunque hoy en día la iglesia tiene un instrumento más que notable, construido por el organero Manuel Sanz entre 1800 y 1801, en realidad fue costado por los racioneros del Sancti Spiritus, al trasladarse de la catedral Compostelana a esta iglesia tras la expulsión de los

⁶⁶ Éste es uno de los principales motivos que nos ha llevado a no presentar aquí transcripción alguna. Una edición rigurosa sin duda requiere unas buenas imágenes en alta resolución del manuscrito y la posibilidad de acceder a todo su contenido. También cotejar las imágenes con el original y la participación de expertos en la delicada tarea de transcripción de este tipo de fuentes por veces tan corruptas.

⁶⁷ En contraste con el abundante uso que harán de ella en las misiones y reducciones jesuíticas de Sudamérica.

⁶⁸ La única noticia que tenemos al respecto es la presencia de un órgano en el colegio en 1619, con motivo de un texto que describe los fastos que se celebraron en Monforte en la consagración de su iglesia. Aunque se debe considerar que a esa celebración acudieron miembros de las capillas de música de las catedrales de Santiago y Lugo, y puede que ese instrumento fuese un realejo portado desde alguna de esas catedrales. Ver la descripción de los festejos en ALONSO ASENJO, Julio: «Más que gaita y tamborín: La Breve Relación de las fiestas que el Colegio de la Compañía de Jesús de Monforte de Lemos hizo en la consagración de la iglesia nueva de Nuestra Señora de la Antigua, en 4 de agosto de 1619», en *Teatro Escolar*, 1 (2005-2006).

jesuitas⁶⁹. De hecho, una de las primeras cosas que harán los racioneros en 1773 al tomar posesión de la iglesia será portar el realejo que poseían en la sacristía de su capilla de la Catedral⁷⁰. Por estas razones, y si partimos de la suposición de que en Monforte no había órgano, ni organista, ni «niños» a los que enseñarles, no debemos descartar la opción de que entrase por puro afán bibliófilo o por motivo de contener (aparentemente) una pequeña parte teórica que pudo llamar la atención y resultar de interés para algún maestro del colegio. Las diversas opciones, si es que en algún momento pueden ser dilucidadas, requerirán más indagaciones en el futuro.

CONCLUSIONES

Se ha descubierto e identificado una nueva fuente de música para órgano en cifra, proveniente del monasterio de la orden de los jerónimos de Nuestra Señora de Prado de Valladolid y que puede ser datado entre las últimas décadas del siglo XVII o muy primeras del XVIII. En la actualidad está depositado en la biblioteca del convento de Santa Clara de la villa de Monforte de Lemos, en Galicia. Este manuscrito se suma a otro tipo de fuentes tardías en cifra que tienen su origen en un entorno monástico, con la singularidad de incluir también la notación en dos pentagramas con notas de valor en un buen número de piezas y ejemplos. En este sentido parece ser una especie de «eslabón perdido» entre los dos sistemas notacionales. También es muy destacable la presencia en el libro de nuevas obras para órgano hasta ahora desconocidas. Una de ellas es atribuida a Pablo Bruno y otra a fray Andrés de Urrizola, probablemente un fraile jerónimo. El manuscrito incluye también al menos otras dos piezas anónimas, probablemente de la autoría de quien lo escribió.

Con respecto a otros manuscritos similares de la misma época, los aspectos diferenciales más destacados de éste son la inclusión de un pequeño compendio de teoría musical al uso de la época, además de la típica inclusión de la descripción de la cifra. El manuscrito también sigue un orden didáctico, presentando primero piezas a dos y tres voces, sobre un canto llano muy simple, para luego pasar a unos versos en todos los tonos y, hasta donde sabemos, unos himnos al final, entre ellos el ubicuo *Pange Lingua* de Urrede. Es original también, como hemos dicho, el que en este manuscrito

⁶⁹ Archivo Histórico Diocesano de Santiago (AHDS), Fondo General, Congregaciones religiosas 1.19.23. Colegio de Sancti Spiritus. Mazo 13°.

⁷⁰ AHDS, Fondo San Martiño Pinario, Fondo del Colegio de Racioneros del Espíritu Santo SM (CSS) 97, 5, 2.

estas piezas están escritas, simultáneamente, en cifra y notas de valor. Estos hechos, el carácter de los textos y el propio formato del libro nos llevan a concluir que no fue pensado como libro práctico de atril para un aspirante a organista, si no más bien como una especie de «guía del profesor», quizá redactado por un maestro con más experiencia que desea orientar a otros que no tuviesen tanta.

Aunque los autores obtuvieron en su día algunas imágenes del manuscrito, no les ha sido posible acceder a él con posterioridad, de forma que algunas de las ideas e hipótesis puestas ante los lectores en este artículo sin duda podrán ser confirmadas, afinadas o desechadas en un futuro que esperamos próximo. Esta traba a la investigación de tan importante fuente musical ha motivado también por nuestra parte una reflexión sobre el estado de la cuestión del acceso a los archivos de titularidad eclesiástica.

Esperamos que en un futuro no muy lejano se pueda acceder con más facilidad a la totalidad de sus contenidos y de esa manera generar las ediciones y estudios que, sin duda, esta fuente nueva merece.

ANEXO 1

Inventario provisional de los contenidos del manuscrito

Folio/s	Contenido	Notas
1r-15v	(Desconocido).	-Parece que el f. 15 ha sido cortado. -Por el contenido del f. 16r podemos inferir que al menos parte de los contenidos tratan sobre las divisiones clásicas de la música: Cómica, Humana e Instrumental.
16r	Mas De la Musica instrumental, y sus diuisiones.	-Pequeña descripción clásica sobre la música. -La última línea introduce los contenidos de las siguientes páginas: «Siguese la Çifra Desçifrada».
16v-19r	Comiença la çifra de Organo, para los niños que se dedican a este Santo Exerçicio.	-A partir del f. 16v, el libro está escrito en formato horizontal, apaisado. -Descripción de la cifra de órgano. -Además de la descripción de la cifra cíclica numérica común de órgano incluye, al f.18v(?) algunos consejos didácticos para enseñar a los niños aprendices.
19r-21v?	Glossa, a Duo para la Mano derecha. Sobre Bajo.	-Inicia una serie de dúos y tríos sencillos para que el aprendiz practique. -Encabezado con una cita del Salmo 110: «Inicium Sapientis, timor Domini». -Se escriben, simultáneamente, en canto de órgano y cifra: «Declarado, en Compoçition; como ira todo lo que se sigue».
22r	Posturas y Versos de todos los tonos. A 4.	-Desde ese folio, hasta el 147 incluido, no poseemos fotografías. La información se extrae de la imagen del f. 21v, que deja ver parcialmente el 22r.
22v-147v	(Desconocido)	
148r-151v	Hymno de Pange lingua, del Maestro Vrreda; para tocarlo en el Organo; (y cantarlo) Compasillo picado quinto tono. A 4. Sobre el Cantollano.	-Versión del famoso Pange Lingua de Urrede. En cifra y en canto de órgano simultáneamente. -Letra puesta en el tenor segundo, que lleva el canto llano.

(Cont.)

Folio/s	Contenido	Notas
?-157r	(Pange lingua).	- Contiene los 7 compases finales del Pange Lingua, con otra armonización, en canto de órgano y sin notación simultánea en cifra.
157r-158r	Siguense Varias obras. Vnas apuntadas en cifra, otras en composicion musical...	-Antes de anotar las piezas en cifra, se explica brevemente en estas páginas los tres géneros de música «de que usaban los Antiguos Maestros», esto es, el Diatónico, Cromático y Enarmónico.
158v-160r	Obra de Segundo tono (Cromaticos encontrados).	-Es una pieza anónima.
160v-162v	Obra de lleno, de Pablo Bruna. Octavo tono.	-Pieza desconocida de Pablo Bruna.
162v-163r	Obra de Ligaduras, de Pablo Bruna. Segundo tono. (Es muy buena).	-Se corresponde con el Tiento de falsas de 2º tono recogido en la obra completa de Pablo Bruna (ver texto).
164v-166v	Obra, de 5ºtono. Para hazer las manos.	-Es una pieza anónima.
166v-?	Obra de cuarto tono, (Lleno.) de vn Amigo mio. Fr. Andres Vrrizola.	-Probablemente la última pieza del manuscrito.

ANEXO 2

Íncipits de las obras de la última parte del manuscrito

Quadernillo, ff. 158v-160r. «Obra de Segundo tono (Cromatismos encontrados)»



Quadernillo, ff. 160v-162r. «Obra de lleno, de Pablo Bruna. Octavo Tono»



Quadernillo, ff. 162v-163r. «Obra de Ligaduras, de Pablo Bruna. Segundo tono. (Es muy buena)»



Quadernillo, ff. 164v-166v. «Obra, de 5º tono. Para hazer las manos»



Quadernillo, ff. 166v-? «Obra, de quarto tono, (lleno) de vn Amigo mio. Fr. Andres Vrrizola»

Musical notation for the second piece, a four-tone work. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef and a common time signature (C). The melody is written on the upper staff, and the bass staff contains a simple accompaniment of eighth notes. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a final cadence.

Recibido: 4 de octubre de 2015
Aceptado: 24 de abril de 2017