FRAY HERNANDO DE TALAVERA. LA PERVIVENCIA DE LA MÚSICA MOZÁRABE EN GRANADA

M.ª JULIETA VEGA GARCÍA-FERRER *

RESUMEN

Fray Hernando de Talavera (1430-1507), el primer arzobispo de la Granada reconquistada en 1492 al dominio musulmán, pertenecía a la Orden Jerónima. Esta Orden, según su cronista, había mantenido la tradición del canto toledano para acompañar sus ritos litúrgicos. Para poder llegar a unas conclusiones acerca de la pervivencia en Granada de la música mozárabe o, al menos, elaborar una hipótesis plausible, hemos creído necesario hacer unas precisiones sobre lo que entendemos por música mozárabe.

Palabras clave: Fray Hernando de Talavera, arzobispo, Granada, música mozárabe, rito mozárabe, música hispánica, canto toledano, Orden Jerónima.

ABSTRACT

Fray Hernando de Talavera (1430-1507), first archbishop in Granada after the conquest in 1492, when was recapturated from the Muslims. Brother Hernando was a monk of the St. Hyeronimus Order; according with the chronicler, that Order persisted in the tradition of Toledan Chant for liturgy services. In order to reach some conclusion about the survival of Mozarabic music in Granada, or, at least, to make any valid hypothesis, we thought necessary to do some specifications about what we mean dealing with Mozarabic music.

Key words: Fray Hernando de Talavera, archbishop, Granada, Mozarabic music, Mozarabic rite, Hispanic music, Toledan chant, St. Hyeronimus Order.

* Grupo de Investigación «Patrimonio Musical Andaluz».

BREVE HISTORIA DE LA MÚSICA Y EL RITO MOZÁRABES

Es muy difícil elaborar una historia de la liturgia hispánica porque las fuentes escritas más antiguas aparecen en el siglo VII. Se sabe poco sobre su origen, relacionado con las expansión del cristianismo en la península Ibérica en los primeros siglos. La provincia de Hispania fue una de las primeras que se cristianizó en el occidente del Imperio romano. Su cristianización se vio favorecida por la existencia de comunidades judías muy antiguas, de la época de la colonización fenicia, que se incrementó tras el exilio de los judíos de Roma en la época del emperador Claudio y con la diáspora producida tras las guerras judaicas en los siglos I y II. Después de la destrucción de Jerusalén empezaron a llegar judíos convertidos a la nueva religión cristiana que en aquel momento se consideraba una rama del judaísmo.

Tras el Concilio de Jerusalén y la integración de los gentiles en las comunidades cristianas éstas se distancian de las sinagogas y comienzan a desarrollar sus propios ritos. Aunque la liturgia cristiana se basaba, como la judía, en la recitación de salmos y las lecturas bíblicas, se empiezan a diferenciar en tres cuestiones: la conmemoración de la Última Cena en ritos eucarísticos, la celebración del domingo en lugar del sabath y la incorporación progresiva de lecturas del Nuevo Testamento. Aunque la liturgia se independizó parece ser que conservaba el canto y la recitación de salmos. Así pues la música de los primeros años debió estar muy emparentada con el canto judío.

Después de la caída del Imperio Romano (476), el Reino visigodo de Toledo que abarca la Hispania y el sur de la Galia, consigue la unidad y singularidad de la Iglesia hispánica, especialmente cuando Recaredo y sus nobles se convierten al catolicismo durante el III concilio de Toledo. En este periodo parece que se deja sentir la influencia de otras liturgias cristianas en la música hispá-

nica; prueba de ello es la adopción de los himnos ambrosianos y de las melodías melismáticas de origen oriental propias de las comunidades bizantinas asentadas en la costa oriental de la Península, cuya huella es evidente en las Lamentaciones mozárabes que veremos más adelante.

El llamado canto mozárabe es uno de los que acompañaron la liturgia cristiana occidental durante el medievo, junto con el canto ambrosiano, el viejo romano, el galicano y el gregoriano. Es el canto que solemnizaba los ritos de los cristianos españoles hasta el siglo XI y que, en cierta medida, ha perdurado hasta nuestros días.

Con frecuencia se discute la propiedad del término que lo designa porque «mozárabe» alude al cristiano que vivió bajo la dominación árabe, conservando sus creencias, su cultura y su arte y aquí estamos hablando de un repertorio anterior al 711. Hay que reconocer que la mayoría de los manuscritos que se conservan sí son de esta época pero son copias realizadas en territorios ya reconquistados. Los términos «viejo hispánico» y «visigótico» son igualmente inadecuados, porque sólo se pueden aplicar a una parte de este repertorio. También se emplean como sinónimos los adjetivos hispano-visigótico, eugeniano y toledano. Vicente Pérez Martínez, tenor de la Capilla Real madrileña desde 1770 hasta su muerte en 1800, define así el canto toledano en la dedicatoria de su libro al rey:

> aquel Canto que S. Eugenio III, Arzobispo de Toledo, no se desdeñó de enseñar por si mismo a los jóvenes que habían de servir en el coro de su Santa Iglesia, y en que fueron igualmente instruidos los Infantes D. Sancho y D. Felipe, hijos del Santo Rey D. Fernando III, glorioso Progenitor de V. M., y de la Reina Doña Beatriz de Suevia su muger, por diligencia del grande y sabio Arzobispo D. Rodrigo Jiménez de Rada, á cuyo cuidado fió el Soberano su crianza y educación: este es el Canto que llaman por excelencia los Concilios y Santos Padres Canto Eclesiástico, y el que desde tiempos antiquísimos se admitió en la muy Santa primada Iglesia de Toledo, de donde se propagó á las demás Iglesias Catedrales de España y aun de fuera del Reino, para que con la mayor seriedad y decoro se tributasen al Omnipotente las divinas alabanzas; y es el mismo que á mediados del presente siglo fue adoptado en la Real Capilla de V. M. […] su mas humilde y fiel vasallo […] Vicente Pérez [1].

La música mozárabe sí es canto porque es esencialmente vocal, compuesta al servicio de unos textos [2], aunque a veces se podía acompañar de algunos

1 PÉREZ MARTÍNEZ, V. *Prontuario del Cantollano Gregoriano* […] *según práctica de la muy santa Primada Iglesia de Toledo, Real Capilla de S. M. y varias Iglesias Catedrales,* Madrid, Pedro Julián Pereira, 1799.

2 En el *Orationale* de Verona, por ejemplo, se conservan los textos pero casi sin música, pues sólo inserta el *incipit* musical de las antífonas y responsorios. Ver PINELL, J. M., «Los textos de la antigua liturgia hispánica: fuentes para su estudio» *Estudios sobre la liturgia mozárabe,* ed. RIVERA RECIO. J.F., 1965, págs. 109-164.

instrumentos como se puede comprobar en las miniaturas de los beatos y en la escultura románica. Es un canto monódico, cantado a una sola voz, aunque, a veces podía duplicarse a distancias de quinta, cuarta u octava. Es música modal, de ritmo libre, similar en muchos aspectos al canto gregoriano actual.

La historia de este canto está íntimamente unida a la liturgia a la que acompañaba. Isidoro de Sevilla († 636) en su *Etymologiae* y *De ecclesiasticis Officiis* describe el rito y la música hispánicos. Tras la conquista musulmana de la península Ibérica en 711, la vitalidad y originalidad de la Liturgia hispánica queda salvaguardada, tanto en los núcleos cristianos que quedan aislados en el Norte, como en las comunidades cristianas que permanecen bajo dominio musulmán.

Mientras, el rito romano va entrando por Cataluña gradualmente, a medida que se va reconquistando la Península. Los reyes de Navarra y Castilla se adhieren a las tesis reformistas de los papas Urbano II y Gregorio VII a favor del rito romano. La resistencia del clero local es grande pero la situación se vuelve insostenible, bajo el reinado de Alfonso VI de Castilla, y el rito y la música llamados hispano-góticos o mozárabes son abolidos en el Concilio de Burgos del año 1080. Cuando Toledo, sede de la iglesia española, es reconquistada en 1085, la población mozárabe de la ciudad se niega a abandonar sus tradiciones y consiguen mantener la antigua liturgia en seis parroquias de Toledo. El rito, a partir de esa fecha, también se mantiene en las comunidades cristianas aun bajo el dominio musulmán pero en progresiva decadencia.

Tras su abolición oficial, el rito y la música hispánicos quedaron prácticamente confinados en las seis parroquias de Toledo, cada vez más olvidados, hasta que el Cardenal Cisneros (1436–1517) emprende su restauración al crear en 1495 la capilla del Corpus Christi de la Catedral toledana [3]. Cisneros publicó en 1500 un Misal y en 1502 un Breviario; ambos se basaban en manuscritos que aun se conservan en Toledo pero, evidentemente, se copiaron en notación cuadrada sin tener en cuenta el ritmo de las antiguas melodías y, por otra parte, al proceder de fuentes no diastemáticas, tampoco ofrecen fiabilidad absoluta en el aspecto melódico. Quizás lo más valioso de su intervención fue conservar las melodías que aun se mantenían por tradición oral.

Aunque, según la mayoría de los investigadores, la restauración de Cisneros no consiguió sus objetivos, sí es cierto que dio lugar a un nuevo repertorio, el canto toledano.

En 1761, se imprimió en Madrid la primera edición del *Arte de canto llano y órgano* de Manuel Jerónimo Romero de Ávila (1717-1779). El segundo libro, está dedicado a la práctica del canto llano, «según se canta en mi santa

3 FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I., *Historia de la música española. 1. Desde los orígenes hasta el «ars nova»,* Madrid, Alianza Editorial, 1983, pág. 194.

Iglesia de Toledo». Se esforzó en la transcripción del canto mozárabe y en esa catedral se conservan diversos manuscritos suyos.

A fines del siglo XVIII el cardenal Lorenzana intenta de nuevo la restauración, basándose en los manuscritos de la capilla mozárabe de la catedral de Toledo. En 1776, en la dedicatoria de su *Arte o Compendio General del Canto Llano, Figurado y Órgano en Método fácil* [4], Francisco Marcos y Navas felicita al cardenal-arzobispo, don Francisco Antonio Lorenzana, por su interés hacia el canto litúrgico toledano, demostrado con la edición de una «Misa gótica» y un «Oficio gótico»:

> Así lo testifican las dos Ediciones que V. E. ha hecho, la una de la Misa, y el Oficio Gótico en la Puebla de los Ángeles, año de 1770, siendo V. E. Arzobispo de Méjico; y la otra de todo el Breviario Gótico, ó Muzárabe en esta Corte el año pasado de 75. En la primera, entre otras muy doctas, y eruditas ilustraciones, que V. E. trabajó, lleno de zelo por la venerable antigüedad de las cosas mas Sagradas, y mas gloriosas á nuestra España, explicó también las Notas del Canto antiguo, reduciéndolas al moderno; y en la segunda colocó V. E. en el Prólogo una muy exacta y curiosa exposición del Canto Eugeniano ó Melódico. Y ahora nuevamente por medio de quatro libros, que á expensas de V. E. se han formado para el uso de la dicha primada Iglesia, ha conservado a la posteridad el Canto Melódico para el discurso de todo el año [5].

Al final de su tratado, el propio Marcos y Navas incluye las nueve Lamentaciones de Semana Santa y el Pregón Pascual que, según Howell, están basadas en la tradición mozárabe:

> The final book contains the most distinctive material in the treatise: the Lamentations of Jeremiah in *canto melódico*, a melismatic embellishment of plainsong used in Toledo Cathedral and purportedly based on the Mozarabic tradition [6].

Si se admite este repertorio como canto toledano, heredero del canto mozárabe, igualmente hay que incluir en el mismo apartado el *Apéndice al Ritual Carmelitano* de fray Pedro Carrera Lanchares, que ofrece unas melodías análogas, bien diferenciadas del repertorio romano; las numerosas alteraciones, las segundas aumentadas, los semitonos cromáticos, el innegable

4 VEGA GARCÍA-FERRER, M.ª J. *La música en los conventos femeninos de clausura en Granada,* Granada, Universidad. Junta de Andalucía, 2005, I, págs. 240-267.

5 MARCOS Y NAVAS, F. *Arte, ó Compendio General del Canto-Llano, Figurado y Organo, en método fácil,* Madrid, Imprenta de Don Joseph Doblado, 1776, págs. IV-V.

6 HOWELL, A. «Marcos y Navas, Francisco». *The New Grove of Music,* ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, reimp. 1995, XI, págs. 665.

orientalismo que ofrecen las melodías de sus Lamentaciones, parecen ser fruto de la influencia del canto toledano que tanto interesó al autor [7].

Carrera también editó en 1805 su *Forma canendi in missis*, impresa en el formato grande de libro coral, con una serie de cantos propios de la misa según el rito toletano [8].

Ya en el siglo XX, para adaptar el rito hispánico a la normativa del Vaticano II, se inicia la edición de un nuevo Misal que pretendía restaurar la pureza primitiva de los textos y del orden de la celebración. La revisión fue promovida por el cardenal de Toledo, Marcelo González Martín, como Arzobispo de Toledo, Superior responsable del Rito y Presidente de la Comisión de Liturgia de la Conferencia Episcopal. En 1992 fue presentado el primer volumen del *Nuevo Misal Hispano-Mozárabe* al papa Juan Pablo II, quien celebró la Santa Misa en este Rito, el 28 de mayo de ese año.

La capilla mozárabe de la catedral de Toledo ha funcionado casi sin interrupción hasta nuestros días. Algunas iglesias españolas han obtenido permiso para usar este rito pero no de forma regular [9].

FUENTES Y NOTACIÓN

Se conservan más de 20 manuscritos completos y numerosos fragmentos musicales mozárabes pero, desgraciadamente, sólo cinco de ellos, muy tardíos, están escritos con notación diastemática, la única que permite una reconstrucción melódica precisa. La mayoría de los códices están escritos con notación neumática *in campo aperto*, adiastemática y sin clave, que no marca la altura exacta de las notas; al parecer se basa en la combinación de acentos agudos y graves como la notación gregoriana. Al no ser diastemática, muchas melodías son indescifrables a menos que aparezcan nuevas fuentes escritas con una notación más precisa; esto es muy improbable porque el rito ya se había suprimido cuando la notación diastemática se generalizó. Incluso en Toledo, donde

7 En diversas ocasiones la Schola *Illiberis* ha interpretado alguna de estas lamentaciones, transcritas por mi para estos conciertos a partir de un ejemplar impreso del *Apéndice al Ritual Carmelitano,* Madrid, Don Joseph Doblado,1789, que se conserva en el archivo de las Carmelitas Descalzas de Granada.

8 HOWELL, A. «Carrera y Lanchares, Pedro». *The New Grove of Music,* ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, reimp. 1995, III, págs. 826.

9 El domingo 29 de noviembre de 1992, en la Basílica de San Juan de Dios de Granada, dirigí a la Schola Gregoriana *Illiberis* interpretando la parte musical de la misa mozárabe del 1er. Domingo de Adviento. Fue celebrada, según rito mozárabe, por el padre Juan-José Hernández, Rector de la Basílica, que utilizó el Nuevo Misal Hispano-Mozárabe, editado pocos meses antes, ornamentos y vasos sagrados apropiados para la ocasión. Transcribí y estudié la música de la citada misa con la ayuda de los monjes de Silos y la autorización de Toledo.

el rito siguió practicándose, no se vio la necesidad de copiar, en la nueva notación, unas melodías bien conocidas por transmisión oral.

Las cinco excepciones tardías a las que antes aludíamos, son un manuscrito del s. XI, escrito con neumas aquitanos, y otros cuatro manuscritos copiados durante la restauración de Cisneros ca. 1500. Del extenso repertorio mozárabe que nos ha llegado sólo veintiuna melodías son legibles por estar en notación conocida. La mayoría de ellas pertenecen al oficio de difuntos y son trece antífonas, tres responsorios y dos preces. Las tres piezas restantes son tres antífonas para la ceremonia del lavatorio de pies del Jueves Santo.

> La música de las antífonas y de los responsorios de difuntos nos las facilita un manuscrito de San Millán (códice 56, R. Academia de la Historia, Madrid) cuya notación mozárabe del siglo XI fue raspada a fines del mismo siglo o principios del siguiente, y sustituida por la notación francesa de puntos sobrepuestos.
>
> Esta escritura, que de la región en que se usó primeramente, allende los Pirineos, se ha denominado aquitana, coloca las notas sobre líneas señaladas a punzón o sin línea, *in campo aperto,* pero observando, en cuanto a la altura de los puntos, las distancias rigurosamente proporcionales que requiere su respectiva entonación, cual si estuviesen colocadas en las líneas y en los espacios de la pautada [10].

Los códices hispánicos, excluyendo los de Cisneros, son de dos tipos: los que emplean notación del norte y los toledanos. Dentro de la notación toledana hay dos variantes, conocidas como tradición litúrgica A y tradición litúrgica B [11]. La notación musical del canto de occidente se inicio en el siglo VIII; eso hace pensar que la tradición toledana y la del norte pueden partir de un núcleo primitivo común y que llegaron a diferenciarse tras la conquista islámica de la mayor parte de España. La tradición del norte, desarrollada en el lado cristiano, sufrió más pronto la influencia del rito romano. La toledana, en el lado árabe de la frontera, es la que con más propiedad puede llamarse mozárabe.

La cronología de estas fuentes y su antigüedad relativa aun no han sido establecidas satisfactoriamente, sobre todo en lo relativo a las fuentes toledanas. Algunos autores afirmaron que las fuentes toledanas habían sido copiadas en el siglo IX; hoy se piensa que son del siglo XII e incluso del siglo XIV; ciertamente esta es una fecha muy tardía para utilizar la notación no diaste-

10 ROJO, C., y PRADO PERAITA, G., *El Canto Mozárabe. Estudio histórico-crítico de su antigüedad y estado actual,* Barcelona, Diputación Provincial, 1929, pág. 66.

11 Hay diversos estudios de paleografía en que se puede completar este tema: RANDELL, Dom M. «Mozarabic rite, music of the», *The New Grove of Music,* ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, reimp. 1995, XII, págs. 667-675. ROJO, C., y PRADO PERAITA, G., op. cit.,1929. SUNYOL, Dom G. M.ª, *Introduction a la Paléographie Musicale Grégorienne,* Paris, Tournai, Rome, Desclée et Cie., 1935 pág.

mática pero una datación temprana de estos manuscritos tampoco se sustenta en una base firme. Los manuscritos del norte, en muchos casos, están datados en el siglo XI por sus propios copistas; algunos manuscritos como el célebre Antifonario de León, del que hablaremos con frecuencia, o el de San Millán de la Cogolla se creía que eran del siglo X pero estudios posteriores los han datado también en el siglo XI.

El Antifonario mozárabe de la Catedral de León se conserva en su archivo, catalogado con el núm. 8. Son 306 folios de pergamino (330 x 240 mm), generalmente escritos a una sola columna en letra minúscula visigótica; 22 de los folios contienen miniaturas. La notación musical, neumática *in campo aperto,* adiastemática y sin clave, no marca la altura exacta de las notas por lo que no es transcribible. Fue copiado en el año 1069 por el abad Totmundo, en el monasterio leonés de San Cipriano del Condado y se lo dedicó al abad Ikila, que llegó a ser obispo de León. En una nota en el folio 25, se dice que fue copiado directamente de otro manuscrito de la época del rey Wamba, escrito en el año 672. Es el único antifonario mozárabe completo que ha perdurado.

El *Liber Mozarabicus Canticorum et Horarum* que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca pertenece a la misma tradición que el anterior y fue copiado en 1059 por Cristophorus. Había pertenecido a la reina doña Sancha, mujer de Fernando el Grande, y a su hija Urraca.

FORMAS MUSICALES

Dado que el rito mozárabe no se utilizó en Granada en la época de fray Hernando, no hemos creído necesario describirlo. Nos limitamos a analizar las diferentes composiciones musicales que empleó, destacando su paralelismo con las partes cantadas del rito romano.

Las formas musicales que empleaba, tanto en la misa como en el oficio divino, son cantos antifonales y responsoriales, similares a las del rito romano, escritos en estilo silábico, neumático o melismático como el canto gregoriano.

La clasificación de las obras contenidas en los manuscritos, atendiendo a su función litúrgica, que en el rito romano es habitual [12], no aparece en los códices mozárabes. El ya citado Antifonario de León no es un antifonario propiamente dicho porque mezcla misas y oficios para las fiestas del Señor y de los santos (en el orden en que se celebraban durante el año litúrgico), misas y oficios del común de los santos, domingos de tiempo ordinario, misa *pro sponsis* y funerales.

12 los Antifonales recogen piezas para cantar en el Oficio Divino y los Graduales las partes de la Misa.

EL OFICIO DIVINO

El Oficio divino se componía de una serie de oraciones especiales para cada momento del día. Gran parte de estas oraciones era cantada. Describimos someramente las diversas composiciones musicales que se empleaban.

Antifonae. Hay unas tres mil antífonas, composiciones breves de estilo silábico o moderadamente neumático. San Isidoro de Sevilla y el 2.º prólogo del Antifonario de León dejan claro que se interpretaban con alternancia de dos coros como en el canto gregoriano. Los códices mozárabes demuestran que el versículo sálmico que sigue a la antífona era recitado como en el rito gregoriano, pero en general no suelen llevar música; aparece el *incipit* del texto, probablemente porque las fórmulas melódicas que lo acompañaban eran simples y muy conocidas. Como sólo se nos han conservado fragmentos musicales de estos salmos, no se puede demostrar el empleo de ocho tonos diferentes como en el canto gregoriano, pero al menos hay dos recurrentes. Estos tonos más frecuentes se componen de una entonación de dos o cuatro notas, un recitado sobre la cuerda sálmica y una cadencia final. No se puede asegurar la existencia de una cadencia media en el hemistiquio. En el oficio monástico se cantaba el salmo completo, cosa que no se puede asegurar que ocurriese en el oficio secular. En Maitines se combinaban 2 antífonas, un aleluyático y un responsorio, formando grupos cuyo número podía variar en función de la solemnidad del día; normalmente esas cuatro piezas no compartían el mismo material melódico salvo en contadas ocasiones y dentro del repertorio más antiguo.

Los *Alleluiatici* tienen una forma similar a la de las antífonas pero las rúbricas los destacan siempre como algo distinto, dándoles un lugar determinado en maitines y vísperas.

Los *Matutinaria* se cantaban exclusivamente en maitines. Son antífonas cuya diferencia esencial radica en el texto, adecuado a las primeras horas de la mañana. Otro tipo de antífonas, distinguido por las rúbricas, son las *Benedictiones.* Su versículo era invariable por lo que no era necesario incluir el *incipit* del texto.

Responsoria. Se conservan unos 500 responsorios cuya estructura es similar a las de los responsorios prolijos gregorianos. En función de sus tonos sálmicos, se distinguen cuatro tradiciones; las dos tradiciones del norte parecen proceder de un arquetipo común que se remonta al siglo VIII; las dos toledanas difieren considerablemente de las del norte y entre sí. Como las melodías del cuerpo responsorial sí coinciden en las cuatro tradiciones, algunos autores piensan que las diferencias sálmicas se debían a que su transmisión era oral. Una de las pocas melodías que nos han llegado, por estar en notación aquitana, es el responsorio *Ecce virgo,* archivado en Santo Domingo de Silos.

Los *Soni* son melodías melismáticas que se cantaban en Maitines y Vísperas. Su forma sugiere el estilo responsorial aunque en el prólogo del Antifonario de León no se incluyen entre los responsorios. Son piezas solísticas, al menos en parte, que incluyen largos melismas sobre la palabra *alleluia.*

Laudes. Se cantaban en maitines y en las horas menores. El canto del *alleluia* es característico en todos ellos excepto en el tiempo de cuaresma en que esta palabra se suprime en toda la liturgia.

Los *Psallendi* también se cantaban en maitines y vísperas. Generalmente no iban seguidos de salmos pero siempre tenían que incluir la doxología. No se sabe qué melodía debía acompañar a esta última. Presentan una analogía muy estrecha con piezas similares del canto ambrosiano o milanés.

Los *Vespertini* son piezas responsoriales, según el prólogo del Antifonario de León. De estilo melismático, se cantaban al inicio de las vísperas. Presentan muchas semejanzas con los *lucernaria* ambrosianos. El término *vespertinum* aparece ya en el concilio de Mérida (666) y el término *lucernarium,* que describe el mismo acto litúrgico, se encuentra en los cánones del primer concilio de Toledo (397-400) y en la *Regula monachorum* de Isidoro de Sevilla. No había un *vespertinum* para cada festividad por lo que muchos de ellos se repetían a lo largo del año. Presentan gran variedad de formas pero parece que en todas ellas alternaban responsorialmente solista y coro. Son ejemplo de composición centónica dentro de la música mozárabe.

Las *Preces* se cantaban tanto en el oficio como en la misa. Están formados de estrofas rítmicas, separadas por breves estribillos. Sus melodías son silábicas o moderadamente neumáticas. La tradición de las preces se remonta al siglo VII. Hay muchos paralelismos con las preces del rito galicano e incluso se piensa que los textos de ambos ritos eran hispánicos en su origen. Entre los manuscritos españoles, los toledanos de tradición litúrgica B son los más ricos en preces.

Los manuscritos mozárabes conservan los textos de numerosos himnos, la mayoría de los cuales son comunes a otros ritos. Sólo unos pocos conservan notación musical. Se cantaban en maitines, vísperas y en algunas horas menores.

LA MISA

La Misa es el acto litúrgico esencial de la religión católica, que consiste en la oblación incruenta del cuerpo y la sangre de nuestro Señor Jesucristo bajo las apariencias de pan y vino. A continuación se destacan las partes cantadas en el rito mozárabe.

Los *Praelegenda* se corresponden en sus funciones a los *Introitus* o cantos de entrada gregorianos. Son cantos antifonales y algunas de sus melodías se emplean tanto en la misa como en el oficio.

El texto y las melodías del *Gloria in excelsis Deo* no suelen aparecer en los manuscritos mozárabes. El Antifonario de León sí contiene varias versiones para los domingos de tiempo ordinario.

El *Trisagium* repite tres veces la aclamación *Hagios* con melodías bastante melismáticas. Aparece en los manuscritos en pocas ocasiones. Los textos unas veces presentan sólo la transliteración del griego; en otras, se alternan el texto griego transliterado con su traducción latina empleando la misma melodía, como en los *Improperia* gregorianos.

En las *Benedictiones* todo el texto procede del canto de los tres jóvenes del Libro de Daniel. Todos los versos, de estilo neumático o moderadamente melismático, llevan notación musical; van separados por un estribillo que se repite. El conjunto emplea un mismo material melódico.

Los *Psallenda* en el Antifonario de León reciben el nombre de *Psalmi pulpitales* y el autor del 2.º prólogo los clasifica como responsorios. Se corresponden a los *Gradualia* gregorianos en muchos aspectos. Son neumáticos o melismáticos y, en general, tienen un solo versículo sálmico y un estribillo que se repite después del salmo.

Los *Clamores* se cantaban a continuación del *psalendum* en 20 fiestas, las más antiguas e importantes del año litúrgico. El clamor tiene dos partes separadas por la aclamación *Deo gratias* cuya melodía es siempre la misma. Al terminar la 2.ª parte del clamor se repetía el estribillo del *psalendum* al que acompaña.

Los *Treni* son once piezas que sustituyen al *psalendum* en ciertos días de cuaresma. Emplea textos del libro de Job, del libro de Jeremías y de las Lamentaciones de Jeremías. En el Antifonario de León, los once comienzan con el mismo estribillo, seguido de tres o cuatro versículos, y todos utilizan la misma melodía; el estribillo no se repite después de cada versículo. Son equiparables al *tractus* gregoriano aunque éste no sustituye durante la cuaresma al gradual sino al *versus alleluiatici.*

Los *Laudes* de la misa mozárabe se corresponden claramente con los *alleluia* de la misa romana. Comienzan por un largo melisma sobre la palabra *alleluia*, seguida por un versículo de estilo neumático. Suelen concluir con la repetición del melisma inicial que ofrece aquí ciertas variaciones. Son piezas responsoriales pero los manuscritos no indican qué parte correspondía al solista y cuál al coro. En cuaresma también se cantaban *laudes* pero, como no se podía utilizar la palabra *alleluia* son muy diferentes, menos melismáticos y, estructuralmente, más parecidos a un *psallendum* o a un *vespertinus.*

Los *Sacrifficia* equivalen a los *Offertoria* gregorianos. Son piezas largas, de estilo melismático, compuestas de un estribillo y uno o más versículos que no suelen ser del salterio; la porción final del estribillo se repite después de cada versículo. Se parecen a los *soni* del oficio e incluso se emplean indistintamente para ambas funciones; de hecho, en el rito galicano, la pieza que co-

rresponde al *offertorium* gregoriano y al *sacrifficium* mozárabe recibe el nombre de *sonum.*

Las antífonas *Ad pacem* se cantaban al darse la paz. Aunque las rúbricas las destacan para esta función, son similares a las del oficio divino

Las piezas con la rúbrica *Ad sanctus* se cantaban en unas pocas fiestas importantes. Se conservan varios textos diferentes, relacionados entre sí pero sin parecido con el que utiliza el *sanctus* gregoriano. A veces su rúbrica se aplica también a la versión latina del *Trisagium* que normalmente precede a las *Benedictiones.*

Durante la fracción del pan se cantaba *Ad confractionem panis*, piezas que, pese a estar clasificadas entre los responsorios por sus rúbricas, raramente llevan versículos.

Las melodías *Ad accedentes* se corresponden a las antífonas para la comunión del rito romano. Son muy similares a las antífonas del oficio.

DIFERENCIAS ENTRE EL REPERTORIO ROMANO Y EL REPERTORIO TOLEDANO

Para determinar la posibilidad de que alguna de las melodías que encontramos en cantorales, escritos ya en notación cuadrada, pueden ser consideradas mozárabes hay que partir de las diferencias que presenten con respecto al repertorio tradicional gregoriano. Ciertamente sólo se puede afirmar como hipótesis pero lo que es indudable es que en los cantorales granadinos más antiguos existe un amplio repertorio, diferente del gregoriano, que podríamos calificar como heredero del mozárabe.

El rito mozárabe y el rito romano tienen bastantes discrepancias entre sí, pero las melodías que los acompañaban ofrecen notables similitudes, como hemos visto: en su forma (antifonal, responsorial e himnódica), en su estilo (silábico, neumático y melismático), en la lengua latina de sus textos (es excepcional en ambos la transliteración del griego) y en su carácter modal.

Según los teóricos, la diferencia esencial del repertorio romano y el repertorio toledano, heredero del mozárabe, parece ser de índole melódica y modal, no métrica. Manuel Pérez Calderón, en 1779, dice en su Explicación de sólo el canto llano que la iglesia de Toledo no sólo es famosa por su magnificencia y grandeza sino por la singularidad de cantar las antífonas, salmos de vísperas y otras horas canónicas de un modo «no usado en el canto llano, por lo que se llama cuerda toledana» [13].

13 Cita tomada de LEÓN TELLO, F. J., *La teoría española de la música en los ss XVII y XVIII.* Madrid: CSIC, 1974, pág. 523.

Tres siglos antes ya se mencionaba esa diferencia, sobre todo en las entonaciones. Hacia 1498 se imprimió la *Introducción de Canto Llano* del bachiller Alonso Spañón; en los capítulos XI y XII, al hablar de las entonaciones, señala algún cambio entre las que se hacen habitualmente y las que aparecen en el tonario de Toledo:

> Las epístolas... el principio comiença en ala/mire: con los euangelios. epistolas. leciones. profeci–/as, según el Gregorio en el libro de natura tonorum. et/ según el tonero de Toledo comiença en csolfaut [14].

Independientemente de esas diferencias modales, existen notables diferencias melódicas en algunas obras. Por otra parte, la existencia de cantos litúrgicos asignados a celebraciones típicamente hispanas, vinculadas con el mundo viejo hispano o con el visigodo, para las que no había melodías gregorianas, hace pensar que se debieron seguir utilizando las que acompañaban el antiguo rito.

Aunque con las debidas reservas, también hay que tener en cuenta las melodías transcritas por orden de Cisneros y Lorenzana.

La Orden Jerónima

A la muerte del papa Dámaso (385), San Jerónimo se estableció en Belén; con él fueron la ya viuda Santa Paula (347-404) y su hija Santa Eustoquio (367-419); allí fundarían diversos monasterios. Estos monasterios de Belén perduraban en tiempos del papa San Gregorio (590-604), según se desprende de su epístola a Juan, obispo de Siracusa; resurgieron tras la persecución de Cosroes en el 614 y se mantuvieron hasta la dominación islámica ocurrida en el año 637 [15].

Ya en el siglo XIV, reinando en Castilla el rey Alfonso XI (1325-1349), vinieron a España desde Italia unos ermitaños, discípulos de Tomás Succio de Siena, terciario franciscano oriundo de Toscana. Se asentaron en comunidad eremítica, sin regla ni abad. La gran importancia que adquirió esta nueva comunidad se atribuye a que se integraron en ella tres caballeros de la corte: Fernado Yáñez de Figueroa y los hermanos Pedro y Alonso Fernández Pecha, uno Camarero de la Casa Real de Alfonso XI y Pedro el Cruel y el otro Obispo de Jaén.

14 Spañón, A., *Introducción de Canto Llano.* Sevilla: Pedro Bruns, ca. 1498. Ed. facs. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1976. Viejos Libros de Música, núm. 16.

15 Sigüenza, J., *Segunda Parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo,* Madrid, Imprenta Real, 1600, págs. 1-7.

Santa Brígida tuvo la visión de que en España había de renacer la Orden Jerónima y así lo manifestó al papa Gregorio XI, en Aviñón. Los ermitaños, establecidos en San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara) y ya organizados como orden religiosa, solicitaron permiso al Santo Padre para crear una orden bajo las reglas de San Agustín y la advocación de San Jerónimo. Este permiso era necesario tras la prohibición de Inocencio III en el cuarto concilio lateranense de crear órdenes religiosas sin la autorización pontificia.

La Orden Jerónima sería confirmada en Aviñón por Gregorio XI, en «los idus de octubre año tercero de su pontificado» (el 15 de octubre de 1373) [16], como consta en la Bula Fundacional [17].

> Era ya esto en el año de mil y trezientos y setenta y tres, y auía quatro que gouernaua a España el Rey don Henrique [Enrique II de Trastámara], después de hauer muerto a su hermano don Pedro [18].

Durante años la orden jerónima había mantenido el canto toledano dentro de las celebraciones litúrgica de sus monasterios:

> ... quisieron nuestros Padres, y pusieron buen cuidado en ello, que el canto de nuestro coro estubiese lleno de mucha compostura, grauedad, y modestia, pretendiendo se hiziese más con el corazón que con la boca. Recibieron a fin desto el más usado canto que había en España, el de mejor sonido, cual era el que se usaba en la Iglesia de Toledo, a quien siempre han imitado en cuanto han podido [19].

Hay que tener en cuenta que su llegada a la Península en fecha tan tardía hace poco probable que utilizaran los manuscritos primitivos mozárabes pero también es verdad que aun estaba lejos la reforma de Cisneros; así pues, cuando sus cronistas hablan de «canto toledano», aluden a la música escrita en notación toledana, perteneciente a la tradición litúrgica A o a la tradición litúrgica B, heredera, como hemos visto, de la primitiva música mozárabe.

Según el padre López-Calo, el empleo del canto toledano en la OSH

> … no debe ser tomado muy al pie de la letra, a pesar de la insistencia con que es repetida la frase por los autores antiguos, e incluso por algunos modernos […] no lo sabemos, ni se conserva ningún testimonio musical concluyente […] [20].

16 Algunos autores modernos piensan que fue el día 18 de octubre, festividad de San Lucas.

17 Bula *Salvatori humani generis.* Ver fotocopia en el *Apéndice* del Catálogo del Monasterio de San Jerónimo.

18 SIGÜENZA, J. op. cit., II, pág. 35.

19 SIGÜENZA, J., op. cit. II, 261.

20 LÓPEZ-CALO, J., «La música en el rito y en la orden jeronimianos», *Studia Hieronymiana.* Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Rivadeneyra, S.A., 1973. Vol I: págs. 123-138.

Pero parte del repertorio toledano está contenido, por ejemplo, en el *Cantorale Sancti Ieronimi*, de mediados del s. XV, procedente del monasterio jerónimo de la Murtra [21]; contiene 173 himnos, escritos muchos de ellos en notación mensural, con melodías relacionables con las toledanas recogidas en el *Intonatorium Toletanum* de Cisneros.

> Es forzoso relacionar los himnos del *Cantorale Sancti Ieronimi*, con los contenidos en el *Intonatorium Toletanum,* la colección más completa de todas y una de las primeras en ver la imprenta [22].

En nuestros trabajos de catalogación hemos tenido oportunidad de encontrar algunos vestigios de esta música, conservados en Granada gracias a fray Hernando de Talavera.

FRAY HERNANDO DE TALAVERA Y GRANADA

Pocas son las noticias fidedignas que se conocen sobre la música de los primeros siglos del cristianismo en Granada. Los datos más antiguos están vinculados al concilio de Ilíberis o Elvira (ca. 309). Dadilano (726-744) fue el primer obispo mozárabe de Granada y erigió la iglesia de San Cecilio [23]. Los cristianos ocupaban una zona que abarca desde lo que hoy se conoce como Campo del Príncipe, hasta la Puerta del Sol y el barrio del Mauror.

Nada sabemos de su música pero, sujetos a la primacía de Toledo, es lógico que emularan sus ritos y ceremonias, aunque sometidos a la influencia del mundo árabe. Los almohades en 1151 acabaron con los mozárabes granadinos, sin embargo sus herederos, aun convertidos al Islam, conservaron, al menos en parte, su lengua y costumbres:

> En cuanto al pequeño reino de Granada, fundado como vasallo de san Fernando y de Alfonso X, ya no sabemos ciertamente si en los siglos XIV y XV conservaba mozárabes en regular número ni latinía divulgada. Lo único que sabemos es el grandísimo predominio que aún conservaba allí el elemento español a pesar de haberse refugiado en Granada muchos moros de los vencidos reinos de Jaén, Córdoba, Sevilla, Valencia y Murcia. Decíase en 1311 que entre los 200.000 musulmanes que vivían en Granada no se hallaban 500 que fuesen mo-

21 Biblioteca de Catalunya (Barcelona), ms. 251 (*olim* ms. 250).

22 Se imprimió en Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar, 1515. Ver en BERNADÓ, M., «Sobre el origen y la procedencia de la tradición himnódica hispánica a fines de la Edad Media», *Revista de Musicología,* XVI, 1993, núm. 4, 2348 y ss.

23 BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F., *Historia Eclesiástica. Principios y progressos de la ciudad y religiòn catolica de Granada,* Granada, Andrés de Santiago,1638. Ed. facs., Granada, Universidad, ed. D. Quijote, 1989, 96r.

> ros de raza; todos los demás eran hijos o nietos de cristianos. En 1432 el rey de Granada tenía naturales o súbditos cristianos a quienes no debía consentir que se islamizasen, según pacto que había hecho con Juan II de Castilla. La lengua árabe tenía allí gran mezcolanza de romance; el tunecino Ben Jaldún, que estuvo en Granada en 1362-1365 y en 1374, después de decir que en Túnez, Argel y Marruecos el árabe se mezcló con el bereber, formando una lengua mixta en que predominan los elementos extranjeros, añade: «En España ha ocurrido lo mismo, por sus relaciones con los gallegos (o sea, leoneses y castellanos), y con los francos (o sea, aragoneses)». En efecto; lengua mixta es el árabe, lleno de términos mozárabes y castellanos, según aparece en el vocabulario del habla granadina hecho a raíz de la reconquista de 1492 por Fr .Pedro de Alcalá [24].

Cuando en 1492 se reinstaura la religión cristiana, el rito y la música visigóticos llevaban ya más de cuatro siglos abolidos. Al erigirse la Catedral granadina, el rito adoptado fue el romano, excepto en el canto. Puede sorprender la elección del canto toledano en la nueva catedral, pero fue la más lógica, teniendo en cuenta que el primer arzobispo de Granada era monje jerónimo. En la Bula de Erección aparece la siguiente frase:

> Asimismo ordenamos que el Oficio Divino, así el diurno como el nocturno, así en la misa como en las horas, se diga y celebre siempre según la costumbre de la Curia Romana, excepto el canto, que en todo y por todo será según la costumbre de la Curia de nuestra Santa Iglesia de Toledo.

La misma normativa se repite en la erección de las otras catedrales del reino de Granada-Almería, Málaga y Guadix.

> Ofitium [...] tam in missa quam in horis fiat semper et dicatur secundum consuetudinem romane curie, preterquam in cantu, qui in omnibus et per omnia sit secundum morem nostre sancte ecclesie toletane [25].

Hablando de fray Hernando nos dice Pedraza

> Ordenó assí mismo nuestro santo prelado que se guardassen en su Iglesia las ceremonias que cerca del oficio diuino hazen los religiosos del Orden de san Gerónimo y se rezasse el oficio Romano, y cantassen en el coro el canto Toledano [26].

En el mismo sentido se había manifestado Sigüenza al escribir sobre nuestro primer arzobispo y sus costumbres:

24 MENÉNDEZ PIDAL, R., *Orígenes del español. Estado lingüístico de la Península Ibérica hasta el siglo XI,* Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

25 «El Oficio [...] tanto en la misa como en las horas, según la costumbre de la curia romana, excepto en el canto que siempre en todo debe hacerse según costumbre de nuestra santa iglesia toledana.» Institutio et jus patronatus ecclesiarum Regni Granatensis. Arch. de Simancas, Patronato Real, 68-174, fols. 16 y 26.

26 BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F., *Antigüedad y excelencias de Granada,* Madrid, Luis Sánchez, 1608, fol. 79r

> Viuían todos juntos [dignidades y demás prebendados], no con menos clausura que si fueran religiosos. Las costumbres y ceremonias de la Iglesia y coro, como se vsaua en la Orden de san gerónimo, por ser (excepto el canto que es de la Iglesia de Toledo) lo mas parecido a la Iglesia Romana… [27].

Uno de los discípulos de fray Hernando, don Gaspar de Ávalos, que también alcanzaría la sede episcopal granadina, fue un fiel seguidor suyo:

> … y en la orden y servicio de su casa y en el ábito y exercicio de sus pajes & criados sigue en todo a su maestro, tanto, que en los edificios públicos de yglesias y colegios que en su tiempo se fazen, y en sus reposteros y sello, hasta en los ornamentos eclesiásticos, no pone otras armas ni insignias sino las del primer Arçobispo, que son aquel león de san Jerónimo con su cruz y capelo, como el Arçobispo lo traya en su vida; lo qual todo no puede salir sino de pecho generoso & amador de la virtud [28].

En las Constituciones del arzobispo don Gaspar de Ávalos (1530) se lee:

> Conforme a la dicha erección y creación desta sancta iglesia, el oficio divino se ha de celebrar en ella, así en el coro como en el altar, según la orden romana, siendo el canto toledano [29].

La permanencia del canto toledano se mantenía vigente en 1541, según se deduce de la epístola que don Gaspar de Ávalos escribió a la Iglesia granadina, a modo de proemio de un misal editado en este año, en que encomiaba a fray Hernando:

> Habet suas canendi formulas Toletana, observat sua instituta Hispalensis detinet suos ritus, aliis disimiles Compostellana: sola Ecclesia nostra Granatensis eosdem ritus, eandem sacram per agendi formam, cum Romana (omnium matrice) observat, et retinet, cuius ut officiosissima filia. ita maxime, imitatrix esse semper studuit, quodquidem, ut alia fere omnia, quæ in nostratibus honesta et laudabilia videntur, sanctissimo illo viro non satis laudato Ferdinando a Talavera, antistiti primo deberi agnoscimus, et fatemur [30].

27 SIGÜENZA, J. *Tercera Parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo dirigida al Rey nuestro Señor Don Philipp.e III,* Madrid, Imprenta Real, 1600, III, pág. 392.

28 Anónimo, *Sumario de la vida del primer arzobispo de Granada don Frey Hernando de Talavera,* Évora, Andrés de Burgos, 1557, págs. 167-168.

29 LÓPEZ-CALO, J., *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI,* 2 vols. Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1963, pág. 33.

30 «La iglesia toledana tiene sus propias fórmulas de cantar; la hispalense observa sus instituciones; posee sus propios ritos, distintos de todos los demás, la compostelana; sólo nuestra iglesia granadina observa los mismos ritos, la misma sagrada liturgia de acuerdo con la romana, matriz de todas, y la conserva como hija diligentísima puesto que siempre se afanó por ser su imitadora; y esto y casi todas las cosas

Creo que, atendiendo a los historiadores de la época, queda suficientemente confirmada la persistencia del canto toledano. Habría ahora que recurrir a los monumentos musicales que se conservan, es decir, a las partituras.

Los cantorales más antiguos que se conservan en la catedral fueron miniados por Juan Ramírez y Juan de Cáceres, en la primera mitad del s XVI. El Arzobispo don Antonio Rojas Manrique (1509-1524) sería su promotor [31]. Estos cantorales no han sido estudiados en profundidad desde el punto de vista litúrgico-musical por lo que es aventurado afirmar que no conservan ninguna obra del repertorio toledano [32].

En los cantorales estudiados en la Capilla Real de Granada, en la Catedral de Málaga [33] y en más de diez conventos granadinos, la mayor parte de la música es gregoriana. Hasta el momento, es escaso el porcentaje de obras vinculadas al repertorio mozárabe que hemos podido encontrar. Trataremos de dilucidar el por qué de esa contradicción que López-Calo atribuye a desconocimiento, por no haberse realizado aun la pretendida restauración del canto mozárabe iniciada por Cisneros.

Pensamos que, más que de desconocimiento, habría que hablar de la desaparición del repertorio toledano, junto con los villancicos compuestos por fray Hernando de Talavera. Esta desaparición puede ser explicable si recordamos que los primitivos libros catedralicios no se trasladaron al lugar que ocupó definitivamente la Iglesia Metropolitana. Algunos cantorales se han encontrado recientemente en diversas parroquias y conventos de la provincia. También hay que recordar que Felipe II, siguiendo las indicaciones tridentinas, ejerció una censura estricta en todos los aspectos de la música religiosa, como queda reflejado en el *Libro de las costumbres de El Escorial* [34]. Esta censura, bien co-

---

que en nuestra patria parecen honorables y dignas de alabanza reconocemos que se deben a aquel santísimo varón, no suficientemente alabado, Fernando de Talavera, primer Prelado de Granada, y así lo confesamos». BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F., op. cit.,1638. ed. facs., 1989, págs. 172 bis v.

31 VEGA GARCÍA-FERRER, M.ª J. «Los Cantorales de la Catedral», *Jesucristo y el Emperador cristiano.* Catálogo de la exposición realizada en la Catedral de Granada, con motivo del Centenario de Carlos V, Córdoba, Caja Sur, 2000, págs. 137-140.

32 Sí hay un magnífico estudio histórico y e iconográfico. Ver ÁLVAREZ CASTILLO, A., *La miniatura de los corales de la Catedral de Granada: estudio y catalogación,* Granada, tesis doctoral, 1979.

33 Conviene recordar que don Pedro Díaz de Toledo y Ovalle, el primer arzobispo de Málaga, al que se deben los cantorales más antiguos de la catedral malacitana, era familiar de fray Hernando de Talavera, en cuya compañía vino a la conquista de Málaga en calidad de Capellán y Limosnero Mayor de los Reyes.

34 LÓPEZ-CALO, J. «La música en el rito y en la orden jeronimianos», *Studia Hieronymiana,* Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Rivadeneyra, S.A., 1973, I: págs. 123-138.

nocida en lo que respecta a villancicos y polifonía, también afectó a un canto que pudiera tildarse de cismático como era el mozárabe. A partir de ese momento, fue el canto romano el que se impondría, al menos a nivel institucional. Esta censura también la sufrieron los primitivos libros de El Escorial, pertenecientes a la orden jerónima. Estos libros comenzaron a escribirse en 1564:

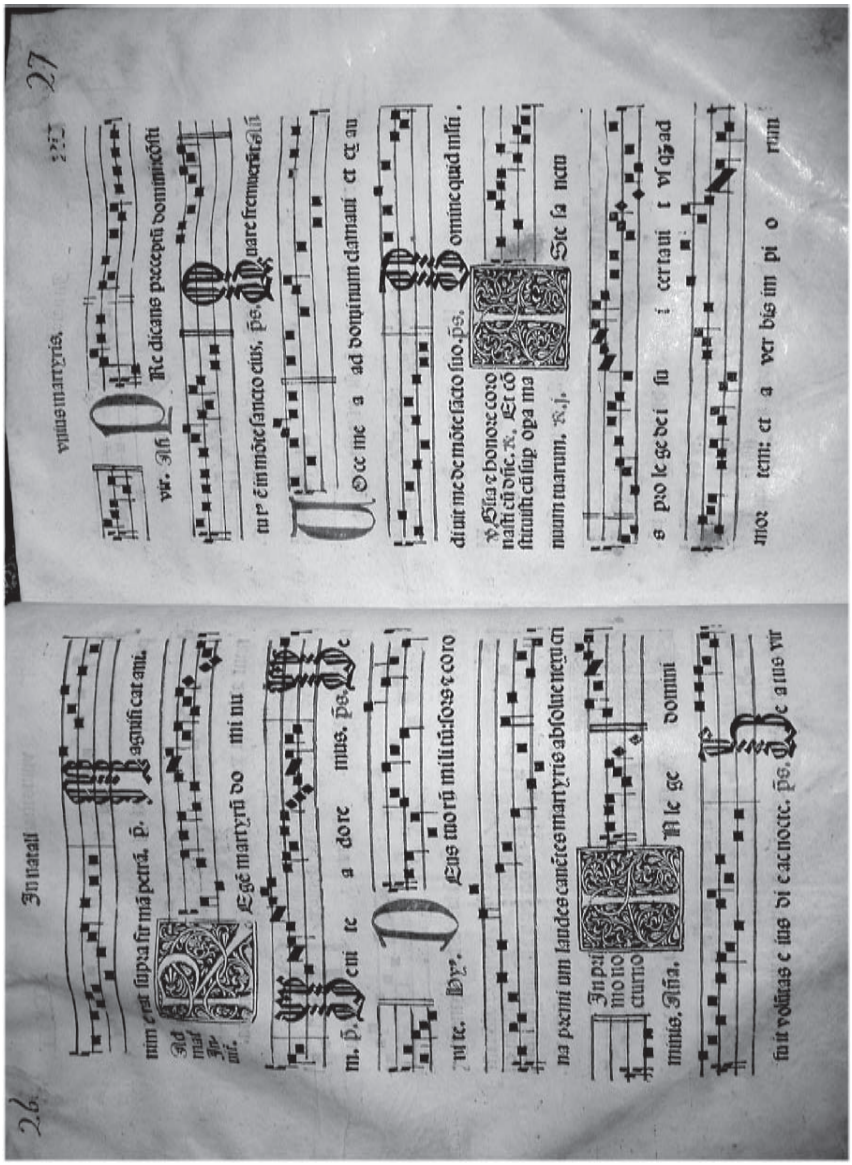
> pero todos los libros copiados en esta fecha y en los cuatro años siguientes no agradaron al rey [Felipe II], por dos razones: una porque lo habían sido del breviario viejo de la orden de San Jerónimo, cuyo texto difería del romano en los versos de los Salmos de los introitos y en algunas otras piezas, […] otra, porque los pergaminos empleados eran amarillentos por una de sus caras [35].

Una reliquia del primitivo repertorio granadino es el Antifonario encontrado en el monasterio cisterciense de San Bernardo. Fray Hernando tuvo a su servicio en Granada, como impresor, a Juan Varela; a él se debe este primer libro de música editado en Granada. Según el bibliógrafo inglés Norton:

> Varela fue llevado a Granada por el activo y piadoso arzobispo Hernando de Talavera. Tres colofones, incluidos el del primer libro, el «Rationale», de Durandus, contiene la mención de que la imprenta fue llevada por orden del arzobispo y a sus expensas. Cuando Varela deja Granada en la primavera de 1508, transcurridos varios meses desde que falleciera su patrono, entrega a la jerarquía eclesiástica de la catedral el resto de los libros que había impreso y continuaban en su almacén. Entre ellos estaban, además del Rationale, un Breviarium de Camera, un gradual y un antifonario, la gramática árabe y el diccionario hispanoárabe [36].

35 *Indice de la insigne librería del coro de este real monasterio de san Lorenzo de El Escorial,* ms. H-III-26, fol 9. Ver en RUBIO, S., *Las melodías gregorianas de los «Libros Corales» del Monasterio del Escorial,* La Ciudad de Dios núm. 33, Real Monasterio del Escorial, Ediciones Escurialenses (EDES), 1982, págs. 20 y ss

36 NORTON, F. J., *Printing in Spain 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966,16.



Lam. 1.ª *Antiphonarius* impreso en Granada por Juan Varela en 1508

El ejemplar del *Antiphonarius* impreso en Granada por Juan Varela en 1508 que se conserva en el convento de San Bernardo, catalogado con el núm. 556, era propiedad de Sor Andrea María de la Encarnación, su primera Abadesa, hija de Pedro de Mena, que vino de Málaga para la fundación del convento. La ausencia de portada y colofón no permitió su datación, hasta que fue comparado con el antifonario existente en Santa Isabel la Real [37], expuesto en el Hospital Real, con motivo del Centenario de la Imprenta en Granada, que hemos podido estudiar en fecha reciente y hemos catalogado con el núm. 1250. En el colofón de este ejemplar puede leerse:

> Antiphonarius liber dominicalis simul cum propriis quorundam sanctorum officiis secundum consuetudinem Sanct[a]e Roman[a]e Ecclesi[a]e. Impressum grandi ac nominata urbe Granata: mandato et impensis reverendissimi domini: domini Ferdinandi de Talavera protho archiepiscopi Granatensis, per Ioannem Varela Salmantinum impressorem. Completum anno salutis 1508.

Según Gallego Morell y Alfredo Vílchez, existe otro ejemplar en el Sacromonte, pero no hemos podido confirmar el dato [38]. Según otros autores lo único que se conserva en el Sacromonte es la portada que les falta a los dos ejemplares estudiados.

Es cierto que el colofón dice que es *secundum consuetudinem Sancte Romane Ecclesie,* pero un elevado porcentaje de las melodías que se recogen en este antifonario no son romanas. Los dos ejemplares estudiados incluyen un *Antiphonarius* y un *Commune Sanctorum.*

El *Commune Sanctorum*, está formado por 47 folios de pergamino que incluyen un total de 155 obras, distribuidas del modo siguiente: 120 Antífonas, 21 Responsorios, 5 Himnos y 7 Invitatorios con sus salmos. Rítmicamente [39] todas las antífonas pertenecen al grupo A; melódicamente hay 49 diferentes del repertorio habitual; sólo una, «Prudentes virgines», se repite (págs. 57-63-64). Hay 6 responsorios medidos como epístolas y, melódicamente, hay 20 diferentes. Los cinco himnos tienen melodía diferente de la habitual; rítmicamente pertenecen al grupo C (sometidos a compás). Hay tres versiones del único salmo que aparece completo, el *Venite exultemus*, dos son diferentes y medidas como epístolas.

37 El ejemplar de Santa Isabel está incompleto: le faltan la portada y los folios I-XLVI.

38 VÍLCHEZ DÍAZ, A., citado en *Apud inclytam Garnatam. 500 años de imprenta en Granada, 1496-1996,* ed. Ángel Ocón Pérez de Obanos, Granada, Universidad, 1996, pág.12.

39 Para una profundización sobre el ritmo y la melodía en el Canto Gregoriano, basada en los teóricos de la época, ver VEGA GARCÍA-FERRER, M.ª J. op. cit, 2005, XIX, págs. 176-297.

La segunda parte del cantoral, el *Liber dominicalis*, tiene 129 folios, que comienzan una nueva numeración en el cifrado romano, aunque la paginación con cifrado árabe continúa, empezando esta parte en la pág. 81. Los cuadernillos, de 8 folios cada uno, se numeran alfabéticamente en el ángulo inferior externo de los folios rectos, con una letra minúscula seguida de un número romano. Incluye 479 antífonas y un invitatorio. Todas las antífonas pertenecen rítmicamente al grupo A; hay 57 diferentes melódicamente; cinco se repiten.

En las dos partes de este antifonario, las piezas que hemos considerado iguales melódicamente presentan ciertas variantes con el repertorio clásico [40]. En el catálogo de San Bernardo aparecen algunas reproducciones de él [41].

Ya hemos hablado del antifonario y ahora podemos afirmar la existencia de un gradual, procedente de la misma imprenta, que desgraciadamente se mutiló por cuestiones de censura. Hoy sólo quedan unos folios dispersos, encuadernados dentro de un cantoral de Santa Isabel la Real, catalogado con el núm. 1261. Esos folios contienen parte de una obra atribuida a fray Hernando de Talavera.

Todos los biógrafos aluden a las habilidades musicales de fray Hernando. Debió iniciarse en ellas durante su estancia como niño cantor en la Colegiata de Santa María la Mayor de Talavera de la Reina.

Isabel la Católica era ferviente admiradora de la música de su confesor y así lo demuestra una carta del cuatro de diciembre de 1492. Con ella respondía a la que le había enviado poco antes fray Hernando:

> Porque vuestra Alteza es avarienta de las escripturas que le presento o comunico y no las muestra quiça con mucha prudencia y no menor caridad sy no son tales que se devan mostrar, por eso y porque va en latín envío al dottor Talavera para que sy le pareciere bien la presente a vuestra serenidad la muy excelente vittoria y digna de inmortal memoria que Nuestro Señor dio al Rey don Alfonso XI.º , vuestro cuarto avuelo, cerca del río que dicen del Salado contra el Rey de Marruecos y de Bellamarin et cetera. La cual puse en latín acompañada de algunas sentencias de la Santa Escritura para que la leyesemos por lectiones a los maitines de aquella fiesta... Y si es razón dexarme vacar, pues ¡o que si viese vuestra muy excellente devotion el officio de vuestra dedition de Granada! que no le publico ni comunico hasta que le vea, ni se lo enbio porque no le deve ver sin que yo sea presente para le dar razón de cada cosa y cosa contenida en él [42].

40 Notas de paso que rellenan intervalos melódicos, inclusión de bemoles y de sostenidos (en lugar de becuadros), etc.

41 VEGA GARCÍA-FERRER, M.ª J. op. cit, 2005, XIX, págs. 285-286.

42 SUÁREZ Y MUÑANO, P. de A., *Vida del Venerable P. Fray Hernando de Talavera.* Madrid, imp. Eusebio Aguado, 1866, págs. 130-155.

La obra de fray Hernando, encontrada en el monasterio de Santa Isabel, es la misa *In festo triumphi de bellamarin* que le anuncia en su carta. El oficio conmemorativo de la batalla del Salado se conserva en el Monasterio de la Encarnación de Granada [43]. En estas obras se aúna la acción de gracias con hechos de marcado contenido político.

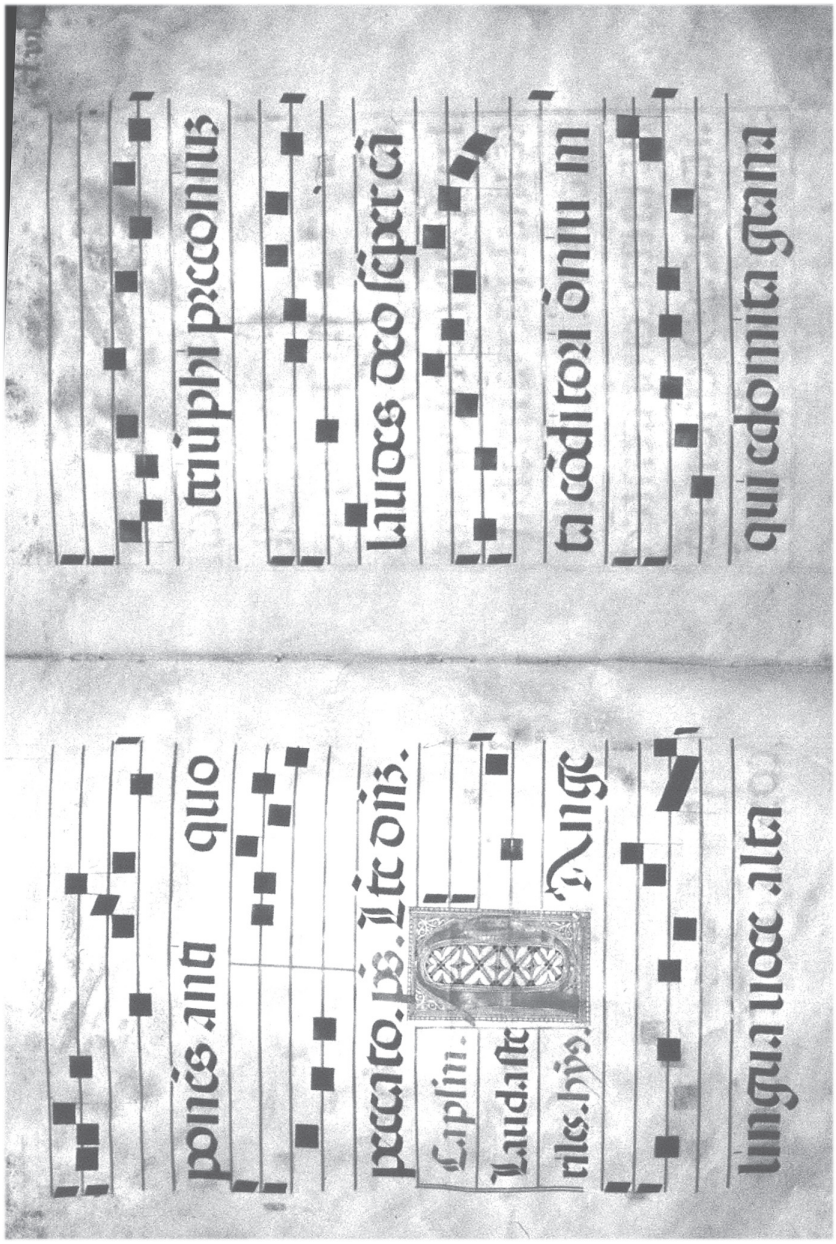
Aunque en otras ocasiones hemos hablado extensamente de la misa y el oficio *In festo deditionis nominatissimæ urbis Granatæ,* compuestos por fray Hernando para la Toma de Granada [44], no podemos obviar una referencia a esta obra cuyo texto y música hemos podido reconstruir completamente a partir de diversos cantorales de la parroquia de la Encarnación de Santafé (Granada), de la Capilla Real y de diversos monasterios de Granada, y de la catedral de Málaga. Actualmente acabamos de recuperar y estamos estudiando otra obra de fray Hernando: la misa y el oficio *In festo transfixionis beatae Mariae Virginis*.

Hasta donde hemos podido ver, fray Hernando, como compositor, no pretendía ser original: la música gregoriana y la mozárabe eran demasiado sagradas para él. Simplemente se limita a adaptar los textos seleccionados a los viejos centones, como se hacía habitualmente desde el siglo IX. Su mérito, no escaso, fue hallar la música más adecuada para que un público que conocía perfectamente ese repertorio, asociase los eventos que se conmemoran a otros hechos significativos de la historia del pueblo de Dios: la Toma de Granada es el nacimiento de un nuevo Reino, es la obtención de la Tierra Prometida. Y todo es obra de Dios que se ha valido de los Príncipes Cristianísimos para hacerlo posible.

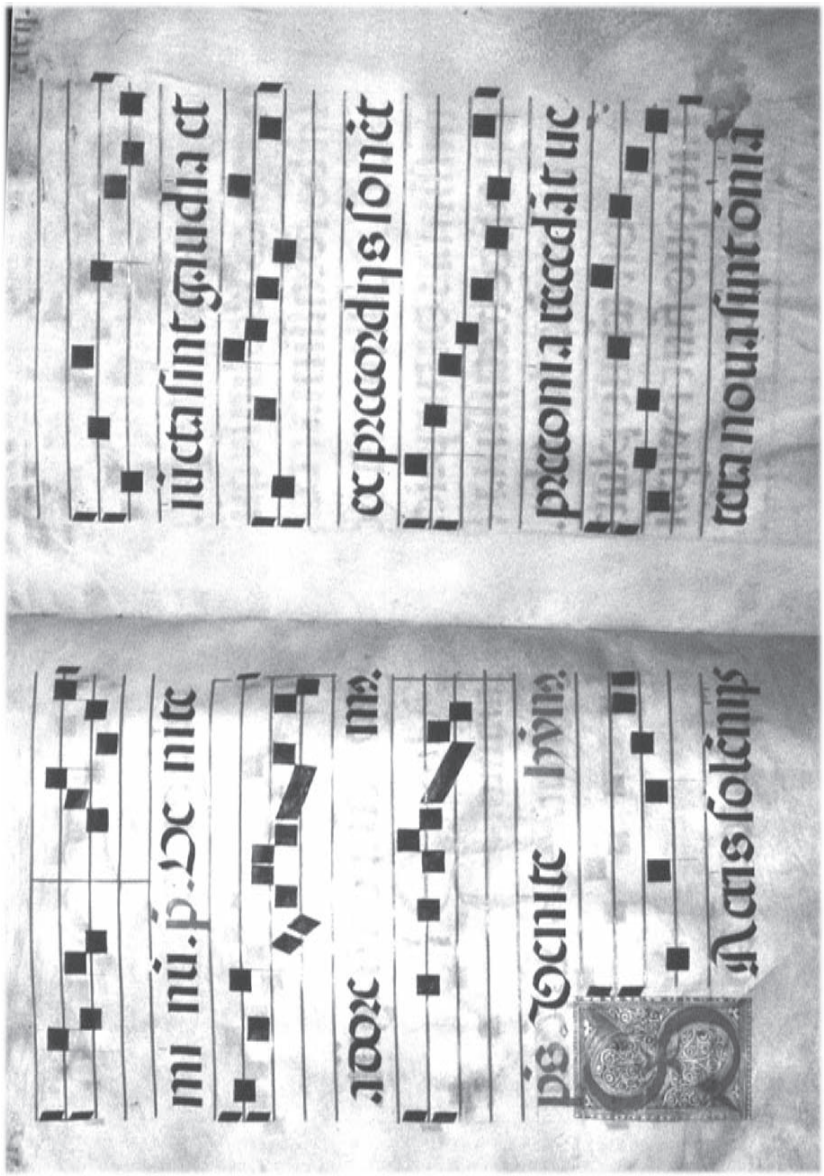
Después de este breve recorrido por la obra de fray Hernando lo único que podemos afirmar es que, en sus composiciones, lo único que conserva del mozárabe son las melodías de los himnos a los que adecua textos alusivos a la solemnidad que celebra.

43 VEGA GARCÍA-FERRER, M.ª J. *Isabel la Católica y Granada. La Misa y el Oficio de fray Hernando de Talavera.* Granada, J. Vega, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Capilla Real de Granada y Schola Gregoriana «Iliberis», 2004, págs. 51-54.

44 VEGA GARCÍA-FERRER, M.ª J. op. cit., 2004, págs. 49-234.

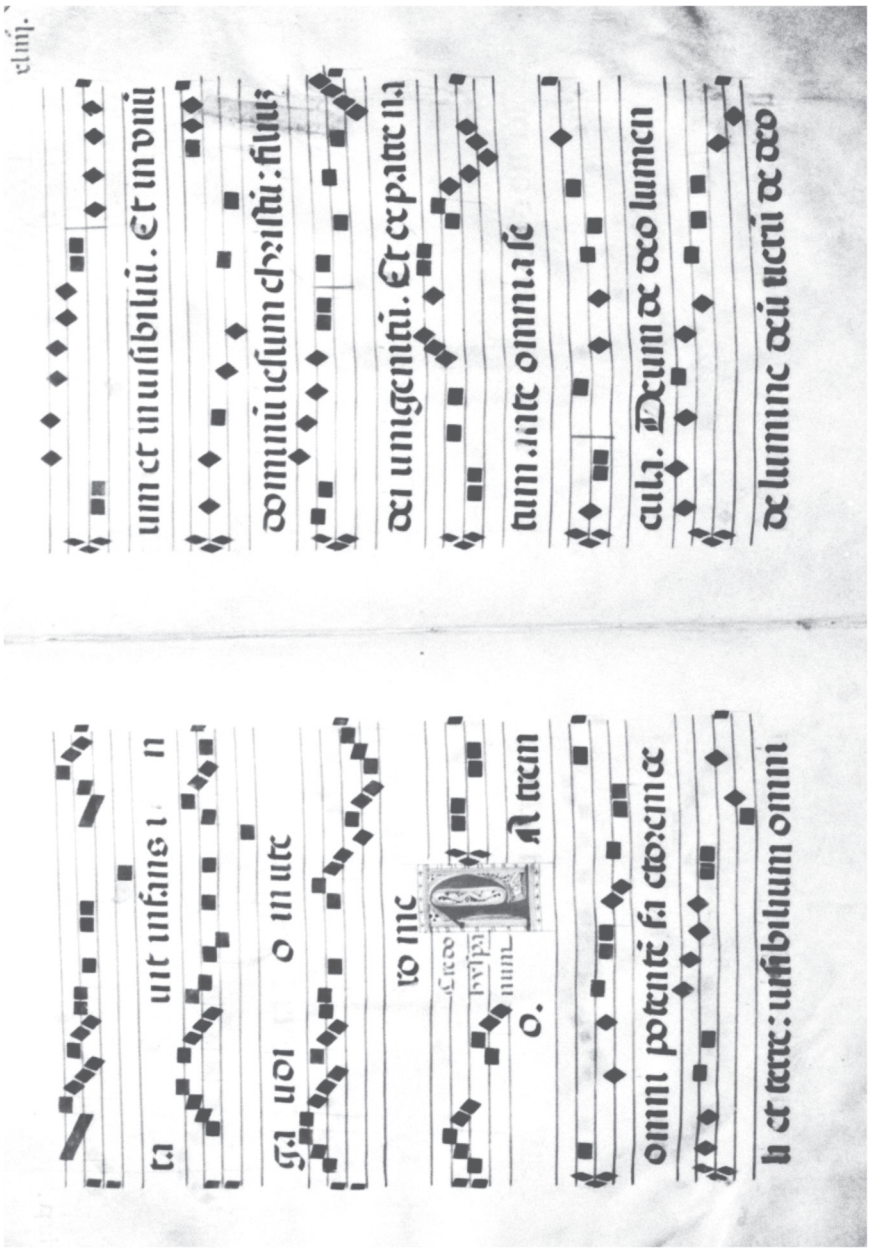


Lam. 2ª. *Pange lingua mozárabe*. Texto de fray Hernando de Talavera



Lam. 3ª. *Sacris sollemniis mozárabe*. Texto de fray Hernando de Talavera

Ejemplos de canto toledano encontrado en los cantorales vinculados con el primer arzobispo de Granada que, hasta el momento, hemos podido estudiar son, además de los himnos con texto del propio fray Hernando, la comunión *Gustate et videte*, el Oficio de Santa Eulalia de Mérida, el Oficio de San Hermenegildo y diversos himnos. Sí es frecuente hallar en los cantorales y libros impresos obras de texto litúrgico convencional acompañadas de melodías no romanas, pero más que de un anacronismo quizás habría que pensar en una evolución o —si se prefiere— en una degradación del primitivo canto mozárabe, al que podríamos llamar Canto Toledano. El *Credo hispano* sería un ejemplo de este tipo de obras; forma parte del común de la misa hispana y aparece tanto en cantorales como en libros impresos de la primera mitad del siglo XVI.



Lam. 4ª. *Credo hispano*