UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA



LA MÚSICA HISTÓRICA EN CANTABRIA: FONDOS DOCUMENTALES (SIGLOS XI-XIX)

ROSA MARÍA CONDE LÓPEZ

Santander, 2015

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

LA MÚSICA HISTÓRICA EN CANTABRIA: FONDOS DOCUMENTALES (SIGLOS XI-XIX)

Tesis Doctoral

VOLUMEN I

Presentado por Rosa Mª Conde López

Dirigido por
Dra. Dña. Mª CARMEN GÓMEZ MUNTANÉ
Dra. Dña. VIRGINIA Mª CUÑAT CISCAR
Santander, 2015

ÍNDICE GENERAL

VOLUMEN I

ÍNDICE GENERAL.....V
ABREVIATURAS.....IX
INTRODUCCIÓN.....XIII

ESTUDIO

1. FRAGMENTOS DE CÓDICES MUSICALES (SIGLOS XIII-XVI)……..…….....…1
1.1. De códice a fragmento.....3
1.1.1. Pervivencia de fragmentos como material de encuadernación:.....9
1.1.2. Los fragmentos.....16
1.1.3. Desuso y reutilización de los fragmentos.....32
1.2. Indicadores codicológicos de los fragmentos musicales.....39
1.2.1. Caracteres externos.....39
1.2.2. Caracteres internos:.....43
1.2.3. Indicadores de la ordenación..... 54
1.2.4. Las iniciales y su ornamentación.....60
1.3. La música de los fragmentos.....71
1.3.1. La notación musical.....71
1.3.2. Elementos de la notación.....78
1.3.3. Repertorio musical de los libros litúrgicos.....87
1.4. Conclusiones:.....93

2. CANTORALES DE LA CATEDRAL DE SANTANDER DEL CANTO GREGORIANO AL CANTO LLANO MEDIDO (SIGLOS XVI-XIX).....95
2.1. Cantorales de la catedral de Santander.....97
2.1.1.Cantorales copiados entre 1589 y 1591.....97
2.1.2. Cantorales copiados entre 1741 y 1875.....99
2.2. Indicadores codicológicos de los cantorales..... 103
2.2.1. Encuadernación.....104
2.2.2. Caracteres externos.....106
2.2.3. Caracteres internos.....109
2.2.4. Indicadores de ordenación.....110
2.2.5. Las iniciales y su ornamentación.....112
2.3. La música de los cantorales.....116
2.3.1. Notación cuadrada.....116
2.3.2. Repertorio musical.....117
2.3.3. Melodías de canto llano medido.....119
2.4. De la antigüedad a la modernidad en los cantorales de la Catedral de Santander..... 131
2. 5. Conclusiones:.....132

3. CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE SANTANDER (1756-1900).....135
3.1. Organización musical de la Iglesia Colegial.....138
3.2. La capilla de música de la catedral de Santander.....142
3.2.1. Maestro de capilla 143
3.2.2. Organista.....147
3.2.3. Instrumentistas.....154
3.2.4. Instrumentos de viento.....159
3.2.5. Instrumentos de cuerda.....163
3.2.6. Cantores.....169
3.3. Funcionamiento de la capilla.....186
3.3.1. Normas concretas de funcionamiento de la capilla..... 186
3.3.2. Movilidad geográfica de los músicos.....188
3.4. Maestros de capilla de la catedral de Santander (1756-1900)..... 191
3.4.1. Juan Antonio García-Carrasquedo Medrano (1756-1784)..... 191
3.4.2. Juan Ezequiel Fernández (1785-1795)..... 201
3.4.3. Joaquín Pedrosa Gil (1795-1798.....207

3.4.4. Manuel Ibeas Antón (1798-1804)……..……..….....212
3.4.5. Paulino Salazar (1804-1828)……...…..…..……..….....219
3.4.6. Bernardo Cartón García-Casasóla (1828-1867)…….…….....228
3.4.7. Wenceslao Fernández Pérez (1867-1878)..... 237
3.4.8. Gabino Manuel Cordón Cano (1878-1900).....243
3.5. Creación musical en la Catedral de Santander: el repertorio.....248
3.6. Conclusiones.....255

4. FUENTES ICONOGRÁFICAS MUSICALES EN LA ARQUITECTURA ROMÁNICA CÁNTABRA (SIGLOS XI-XIII)…….....…….....261
4.1. Localización de las fuentes iconográficas.....…….....…….....266
4.1.1. Ubicación de las fuentes.....…….....270
4.2. Los instrumentos medievales.....272
4.3. Cordófonos.....….....273
4.3.1. Violas de arco.....…….273
4.3.2. Arpa.....…….....…..…289
4.3.3. Arpa – salterio.....302
4.3.4. Salterio.....310
4.4. Aerófonos.....323
4.4.1. Cuerno.....323
4.4.2. Flauta de pan.....329
4.4.3. Albogue.....…….....….....336
4.5. Percusión.....341
4.5.1. Pandero.....341
4.5.2. Tamboril.....345
4.6. Conclusiones……....…….....…350
CONCLUSIONES GENERALES.....353
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....365

VOLUMEN II

REPERTORIOS: CATÁLOGOS E ÍNDICES

A. CATÁLOGOS.....5
A. I. Fragmentos de códices musicales (siglos XIII-XVI).....11
A. II. Cantorales de la Catedral de Santander (siglos XVI-XIX).....137
A. III. Melodías medidas de canto llano transcritas a partir de los cantorales de la Catedral santanderina (siglos XVI-XIX).....263
A.III.1. Catálogo de himnos.....267
A.III.2. Catálogo de Misas.....415
A.III.3. Catálogo de secuencias.....429
A. IV. Fuentes iconográficas musicales en la arquitectura románica cántabra (siglos XI-XIII).....433

B. ÍNDICES.....493
B.1. Fragmentos de códices musicales (siglos XIII-XVI).....497
B.2. Cantorales de la Catedral de Santander (siglos XVI-XIX).....503
B.3. Melodías medidas de canto llano transcritas a partir de los cantorales de la Catedral santanderina (siglos XVI-XIX).....587
B.4. Instrumentos musicales representados en la arquitectura románica cántabra (siglos XI-XIII) 591

ABREVIATURAS

A	Antifona
A.C.S.	Archivo de la Catedral de Santander
A.H.D.S	Archivo Histórico Diocesano de Santander
A.H.N.	Archivo Histórico Nacional
A.H.P.C.	Archivo Histórico Provincial de Cantabria
A.M.S.	Archivo Municipal de Santander
A.M.SAL.	Archivo Municipal de Salcedo
Ag	Agnus
Al	Aleluya
Alt	Alto
aq	Aquitana
AT	Antiphonale Romanum
B	Benedictus
B.F.C.S	Biblioteca Familiar José Luis Casado Soto
B.F.J.L	Biblioteca Familiar José Luis de la Lama
B.F.L.L.	Biblioteca Familiar Luis López
B.M.S	Biblioteca Municipal de Santander
B.S.M.C.	Biblioteca del Seminario de Monte Cobán.
Bj	Bajo
cat.	Catálogo
CHEV	Chevalier. Repertorium Hymnologicum
Co	Comunión
Cr	Credo
cu	Cuadrada
Doc	Documento
Ed.	Editor
Ev	Evangelio
Fol.	Folio
Frg	Fragmento
G	Gloria
Gr	Gradual
GR	Graduale Romanum
GT	Graduale Triplex
Hym	Himno
il	Ilegible
In	Introito
Inc	Incompleto

ins.	Instrumento
Inv	Invitatorio
K	Kyrie
Lec	Lección
Leg	Legajo
LH	Liber Hymnarius
Loc.cit.	Lugar citado
LU	Liber Usualis Missae et Officii
mm.	Milímetros
Ms	Manuscrito
Nº	Número
núms.	números
o.p.	Opere citato
Of	Ofertorio
p.	Página
pp.	Páginas
R	Responsorio
r	Recto
S	Sanctus
Sal	Salmo
Sec	Secuencia
Sign	Signatura
T	Tenor
Ti	Tiple
Tr	Tracto
V	Versículo
v	Verso
Vª	Villa
vol.	Volumen

AGRADECIMIENTOS

Un trabajo de investigación es siempre fruto de ideas, ilusiones y esfuerzos previos que corresponden a otras personas. En este caso mi más sincero agradecimiento a las directoras de esta tesis Dra. Carmen Gómez Muntané y Dra. Virginia Cuñat Ciscar por la dedicación, apoyo y confianza en mi trabajo. Su capacidad para guiar mis ideas ha sido un aporte invaluable, no solamente en el desarrollo de esta tesis, sino también en mi formación como investigadora. Gratitud que quiero hacer extensible a la Dra. Rosa Blasco Martínez por sus sugerencias y ánimo con los que he contado desde el comienzo de esta investigación, al igual que al Dr. José Luis Ramírez Sadaba por sus correcciones en el dominio del latín con cuyo trabajo estaré siempre en deuda.

Asimismo, agradezco la amabilidad y la colaboración de todas las personas responsables de los archivos y bibliotecas de la región, en concreto a D. José Mª Fernández y D. Ángel Penagos directores del Archivo de la Catedral de Santander y en especial a Marisol Vaz responsable del mismo. A Elena González Nicolás directora del Archivo Municipal de Santander y Carmen López Bárcena, a José Luis de la Lama, Luis López y José Luis Casado Soto que me abrieron sus bibliotecas particulares. Todos ellos han sido la guía en el laberinto documental de sus fondos.

Quiero expresar también mi más sincero agradecimiento a Francisco Gutiérrez y Enrique Campuzano por sus valiosas sugerencias en los textos de esta tesis

Gratitud especial merecen mi hermano Julián y mis amigos, Dolores Allegue, Fernando Sastre, Teresa Martínez y Yolanda Rodríguez con quienes he compartido ilusiones y las salidas al campo en busca de las tallas de instrumentos musicales durante estos años. Igualmente a Jesús Solorzano Telechea por su confianza y ayuda en la búsqueda de documentos. Por último a mi Madre, pues ella ha alentado y sobrellevado estoicamente el tiempo de este estudio.

Gracias a todos por vuestra paciencia, comprensión y ánimo. Sin vuestro apoyo esta Tesis nunca se hubiera escrito y, por eso, este trabajo también os pertenece.

Muchas gracias.

INTRODUCCIÓN

La Tesis doctoral que aquí presentamos se propone estudiar los fondos documentales de la música histórica en Cantabria que en el momento de iniciar nuestra investigación no aparecen reseñados en los estudios nacionales e internacionales sobre documentación musical histórica. La Tesis parte de una búsqueda sistemática de las fuentes musicales que se conservan en la región cántabra. Recuperar los acontecimientos, los personajes y las obras musicales que duermen el sueño del olvido es recobrar nuestro Patrimonio musical y, en consecuencia, conocer un aspecto ineludible de nuestra cultura.

Comencé a interesarme por la investigación en el campo de la música hace veinte años a partir de mi doble formación, de una parte la Licenciatura en Historia por la Universidad de Cantabria y por otra el Título Superior de Música (especialidad Piano), que me ha permitido ejercer la docencia desde 1986 en el Conservatorio Profesional "Ataúlfo Argenta" de Santander, impartiendo las especialidades de Historia de la Música y Piano.

El punto de partida del proyecto doctoral en Musicología fue la constatación de la existencia de un vacío historiográfico sobre la documentación musical histórica en Cantabria, por ello en los estudios de doctorado que realicé en la Universidad Autónoma de Madrid (U.A.M.) la Dra. Mª Carmen Gómez Muntané me alentó a investigar sobre la música en Cantabria, proponiendo como tema la búsqueda de documentación musical en los fondos e instituciones de la región. La elección de este tema determinó el traslado del proyecto doctoral desde la U.A.M. a la Universidad de Cantabria en 1996, dentro de la línea de investigación y recuperación del patrimonio bibliográfico y documental del área de Ciencias y Técnicas Historiográficas. La Dra. Rosa María Blasco Martínez, catedrática de la materia y la Dra. Virginia Cuñat Ciscar, profesora de la misma especialidad, aceptaron la codirección de la Tesis doctoral, puesto que cumplía uno de los objetivos de su área de conocimiento, la recuperación del patrimonio histórico escrito de Cantabria.

Al inicio de investigación me sorprendió la escasez de referencias y fuentes históricas escritas con contenido musical localizables en los archivos y bibliotecas de Cantabria. Tampoco se tenía noticia de textos musicales como partituras o tratados y ni siquiera existía un corpus iconográfico musical referido a las representaciones artísticas. En general, podríamos decir que Cantabria, en aquel momento, apenas se mencionaba en los trabajos de investigación sobre Historia de la Música y, por ende, estaba ausente en la musicología española.

Ante esta situación nuestro primer objetivo fue localizar el máximo número de fuentes musicales de Cantabria, entendiendo de manera amplia el concepto (en tiempo y temática), para pasar posteriormente a realizar el estudio exhaustivo y sistemático de la información localizada.

Comencé recogiendo información musical de todo tipo, tanto referente a la música profana como a la religiosa, pero pronto me incliné por centrarme en ésta última, principalmente por la abundancia de testimonios inéditos aplazando el trabajo sobre la música profana para futuras investigaciones.

Con el fin de dar unidad a la investigación consideramos necesario establecer límites temáticos y cronológicos en función del repertorio localizado. Por ello una vez fijada la temática, la música sacra en Cantabria y, dada la riqueza de documentación descubierta, los límites cronológicos se establecieron entre los siglos XI y XIX. El siglo XI porque coincide con los primeros vestigios musicales localizados y el XIX como límite, por ser el ocaso de la etapa musical más importante de la Diócesis de Santander que viene marcado por la desaparición de la Capilla de Música de la Catedral santanderina.

Este amplio arco de búsqueda cronológico nos permite analizar diferentes materiales e información que tratan de dar una visión íntegra de la música en Cantabria. Tenemos por un lado la iconografía musical que nos brinda la arquitectura románica; por el otro, los fragmentos musicales (*membra disiecta)* de códices (hoy como tal desaparecidos) además de los libros de facistol, a los que se suma la relación de los músicos de la Capilla de Música de la Catedral de Santander y su producción musical entre los siglos XVIII y XIX, sin olvidar el repertorio de canto llano.

La diversidad tanto de los materiales estudiados como de los fondos regionales consultados, así como las circunstancias personales han hecho que la elaboración de la Tesis se haya prolongado en el tiempo mucho más de lo inicialmente previsto. La ventaja es que ello nos ha permitido ampliar nuestras lecturas, consultar los trabajos que se iban realizando sobre temas paralelos al de nuestro estudio en otros lugares y, sobre todo, descubrir nuevos fondos documentales tanto en centros públicos como privados.

En estos últimos años se han publicado numerosos trabajos de investigación sobre las fuentes musicales históricas en España. En algunos casos nos han sido útiles como ejemplo de la metodología a seguir, o para contrastar la situación de Cantabria respecto a otras comunidades y situarla en el contexto de la investigación musicológica española, pero sobre todo nos han proporcionado información adicional sobre composiciones y músicos de nuestra región.

Los estudios publicados sobre la música sacra de Cantabria hasta el momento de iniciar el proyecto doctoral habían sido escasos y ninguno de ellos se centraba específicamente en el tema de nuestra investigación, la recuperación documental. Sólo en fecha reciente se ha publicado algún estudio sobre fragmentos musicales de la Edad Media[1] que completan los que habíamos localizado en la primera fase de investigación de nuestro proyecto.[2]

Por lo que se refiere a la música de la Catedral de Santander, son muy pocos los trabajos realizados hasta ahora, aunque algunos maestros de la capilla santanderina aparezcan ya en el diccionario de Saldoni.[3]Sobre el primer maestro de capilla de la catedral sólo se había editado un disco LP en 1982, que incluía una pequeña referencia sobre el personaje y su obra.[4] En la década de 1990, poco antes de iniciar nuestro proyecto doctoral, aparecía una síntesis sobre la capilla santanderina en el libro *La música en Cantabria*,[5]base de la voz correspondiente en el *Diccionario de la Música Española e*

[1] SOLORZANO TELECHEA, J.A.: "La música en los centros urbanos de Cantabria en la Edad Media", *Revista de Musicología* XXII, (2000), pp. 337-366; también "El quehacer musical en la villa de Santander durante la Edad Media", *Altamira* 55, (1999), pp. 45-56.

[2] CONDE LÓPEZ, R. Mª: *Catálogo de manuscritos musicales de Cantabria: siglos XIII al XVI,* Ayuntamiento de Santander, Santander, 1998.

[3] SALDONI, B.: *Diccionario biográfico de efemérides de músicos españoles,* 4 vols., Madrid, Pérez Dubrull, 1868-1881, Edición facsímile, Librería París-Valencia, 1995.

[4]*Primera grabación mundial de Juan Antonio García de Carrasquedo Misas y Motetes*, directora Lynne Kurzeknabe, grabado por Etnos, 1982, Disco LP.

[5] ARCE BUENO, J.: *La música en Cantabria*, Santander, Fundación Marcelino Botín, (1994).

Hispanoamericana.[6] Son los únicos trabajos de los que tenemos conocimiento referidos al relevante pasado de la música en Cantabria.

Sobre la iconografía musical en Cantabria en la Edad Media nuestro punto de partida fueron las obras generales referidas al arte románico[7]y al gótico[8] de la región, que describen excelentemente la iconografía representada como un elemento arquitectónico más, sin que no obstante se analicen las imágenes que tienen interés musical. Por supuesto, nos hemos servido de aquellos estudios de iconografía medieval que analizan los instrumentos musicales desde el punto de vista escénico[9] o simbólico.[10]También de los estudios sobre las miniaturas en los códices del Beato de Liébana que incluyen iconografía musical.[11]A la par que realizamos nuestro proyecto doctoral, se publicaron varios artículos sobre los instrumentos musicales de la comarca de Campoo[12] y la colegiata de Cervatos,[13]así como sobre los órganos en Cantabria.[14]

Todas estas aportaciones puntuales sobre algún aspecto de la música histórica en Cantabria nos proporcionaban una visión pobre e incompleta de la música en nuestra región, por lo que la publicación de la segunda edición de la *Gran Enciclopedia de Cantabria* ofreció la ocasión de renovar las voces dedicadas a la música. Fui invitada a colaborar en este gran proyecto, porque ya en aquel momento podía enriquecer y contextualizar muchos aspectos hasta ese momento desconocidos sobre la música en Cantabria,[15]gracias al trabajo emprendido en función de la Tesis.

---

[6]*Ibídem: Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*,10 vols. E. Casares (ed.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2003, vol.III, pp. 59-71.

[7]GARCÍA GUINEA, M.A.: *El Románico en Santander,* Santander, Estudio, 1979; también *El Románico en Palencia,* Diputación de Palencia, 1975.

[8]CAMPUZANO RUIZ, E.: *El gótico en Cantabria*, Estudio, Santander, 1985.

[9]PÉREZ CARRASCO, Fr. y FRONTÓN SIMÓN, I.: "El espectáculo juglaresco en la iglesia románica: sentido moralizante de una iconografía festiva", *Historia 16,*184 (1991), pp. 42-52.

[10]*Ibídem:*"La iglesia contra la carne. El programa contra la lujuria en la Iglesia de Cervatos", *Historia 16*, 196 (1992), pp. 55-56.

[11] GARCÍA-ARÁEZ FERRER, H.: *La miniatura en los códices de Beato de Liébana*, Madrid, Alvi, 1992.

[12]GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Mª Eugenia: "La música en Campoo: Aspectos generales", *Cuadernos de Campoo* 11,1998, pp. 32-37.

[13]BARBIER RAMOS, E.: "Iconografía musical en el románico de Cantabria: Cervatos", *Revista de Musicología* XX,(1977), pp. 797-810.

[14]CAMPUZANO RUIZ, E.: *El órgano en Cantabria. Su recuperación y conservación*, Caja Cantabria, Santander, 2007; también "El órgano en Cantabria .Inventario de órganos", *Clavis*5 (2005), pp.211-255.

[15]*Gran Enciclopedia de Cantabria*,11 vols., Santander, Caja Cantabria, Gobierno de Cantabria y El Diario Montañés, 2002, entradas:"Aracama Gardoqui, Luis","Banda de Música", "Capilla de Música", "Conservatorio Ataúlfo Argenta de Santander", "Conservatorio","Coro", "Enseñanza musical", "Fernández García, José Manuel", Guerrero Urreisti, Juan José","Música para Banda", "Jaurena del

Desde el inicio del proyecto, en el año año1990, hasta la conclusión del mismo y dada la escasez de datos con que contaba como punto de partida, he tenido que ir repitiendo fases de localización de los materiales, análisis, investigaciones y conclusiones de muy diversos aspectos de la música en nuestra región. La dificultad en la accesibilidad de las fuentes y la necesidad de ir completando todos los temas investigados ha propiciado que a lo largo de estos años de trabajo haya realizado estudios puntuales de la música histórica de Cantabria que han servido para centrar el tema del proyecto doctoral como son: aproximaciones a la música como institución en la catedral a través de su capilla catedralicia;[16]los organistas[17]y maestros de la misma;[18]el protocolo litúrgico;[19]las razones por las que se han conservado los fragmentos de códices musicales de la Edad Media,[20] y los fragmentos musicales en la comarca de Campoo.[21]

También he tenido ocasión de colaborar en obras generales tratando la situación de la música, como por ejemplo en la historia de la diócesis, trazando el esbozo de una historia general de la música religiosa en Cantabria;[22] permitiendo visualizar la configuración religiosa de la región en comparación con otras,[23] o ilustrando las peculiaridades de la región cántabra[24] integrándola en su contexto histórico y cultural.[25] Todo ello me ha permitido dar a conocer la riqueza y variedad musical histórica e institucional de Cantabria hasta aproximarnos a la actualidad.

Pozo, Julio",“Antonio Noguera Guinovart”,“Maestro de Capilla”, “Manzano, Ángel”, “Mañanes Bedia, Michel”, “Martínez Sánchez, Luis Ángel”, “Rioz Ruiz, José Ramón”.

[16]CONDE LÓPEZ, R. Mª:“La Capilla musical de la Catedral de Santander 1756-2006: alfa y omega”, *Pedrueca* 2,(2005), pp. 36-43.

[17]*Ibídem:*"Organistas y organeros en la catedral de Santander, 1754-2004", *Clavis* 5, (2005), pp. 156-171.

[18]*Ibídem:*“La música litúrgica monódica en la Catedral de Santander, siglos XVI al *XIX", Revista de Musicología* XXVIII, (2005), pp. 200-220.

[19]*Ibídem:* “Una consueta desconocida de finales de la Edad Media procedente de la Abadía de San Emeterio y San Celedonio de Santander”, *Fuentes Musicales en la Península Ibérica: Actas del Coloquio Internacional*, Lérida, 2002, pp.71-83.

[20]*Ibídem:*“La supervivencia de los códices litúrgico musicales en la Baja Edad Media en Cantabria: causas y legislación”, *EDADES* 1,(1997), pp. 139-146.

[21]*Ibídem:* “Música medieval en Campoo: fragmentos musicales ss. XII-XVI", *Cuadernos de Campoo* 32,(2003), pp. 36-44.

[22]*Ibídem:*“La música de ayer a hoy en la Iglesia de Cantabria”, *2000 Anno Domini La Iglesia en Cantabria*, Santillana del Mar, Museo Diocesano,2000, pp. 350-370.

[23]*Ibídem:* “La música en la periferia. Cantabria como ejemplo”, *Memoria Ecclesiae XXXI. Música y archivos de la Iglesia*, Actas del XXI Congreso de la Asociación celebrado en Santander en 2005, Oviedo, 2008, pp. 437-463 (en colaboración con E. Campuzano).

[24]*Ibídem:*“La música”, en *Historia de Cantabria en sus textos*, Santander, Consejería de Educación y Juventud, Gobierno de Cantabria, 1998, pp. 221-224, 296-306 y 375-380.

[25]*Ibídem:*“Historia de la música”, en *Atlas histórico de Cantabria*, Santander, Consejería de Educación y Juventud, Gobierno de Cantabria, 1999, pp.83-85, 118-119 y 150-154.

A medida que avanzaba en la investigación y trabajaba en los diferentes fondos bibliográficos y documentales, surgían datos e información musical distinta al tema de la Tesis que en un principio simplemente me dediqué a recoger para futuros trabajos. Luego, con motivo de efemérides, aniversarios o celebraciones vinculadas con la historia de Santander o de Cantabria, consideré que debía de colaborar en dichos eventos aportando estudios inéditos sobre la música y así incluirla en un discurso histórico de Cantabria.

Por esta razón he realizado estudios vinculados con la actividad musical de Santander desde el punto de vista de la formación religiosa y laica, pero también de los ambientes musicales urbanos (teatro, cafés-conciertos, festivales musicales, bandas de música, formación musical, etc.), intentando recuperar su memoria sonora.[26] En otros estudios he redescubierto los espacios musicales de la ciudad[27]o el ambiente musical finisecular den la misma, a raíz de la celebración del centenario de la pérdida de Cuba o en relación con la importancia del puerto de Santander.[28]Así mismo era obligado que la música estuviese presente como una manifestación significativa en la exposición sobre los cambios económico e industrial de Cantabria en el siglo XX.[29] Sólo a partir de esta evolución y desarrollo de la música en Cantabria a lo largo de los siglos XIX y XX podemos llegar a comprender la creación del Festival Internacional de Santander (FIS).[30]

Por otro lado la música se asienta en personas concretas, que son las que con su trabajo consiguen que la cultura evolucione. Amparándome en los aniversarios, he recuperado la biografía de algunos músicos importantes para Cantabria, editando en algunas ocasiones parte de su obra como en trabajos sobre: Jesús de Monasterio,[31]Arturo Dúo

[26]*Ibídem: La música en la ciudad de Santander 1755-2005. Memoria sonora*, Santander, Caja Cantabria, 2005,(en colaboración con E. Campuzano).
[27]*Ibídem:*"La ruta del ambiente musical en Santander", *Rutas históricas por Cantabria.* Santander, Consejería de Educación y Juventud, Gobierno de Cantabria, (2002), pp.152-176.
[28]*Ibídem:*"El ambiente musical en Santander 1898", *Santander fin de siglo*, Santander, Universidad de Cantabria, Ayuntamiento de Santander y Caja de Ahorros, 1998, pp.489-514.
[29]*Ibídem:* "Artes escénicas y musicales*", Cantabria siglo XX Acelerado tiempo de cambio. I Un mar de sueños*, Catálogo de la exposición, Santillana del Mar, Fundación Santillana, 2002, pp. 150-165.
[30]*Ibídem:* "La porticada de Santander" *Música porticada 1952-1990*, Creática, Santander, 2008, p. 63.
[31]*Ibídem: Jesús de Monasterio en su centenario (1836-1903)*. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, Santander, 2004, pp.37-56 y 75-109, (en colaboración con J.R. Saiz Viadero y José Mª García Laborda).

Vital,[32] y Juan Guerrero Urreisti,[33]o realizando exposiciones sobre su vida y obra, con el fin de darles una mayor difusión es el caso de Jesús de Monasterio[34] y Ataúlfo Argenta.[35]En otras ocasiones he buscando subrayar la importación de sus composiciones, como por ejemplo en el caso del autor de himno de Cantabria.[36]El desconocimiento de compositores cántabros me llevó a describir pequeñas semblanzas de los mismos,[37] así como de los investigadores locales,[38]y a divulgar la importancia de la mujer en la actividad musical de la región.[39]

La búsqueda en las bibliotecas y archivos regionales me ha permitido conocer y difundir sus fondos, como en el caso de la Biblioteca de don Marcelino Menéndez Pelayo,[40] que posee un fondo de archivo personal, propiciando la divulgación de la relación de Menéndez Pelayo con músicos como Barbieri[41] y Jesús de Monasterio, [42]y estudiando la importancia del concepto "música" en su obra[43] y el significado que otorga a la teoría musical.[44]

Otra línea de investigación que nos ha parecido interesante es el estudio integral de la música en un territorio concreto de la región cántabra, la villa de Reinosa, de la que

[32]*Ibídem:* Arturo *Dúo Vital: Tres ciclos de canciones para voz y piano*, Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2003, pp. 33-66, (en colaboración con J.R. Saiz Viadero e I. San José Lera).

[33]*Ibídem:Juan Guerrero Urreisti. Antología de la música coral*, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2002.

[34]*Ibídem:Catálogo de la exposición de la Obra y Música de Ataúlfo Argenta y Jesús de Monasterio*, Santander, Ayuntamiento, 1993.

[35]*Ibídem:50 años sin Ataúlfo Argenta*, Santander, Ayuntamiento, 2008.

[36]Ibídem "Juan José Guerrero Urreisti. Creador de la polifonía popular y del folclore campurriano", *Cuadernos de Campoo* 25,(2001),pp. 15-25.

[37]*Ibídem:*"Compositores en Cantabria", *Cantabria Infinita* 5,(2006), pp.53-60.

[38]*Ibídem:*"Enrique Campuzano", *Cantabria Infinita*13, (2009),pp.12-20.

[39]*Ibídem:*"Las mujeres en las artes escénica: música". *Damas ilustres y mujeres indignas. Algunas historias extraordinarias del s. XX en Cantabria,* Santander, Gobierno de Cantabria,2007, pp. 145; 183-189.

[40]*Ibídem:*"La música en la biblioteca de Menéndez Pelayo: tratados españoles del s.XVI" *Menéndez Pelayo cien años después,* Actas del Congreso Internacional 2012, Edición Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Madrid, 2015, (en prensa).

[41]*Ibídem:*"Francisco Asenjo Barbieri". *Antología comentada. Marcelino Menéndez Pelayo*", Santander, Estudio, 2002, pp. 259-267.

[42]*Ibídem:* "Labor y obra de Jesús de Monasterio Agüeros", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 79, (2003), pp. 211-226.

[43]*Ibídem:*"Las idas estéticas en los escritos sobre música de Menéndez Pelayo", *Historia de las idas estéticas en España. Estudios*, Santander, Universidad de Cantabria y Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2010, pp.211-230.

[44]*Ibídem:*"La teoría musical en la Historia de las ideas estética", *Menéndez Pelayo Obras completas Historia de las ideas Estéticas en España*, Tomo I vol.II, Santander, Universidad de Cantabria, 2012, pp. XCI-CIII.

hemos estudiado las agrupaciones musicales[45], los instrumentos e intérpretes[46], los compositores y coros.[47]

A estos trabajos publicados se une la dirección del *Proyecto de Investigación General de la Historia de la Música en Cantabria* (AMPHORAS) de la Fundación Botín, junto con Esteban Sanz Vélez, durante los años 2010-2012, en los que se elaboraron más de 1500 voces referidas a las biográficas de músicos, entidades, agrupaciones musicales, espacios, concursos, etc. pendientes de publicación.

Todos estos estudios han sido necesarios para poder obtener resultados que sirvieran a nuestra Tesis doctoral porque, como ya hemos señalado, partíamos de una supuesta "inexistencia" de fondos a analizar. Hemos buscado donde pensamos que debían hallarse esos fondos musicales y no porque previamente supiéramos que existían a partir de catálogos o inventarios.

La investigación nos ha llevado a consultar numerosos fondos documentales, entre los que destacamos los Archivos y Bibliotecas eclesiásticas de las siguientes localidades de Cantabria:

1. COLEGIATAS ROMÁNICAS*:* Santa Juliana (Santillana del Mar); San Pedro (Cervatos); Santa Cruz (Castañeda); San Martín de Elines y Santa María (Piasca). Ninguno de estos centros conserva códices musicales, salvo la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar, que posee dos cantorales no incluidos en este estudio por haber sido elaborados fuera de Cantabria y en una época posterior a la desaparición del monasterio, aunque podrían servir para el estudio de las relaciones y contextos musicales del siglo XX. Estas consultas han sido más exitosas en lo que se refiere a las representaciones de instrumentos musicales de la Edad Media tallados en los edificios románicos de los siglos XII-XIII.
2. MONASTERIOS. Hemos visitado las bibliotecas de los monasterios que en la actualidad siguen en activo y cuyo asentamiento en Cantabria es anterior a 1900. Son los siguientes: Real Santuario de Montesclaros (Los Carabeos), de la orden de Santo

[45] *Ibídem:*"Agrupaciones musicales Reinosanas I", *Cuadernos de Campoo*39,(2005), pp.19-26.
[46] *Ibídem:*"Agrupaciones musicales Reinosanas III. Instrumentos musicales y organistas", *Cuadernos de Campoo* 46, (2006), pp. 24-38.
[47] *Ibídem:*"Agrupaciones musicales Reinosanas II: la educación y la difusión musical Reinosa y Campoo", *Cuadernos de Campoo* 43,(2006), pp. 27-38.

Domingo y fundado en el siglo XVI; Convento de San Sebastián de Hano (Escalante), de los franciscanos, fundado por Beltran Ladrón de Guevara en 1441; Monasterio de Santo Toribio de Liébana, del siglo VIII, el más antiguo de todos y desde el siglo XX perteneciente a la orden franciscana; el Santuario de Nuestra Señora de Las Caldas de Besaya, del siglo XVII y regido por los dominicos; Monasterio de las Dominicas de San Ildefonso (Santillana del Mar), que se establecieron allí en 1670; Monasterio de Santa Clara (Castro Urdiales), que funciona desde 1618. En el siglo XIX se fundaron los monasterios de Nuestra Señora del Río (Lierganes), benedictino, y los monasterios femeninos pertenecientes a la orden de los carmelitas de San José de Ruiloba, el de los Santos Reyes Luis y Fernando (Torrelavega) y el de Nuestra Señora del Carmen (Maliaño). Ninguno de ellos posee códices musicales, al haberse visto afectados por las diversas desamortizaciones.

3. SEMINARIO DIOCESANO DE SANTA CATALINA DEL MONTE CORBÁN. Instalado en 1852, sobre el antiguo monasterio de Santa Catalina fundado en 1407 por los monjes Jerónimos. No posee ningún documento musical anterior porque no hubo relación entre las dos épocas.

4. ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SANTANDER. Es el que más fondos ha aportado a este proyecto, tanto en los apartados dedicados a la música de la Capilla de la Catedral y sus maestros (cap. 3), como al estudio de los cantorales de la misma (cap. 1.2) y el de la modernidad en el canto llano en el repertorio (cap. 1. 2.3.).

Los datos de la historia de la Capilla de música y sus maestros han sido extraídos de la consulta de los siguientes libros de registro: *Célula de aprobación y confirmación de los estatutos de la Catedral de Santander* de 1770, en la que se especifica los derechos y deberes de cada músico; *Privilegios, donaciones confirmaciones y escrituras del Archivo de la Sta. Iglesia Catedral de Santander; Constituciones de* 1257, y 1285 hechas por el Maestre Jofre de Loaysa, Arcediano de Toledo y Abad de Santander; *Constitución de 1310,* dada por don Nuño Pérez, abad de Santander (se encuentra en el Archivo de la familia González-Camino), así como las Constituciones Sinodales antiguas del Obispado de Burgos de 1577, los *Libros de Fábrica* y las *Actas Capitulares*. Todas estas fuentes documentales recogen numerosa información sobre la actividad de la Catedral, al tratarse de acuerdos tomados por el Cabildo y su relación con los músicos. Nos proporcionan datos sobre los músicos (su comportamiento,

necesidades salariales, materiales, etc.), al tiempo que nos permiten ver la participación de la Capilla en los principales acontecimientos acaecidos en la sociedad santanderina.

En el libro de los *Cabildos in sacris* se describen los problemas de relación de algunos músicos con el Cabildo, así como las directrices marcadas por éste respecto al estilo de las composiciones y la música a interpretar en la catedral. Las carpetas de *Legajos* de los siglos XVIII-XIX contienen documentación diversa y muy interesante(relación epistolar entre los músicos y el Cabildo, solicitudes de oposición, instancias para todo tipo de peticiones y permisos, etc.).

Son importantes también los registros de los libros de *Vistas pastorales* de 1709-1930, que nos describen la función de la música en determinadas festividades así como el repertorio a interpretar; los *Libros de finados o difuntos*(1809 - 1831) con datos de los músicos fallecidos en Santander; los *Libros de registro del Archivo de la Iglesia Catedral de Santander*, que nos proporciona el inventario de la catedral; mientras que los *Libros de cuentas correspondientes a la fábrica de la Santa Iglesia catedral de 1772-1833*detallan el sueldo anual de los músicos en función de su categoría.

Contamos con dos inventarios antiguos, el *Inventario de los fondos anteriores del archivo Catedral* (signatura A-100), en el que aparece la presencia de instrumentos musicales, con anterioridad a la erección de la catedral, y el *Inventario de papeles y privilegios que hay en el archivo de la Catedral de Santander 1778.Índice alfabético de los papeles del Archivo de esta Santa Iglesia Catedral de Santander*, elaborado por el Dr. Francisco Antonio de Azedo. Por último en el Archivo catedralicio se guardan treinta y dos *Cantorales o libros de Coro*que contienen canto llano monódico (cap. 1.2). De varios libros de la Biblioteca hemos obtenido una serie de hojas de cantoral, que son de pergamino y que hacen la función de cubierta. Al estudio de estos fragmentos, junto con los localizados en otros archivos de Cantabria le dedicamos el capítulo primero.

5. ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE SANTANDER. Custodia todos los documentos y libros de las parroquias de Cantabria hasta el siglo XX. Allí hemos localizado la mayor parte de los fragmentos de cantorales utilizados como cubiertas de encuadernación de libros que estudiamos en la Tesis.

6. ARCHIVO MUNICIPAL DE SANTANDER. Es interesante porque conserva los *Libros de acuerdos municipales de Santander del siglo XVIII* (1766-1885), en donde aparecen las actividades musicales subvencionadas por el Ayuntamiento y la colaboración con la catedral. También conserva fragmentos de cantorales en encuadernaciones.

7. BIBLIOTECA MUNICIPAL DE SANTANDER. Custodia el libro de *Actas de los Cabildos in sacris*, el *Libro para tomar razón de libramientos privativo de la Mesa Capitular de fábrica de la Iglesia Colegial de Santander (1801 a 1875)* y el *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Santander*, Año 1(1886). En todos ellos se recogen noticias de músicos y de las reformas y los cambios en la interpretación de los cantos y la intervención de la música en la liturgia.

8. ARCHIVOS MUNICIPALES DE CANTABRIA. Para la localización de fondos musicales en toda la comunidad, visité sus 102 municipios solicitándoles información sobre cualquier tipo de documentación musical que pudiesen custodiar sus archivos, tanto fragmentos musicales como códices o libros impresos. La sorpresa fue que el 75% de los municipios carecen de archivo organizado y archivero. Los que sí poseen archivo no guardan ningún documento musical, salvo el Ayuntamiento de Laredo que conserva un fragmento de cantoral como cubierta de encuadernación.

9. ARCHIVOS PRIVADOS DE GONZÁLEZ-CAMINO, JOSÉ Mª DE LAMA, (notario de Potes) y JOSÉ LUÍS CASADO SOTO (director del Museo Marítimo de Cantábrico). En ellos hemos localizado once fragmentos de cantorales utilizados como forro de libro y otros documentos.

No puedo finalizar esta exposición sobre el lugar de localización de las fuentes sin mencionar la consulta a los Catálogos Musicales de las Catedrales Españolas publicados hasta la actualidad, que me han permitido localizar varias composiciones de los maestros de capilla santanderina y conocer el estilo y el carácter de la capilla de música de la catedral, que en la actualidad no conserva ninguna composición en papel, debido al expolio realizado durante la Guerra Civil.[48] Igualmente quiero agradecer

[48]En el cap. 3 se mencionan las partituras localizadas asociadas a cada uno de los maestros de capilla estudiados en la Tesis.

públicamente las atenciones y la ayuda que he recibido de todos los responsables de los archivos y bibliotecas consultados a lo largo de todos estos años.

Metodológicamente nuestro trabajo se puede dividir en tres etapas:

1. Trabajo de campo. Ha consistido en localizar fuentes musicales de Cantabria en los fondos de archivos y bibliotecas citados anteriormente. Esto nos ha llevado a crear un archivo fotográfico con todos los documentos localizados, tanto los escritos como los esculpidos.
2. Descripción y estudio de los documentos, para así comprender la presencia de la música en Cantabria y contextualizarla.
3. Confección de catálogos**.** Tras la localización documental se imponía ordenar los materiales siguiendo para su descripción los criterios normativos de cada tipo de documento.

Puesto que la mayor parte de los documentos estudiados son inéditos, hemos adaptado los siguientes principios: fidelidad al documento original, precisión en la transcripción de las noticias y los documentos musicales y presentación inteligible. Pensamos que en los repertorios elaborados hemos conseguido cumplir estos preceptos, que hemos plasmado en una ficha catalográfica sencilla y clara.

Nuestra Tesis se articula en siete capítulos, los cuatro primeros dedicados al estudio de los documentos (volumen I) y los tres últimos a los catálogos (volumen II).

Capítulo I. Estudia los fragmentos de códices musicales de los siglos XIII-XIV, que son los testimonios históricos escritos más antiguos que se conservan en Cantabria; la mayoría son cubiertas de encuadernación de libros de archivo. Describimos los fragmentos y sus características internas y externas, así como los indicadores de su ordenamiento. Finalizamos con el análisis de los elementos musicales, es decir, la notación musical y sus elementos, y el repertorio que contienen los fragmentos. Finalmente abordamos las razones por las que los códices se desembran y reutilizan.

Capítulo II. Dedicado al estudio de los códices musicales de la catedral de Santander (siglos XVI-XIX) y el paso del canto llano al canto medido. Nos centraremos en los treinta y dos libros de canto llano que posee la catedral, describiendo los indicadores

codicológicos, para poder analizar luego las características de la notación musical así como el repertorio que contienen.

También afrontamos la investigación de la modernización del canto llano en dicho repertorio, para poder ofrecer una visión general del proceso por el que se incorporan los nuevos elementos del lenguaje musical a la Misa, secuencias e himnos. Dado que éstos últimos son los más abundantes, estudiamos todo el conjunto por si hubiese habido algún himno que fuese característico o bien dominase en el repertorio santanderino.

Capítulo III. Centrado en la Capilla de Música de la catedral de Santander entre 1756-1900. Estudia su creación, desarrollo y ocaso, a través de todos sus intérpretes así como su contexto histórico.

Partiendo de la organización establecida por los decretos y acuerdos del cabildo, estudiamos los derechos y las obligaciones de los diferentes cargos, para posteriormente describir el funcionamiento de la Capilla, destacando especialmente la figura de los maestros de capilla durante este periodo, así como sus composiciones. Constituye un aspecto importante el análisis de la actividad musical, destacando las relaciones de sus componentes entre sí y con el cabildo, así como el contexto político-económico español que afectó de manera especial a la Capilla de música a lo largo del siglo XIX, provocando su decadencia y desaparición.

Finalizamos el capítulo con una visión global de lo que fue la composición musical en la Capilla de música de Santander, reconstruyendo el catálogo de obras compuestas durante el periodo estudiado; en la actualidad se conservan en otras catedrales españolas.

Capítulo IV. Trata sobre las fuentes iconográficas musicales en la arquitectura románica en Cantabria (siglos XI-XIII). En las iglesias románicas cántabras los instrumentos musicales tallados son uno de los elementos más llamativos. El estudio de los mismos permite conocer la variedad, riqueza, modelos y función de los instrumentos musicales medievales.

Capítulo V. Presenta el catálogo de los fragmentos y de los códices musicales de los siglos XIII-XIX, normalizado en la ficha catalográfica que describe todos sus elementos

(notación musical y repertorio). También elaboramos el catálogo completo de los documentos musicales estudiados.

La ficha descriptiva incluye en cada uno de los documentos clasificados una fotografía del mismo, creando así un inventario de imágenes.

Capítulo VI. Reúne el catálogo de las melodías de canto llano medido de los códices musicales de la catedral de Santander. La ficha de catalogación describe todos los elementos musicales de los cantos transcritos, así como sus concordancias melódicas y textuales.

Capítulo VII. Es un catálogo de las fuentes iconográficas musicales en la arquitectura románica en Cantabria (siglos XI-XIII). En la ficha de catalogación describimos todos los elementos de identificación de los instrumentos musicales tallados (localización, materia, estado de conservación descripción de la escena musical, temática de entorno).

La ficha descriptiva incluye una fotografía de cada uno de los documentos clasificados.

Capítulo VIII. Reúne por orden alfabético cuatro repertorios: fragmentos musicales, códices musicales de la catedral y melodías de canto llano con medida. Señalamos íncipits, género, número de fragmento o del cantoral y localización en el mismo.

Finalizamos con el repertorio de instrumentos musicales representados en la arquitectura románica, en el que señalamos el instrumento, su número en el catálogo, la localidad y centro en que se encuentra.

1

FRAGMENTOS DE CÓDICES MUSICALES (SIGLOS XIII-XVI)

La localización y estudio de fuentes musicales históricas en Cantabria es el inicio de conocimiento de nuestro pasado sonoro, a través de los testimonios, menospreciados y olvidados como son los fragmentos de antiguos códices litúrgico musicales, pues éstos manuscritos atesoran en su interior la secular vivencia del hombre Medieval. Son éstos fragmentos los que nos transmiten la sabiduría musical del pasado, al tiempo que nos permiten recuperarla y hacerla presente.

En este capítulo nos proponemos estudiar las hojas de pergamino de los códices musicales que se encuentran encuadernando libros de papel con el fin de averiguar sus características, repertorio y las causas de su reutilización, ya que nos interesa saber por qué se abandonó su utilidad original, es decir el motivo por el dejaron de fomar parte de los libros de canto.

1.1. De códice a fragmento

Todos los ejemplares de nuestra colección formaron parte de códices sencillos, sobrios y eminentemente prácticos en sus orígenes. Fueron creados con el fin de servir al Oficio divino, mediante la oración y el canto.

Hasta el momento hemos localizado un total de ciento veintiún fragmentos musicales, gracias a que fueron utilizados como tapas o cubiertas de encuadernaciones, que protegen documentos en papel elaborados desde el siglo XV hasta el XX.

No hemos encontrado ningún códice musical completo del periodo estudiado sino únicamente fragmentos musicales conservados por su valor como material resistente (pergamino) y utilizados para otras funciones documentales.

Tras el examen exhaustivo de los fragmentos consideramos que la causa de la utilización de los fragmentos de códices musicales como tapas o cubiertas de documentos a partir del siglo XV debemos buscarla en la nueva organización social y

administrativa de los Estados Europeos de la Edad Moderna, que originó la proliferación de escritos tanto librarios como jurídico-administrativos que exigía una mayor difusión de la escritura, considerada como vehículo de prueba jurídica y principal medio de transmisión de las ideas.

Pero juntamente con esta necesidad social de la época moderna tenemos que constatar la pérdida de consideración social y cultural hacia unos códices musicales reflejo de otra época y otra liturgia en el siglo X y del nuevo rezo tridentino. No hay que olvidar que los Estados de la época moderna exigen cada vez un mayor control de los recursos existentes, tanto humanos como económicos. En consecuencia era necesario estructurar nuevos sistemas que potenciasen de forma decidida el desarrollo creciente. Para ello las dos instituciones básicas de este estado moderno, Iglesia y Estado, desarrollaron infraestructuras burocráticas que regularon con mayor precisión el conjunto de relaciones humanas.

La institución eclesiástica es la primera que organiza y estructura de manera clara y eficaz los recursos de su poder, creando los primeros censos e inventarios, referidos tanto a la población (mediante libros sacramentales: bautizados, casados, difuntos y confirmados), como a la riqueza, propiedades y producción de sus territorios (libros de fábrica, libros de rentas, libros de diezmos…), que sirvieron como modelo para la administración de los estados modernos.

Toda esta maquinaria administrativa nueva, civil y eclesiástica originó la producción de numerosos documentos elaborados en papel, soporte de escritura más frágil y de inferior calidad que el pergamino. Aunque conocido en Occidente desde el siglo XIII, el papel se utilizaba solo para escritos de corta vigencia temporal, claramente perecederos, como borradores, pero a partir del siglo XV se impuso de manera general y su triunfo fue decisivo gracias a su abundancia y economía aunque no supusiese una mejora cualitativa.

Para poder conservar y proteger los numerosos documentos de papel creados por los respectivos fedatarios públicos había que encontrar un material que fuese más duro, flexible y consistente que aquél cualidad que el pergamino posee con ventaja.

No obstante su adquisición para uso exclusivo en encuadernación suponía un desembolso adicional que muchas economías precarias de nuestra región no podían permitirse, como era el caso de las parroquias rurales y los concejos.

Ante esta situación, los amanuenses encontraron una salida económica, rápida y eficaz, como fue la reutilización de las hojas de los viejos códices que se conservaban en las parroquias y monasterios de nuestra región para este nuevo uso.

En Cantabria la actividad de extracción de pergamino de viejos cantorales para darles esta nueva función comenzó tímidamente a principios del siglo XV[49], convirtiéndose en una práctica habitual a partir del siglo XVI, desapareciendo por completo a partir de la primera mitad del siglo XX[50].

Para poder comprender esta generalización en el uso de pergamino como cubierta protectora tenemos que examinar las disposiciones dictadas por las autoridades políticas, judiciales y eclesiásticas de la época, en las que encontramos cómo éstas exigen periódicamente a los fedatarios públicos que dispongan sus documentos en registros encuadernados.

En el mundo de la Iglesia, van a ser las *Constituciones Sinodales* de las diócesis que tienen jurisdicción sobre el territorio de la actual Cantabria (Burgos, León, Oviedo y Palencia) las que mejor nos detallan esta información. En todas aparecen de manera reiterativa normativas y mandatos sobre los libros que el sacerdote debe tener en su parroquia para anotar asuntos diversos y como deben salvaguardarlos.

Las disposiciones más antiguas sobre esta cuestión las encontramos en las *Constituciones* del Obispado de Burgos de los años 1382 y 1383 otorgadas por el obispo Don Gonzalo Vargas, en las que se recogen varias instrucciones acerca de la necesidad de que los curas presten más atención a las cuestiones económicas, costumbres de los clérigos y servicio de las iglesias, ordenando que se formalice cada año un volumen

[49]Archivo Histórico Nacional (AHN) Sección *Clero* A.1546 sig.11320, (cat.núms. 14)
[50]Archivo Historio Diocesano de Santander (AHDS) sig. 3103, (cat.núms. 57.b)

relativo a tales cuestiones, así como que dicho clérigo confiese a sus fieles al menos dos veces por año, debiendo escribir el nombre de todos los feligreses mayores de quince años en un libro.[52]

Similares advertencias se encuentran en documentos de los sínodos leoneses de 1526, que recomiendan la necesidad de tener un libro de bautizados:

> Ordenamos una constitución en que mandaron a todos los rectores y clérigos que tienen cargo de servir et sirven iglesias parrochias les, que tenga cada uno en su yglesia un libro, en el sagrario, en que escriva todos los que bautizaren.[53]

Y lo mismo dispuso el Sínodo ovetense de 1553:

> Así desta ciudad como de toda nuestra diócesis, tengan perpetuamente un sus iglesias un libro que el mayordomo compre a costa de la iglesia, en el qualassienten los que se baptizaren, poniendo por letras el día, mes y año y el nombre del clero que lo baptiza y el baptizado y de su padre e madre, si se supiere y de la persona o personas que le tuvieren en la pila... Lo cual todo assiente en el dicho libro el clerigo que lo baptizare, e firmelo de su nombre, so pena de dos reales por cada uno que dexare de assentar en dicho libro, aplicados para la fábrica de su iglesia.[54]

En esta asamblea se refleja también la obligatoriedad de que existiera un tomo de denuncias:

> Y por juezes puedan ser informados de las tales cosas, mandamos que cada uno dellos tenga un libro en su audiencia, en el qual, luego que el fiscal denuciare alguna causa, se assiente en el dicho libro y se firme del mesmo fiscal.[55]

Pero son las *Constituciones* de Burgos de 1575, nacidas como consecuencia del Concilio de Trento, las que especifican con más claridad y detalle el deseo tridentino de conservar tales volúmenes mediante su encuadernación:

---

[52] *Copilación de la Constituciones Sinodales antiguas y nuevas del Obispado de Burgos: mandadas hazer por el Illustríssimo Señor D. Yñigo López, presbytero Cardenal digníssimo de la Sancta Iglesia de Roma, perpetuo administrador del dicho Obispado de Burgos*, Alcalá de Henares, 1534, p. 238.
[53] GARCÍA GARCÍA, A.: *Synodicon Hispanum, Astorga, León y Oviedo*, Madrid, 1984, vol.III, p. 350.
[54] *Ibidem*. p. 554
[55] *Ibidem*. p. 567

> Estatuimos y ordenamos y mandamos que en cada iglesia de este nuestro Arzobispado haya un libro encuadernado en pergamino, que a lo menos tenga tres manos de papel, en que se asienten los nombres de lo que baptizeren con día y mes y año, el dicho libro y escriptura haga entera fee en juicio y fuera de él, como si fuese otra escriptura auténtica hecha ante Escrivano real Apostólico.[56]

En las ordenanzas promulgadas en la diócesis de palentina en 1582 se establece la necesidad de poseer un libro de confirmados: "Se recuerda al obispo la obligación que tiene de administrar con más frecuencia el sacramento de la confirmación en la diócesis y disponer obligatoriamente el uso del libro donde se asientan los confirmados".

Como vemos, en todos estos libros se apuntaba y se dejaba constancia de los movimientos de la población y de sus circunstancias: nacimientos, bautismos, confirmaciones, matrimonios, defunciones y últimas voluntades.

Todo ello responde a la necesidad de controlar la situación de la feligresía por parte de la Iglesia, convirtiéndose así las parroquias en oficinas administrativas. La insistencia en que las mismas llevaran su documentación de forma normalizada y que ésta estuviera protegida convenientemente mediante la encuadernación en pergamino, es constante al menos desde el segundo tercio del siglo XVI, cuando se hizo más eficaz la acción de los obispos y sus visitadores pastorales, a partir de las directrices emanadas del Concilio de Trento: "Otro si, establecemos que cuando los Arcedianos, Abades o Arciprestes visitaren, que hagan inquisiciones primeramente de los ordenamientos de los libros de las iglesias".[57]

Hay que tener en cuenta también que cada Diócesis aplicaría esto con mayor o menor intensidad. Por ejemplo, los prelados de la sede burgalesa, pese a no haber visitado Cantabria personalmente de forma regular, estuvieron muy concienciados de sus deberes pastorales, asumiendo el ideal de la Contrarreforma. Para ellos, la asamblea tridentina no supuso una ruptura ni una innovación, sino una sistematización de algo que ya estaba en marcha. Este es el caso de los libros parroquiales, cuya implantación

[56] *Constituciones Sinodales del Arzobispado de Burgos. copiadas, y ordenadas ahora nuevamente, conforme al Santo Concilio de Trento. por el Ilustríssimo y Reverendíssimo señor D. Fco. Pacheco de Toledo [...] en el Synodo que por su mandado se hizo y celebró en la Ciudad de Burgos* -año de MDLXXV, Burgos, 1577, p. 247.

[57] *Ibídem*. p. 64.

fue muy rápida gracias a la tradición castellana de elaborar registros de ese tipo con anterioridad a la norma conciliar.

Los dirigentes espirituales de la diócesis de Burgos, que marcaban las pautas por las que habría de regirse la población cántabra a través de los visitadores pastorales, estaban fuertemente imbuidos de ese ideario oficial que fue asumido con celeridad, quizá también a causa de una intensa búsqueda de soluciones para una institución deseosa de formalizar su estructura y sobre todo del empuje renovador que experimentó la Iglesia de la corona de Castilla a partir de la segunda mitad del siglo XV.[58]

Por lo que respecta al mundo laico, podemos reseñar las ordenanzas de los Reyes Católicos destinadas a reglamentar la actividad de los notarios. En ellas se les ordenaba que protocolizaran sus registros de escrituras anualmente. En concreto, la Pragmática de Alcalá del siete de junio de 1503 obliga a la formación de protocolos por agregación de instrumentos sucesivos que deben encuadernarse necesariamente a final del año:

> Mandamos que cada uno de los escrivanos haya de tener y tenga un libro de protocolo, encuadernado, de pliego de papel entero, en el qual haya de escribir y escriba por extenso las notas de las escrituras que ante él pasaren y se hubieren de hacer, en la qual dicha nota se contenga toda la escritura que se hubiere de otorgar, por extenso.[59]

También en el *Compendio de contratos públicos* de 1652 se manda:

> Que los escribanos tengan registro protocolo donde por extenso escriban las ventas, arrendamientos, poderes, fundaciones, compromisos, testamentos y todos quantos instrumentos (de pequeña o mucha calidad) ante él se otorgaren; y estos registros han de ser pliegos enteros y todos del sello quarto; y metidos unos pliegos en otros, se forman quadernos para poder coserlos y en quadernarlos en un cuerpo, que es el que llaman protocolo...Siendo escribano de Cabildo, debe, a costa de los propios del lugar, formar libro cada año enquadernado y de pliegos de quarto sello, donde se escriban los acuerdos que se hicieron en los ayuntamientos, los privilegios y otros actos capitulares que le tocaren, pena de cinco mil maravedíes.[60]

[58] Para ver esta influencia de los visitadores pastorales en Cantabria es interesante leer el libro de FONSECA MONTES, J.: *El clero en Cantabria en la Edad Moderna*, Santander, Universidad de Cantabria, Ayuntamiento de Torrelavega, 1996, pp. 81-104.

[59] *Novísima Recopilación*, libro X, título XXIII, ley 1.

[60] MELGAREJO MANRIQUE, P. *Compendio de contratos públicos. Autos de particiones y executivos, prácticas y notas necesarias para ello, y papel sellado que a cada cosa pertenece,* Granada, 1652.

De aquí la regularidad con la que los escribanos encuadernaban sus registros de escrituras al finalizar cada año civil.

La coincidencia cronológica de estas dos reglamentaciones (la eclesiástica y la civil) con las fechas en que encontramos forrados los libros correspondientes con sus piezas de pergamino, no nos deja ninguna duda respecto a la relación de causa efecto entre ambas realidades y a que no hicieron sino intensificar y reafirmar una práctica que existía anteriormente.

1.1.1. Pervivencia de fragmentos como material de encuadernación

A continuación presentamos los sistemas de armazón de que se sirvieron los escribanos y párrocos para proteger sus documentos y libros, utilizando como elemento de encuadernación hojas de códices musicales que, como hemos señalado en el apartado anterior, habían dejado de ser útiles.

Para ello nos hemos basado en los estudios sobre la encuadernación en España realizados tanto por bibliófilos y coleccionistas, como por bibliotecarios de fondos de libros antiguos y más recientemente por encuadernadores.[61] En general los estudios coinciden en destacar el aspecto suntuario de la encuadernación fijándose en el aspecto decorativo y en el lujo de los materiales.[62] La encuadernación de libros ennoblecían tanto a sus autores como a sus propietarios, por ello no es extraño que se restringiera su confección a aquellas obras que, por la importancia de su contenido, merecieran ser tratadas con gran dignidad.

En nuestro estudio comprobamos como el uso de hojas de pergamino de códices musicales pasan a cubiertas sencillas, rudimentarias e incluso en muchas ocasiones precarias, en las que predomina más el elemento funcional y utilitario que el estético y suntuario, razón por la cual estos volúmenes han carecido por completo de interés para bibliófilos y coleccionistas.

Estas salvaguardas que presentamos se revelan muy eficaces ya que protegen todas las hojas de papel; el único caso en el que los documentos se encuentran muy deteriorados

[61] CARRIÓN GUTIÉRREZ, M.; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: *Los manuscritos: Historia ilustrada del libro español*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1993.

[62] AINAUD, J.:"Encuadernación", *Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispánico*, Madrid, Plus-Ultra, 1962, pp. 321-355.

es el fragmento cat.núm.15 debido al mal estado en que se encuentra el propio pergamino.

Podemos pensar que para los encuadernadores los códices musicales no existían ante sus ojos como tales sino como pergaminos útiles para cumplir su función como cubiertas de la encuadernación. Tal circunstancia afectó más a los códices en notación cuadrada que a los de notación aquitana, debido a que los primeros eran cantorales de grandes dimensiones diseñados para utilizarse sobre un facistol, de modo que su contenido resultara visible a un número importante de cantores. Sus grandes dimensiones les hacían más adecuados para su reutilización, mientras que los aquitanos, manuales para uso individual, por sus reducías medidas eran menos adecuados para su reutilización como cubiertas de encuadernación.

A la hora de cubrir o envolver los documentos, las hojas de los viejos códices musicales fueron cortadas y dobladas, a fin de adaptarlos al tamaño de papel añadiendo una hoja para formar las solapas.

También utilizaron fragmentos más pequeños que los encuadernados, con los que confeccionaron lomeras, charnelas, refuerzos y ataduras de la misma encuadernación.

Hemos encontrado dos formas de encuadernación: de cartera y sencilla. En la encuadernación de cartera podemos distinguir dos procesos. Primero la preparación y colocación de las tapas, que supone vestir el cuerpo del libro mediante una lámina de viejo códice (folio o bifolio), la cual previamente se ha recortado y adaptado al tamaño del legajo que va a cubrir. En segundo lugar, el cosido de los cuadernillos de papel por medio de un hilo de cáñamo o cuerda de pergamino, poniendo un trozo de cuero en la parte exterior como refuerzo, tal y como vemos en la ilustración 1. Este trámite no siempre se realizó. Así vemos como en muchos de nuestros ejemplares que los pliegos se encuentran zurcidos directamente a la cubierta, sin el paso previo que se ha descrito, lo que ha producido su mayor deterioro.
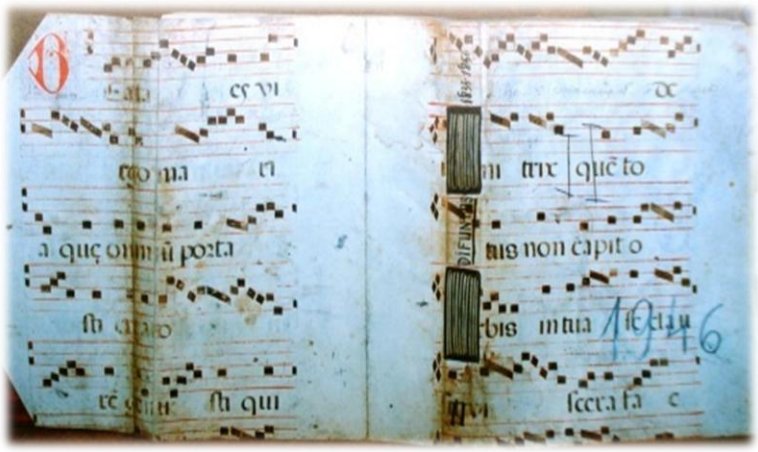


Ilustración 1. Encuadernación de cartera: refuerzo exterior de cuero (cat.núm. 48).

En otras ocasiones nos encontramos con que el pergamino no es lo suficientemente largo para cubrir todo el libro y para ello el encuadernador le cose otro fragmento la pergamino para conseguir la función de envolver totalmente el contenido. Es en esta tapa inferior donde se coloca el cierre, realizado con hilo grueso o un pequeño cordón de cáñamo que va unido a su vez a él con pequeñas cintas de cuero. Sobre la tapa superior se han cosido dos tiras de pergamino y ambas partes se atan por medio de una lazada quedando perfectamente cerrado, sin peligro de que se pierdan los documentos que protegen. Este método es el que predomina en los volúmenes del siglo XVII, dada su eficacia. Como ejemplo de este cierre de cartera presentamos el fragmento cat.núm. 9.a que vemos en la siguiente ilustración.

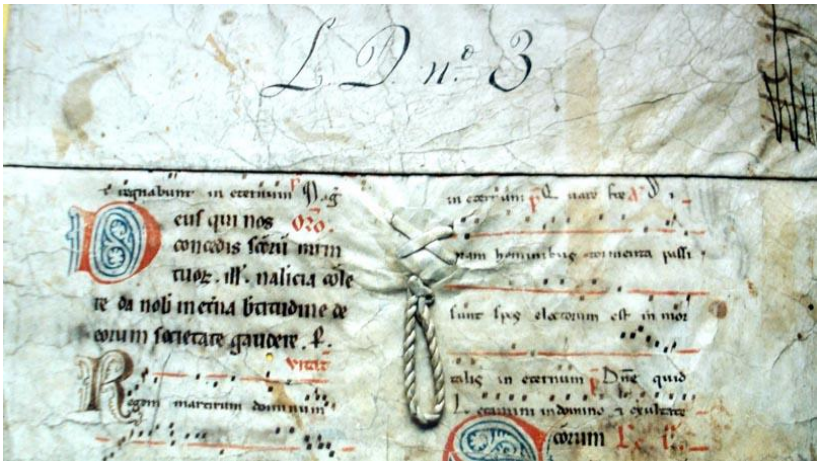


Ilustración 2. Encuadernación de cartera: detalle del cierre (cat.núm. 9.a).

Incluso en algunos casos varios fragmentos de folios se cosieron unos a otros para formar las tapas, como ocurre con los fragmentos cat.núms. 7.a, 7.b, 9.a, 9.b.

En la encuadernación sencilla se suprime la solapa y el cierre; la cubierta de pergamino se limita exclusivamente a su función protectora, tal y como podemos apreciar en la ilustración 3.
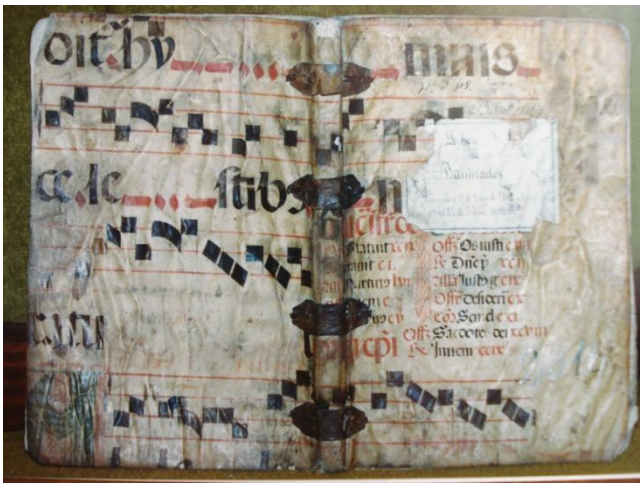


Ilustración 3. Encuadernación sencilla (cat.núm. 40.i).

La mayor parte de las encuadernaciones estudiadas son sencillas pero han cumplido a la perfección su objetivo: proteger la documentación interior, a riesgo de que las cubiertas se hayan deteriorado por ser la parte exterior del volumen.

1.1.1.1. Escritos sobre las cubiertas

Las hojas de los códices reutilizados como material de encuadernación de cubiertas de libros o documentos, contiene textos, notas y dibujos de los diversos poseedores en el transcurso de los años, distribuyéndose anárquicamente por toda la superficie exterior de la cubierta. Podemos clasificar estas anotaciones en tres grupos: los garabatos o *probationis pennae*, las etiquetas y marcas de referencias topográficas de los archivos en los que estuvieron y los datos identificativos de los textos protegidos por los fragmentos musicales.

a) Los garabatos o *probationis pennae*

En muchas ocasiones sobre la cubierta exterior de la encuadernación se realizan firmas, pruebas caligráficas, cuentas y pequeños dibujos distribuidos libremente a lo largo y ancho de las tapas, pero siempre sobre las caras exteriores, como podemos apreciar en la ilustración siguiente:
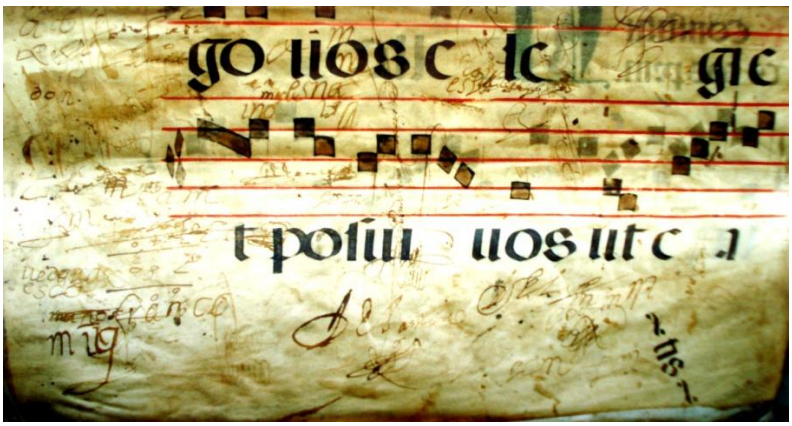


Ilustración 4. Garabatos sobre la encuadernación (cat.núm. 91.c).

Los diferentes amanuenses van realizando los garabatos y utilizando estas cubiertas como prueba de pluma o para apuntes de cuentas. La reiteración de estos escritos nos marcaría una o diferentes etapas de utilización de los mismos, pero sobre todo nos reitera la falta de aprecio por la escritura musical, no se considera un texto sino un pergamino utilizado como cubierta de encuadernación.

b) Las etiquetas y marcas de referencias topográficas.

El continuo uso de estos volúmenes y su ubicación en diferentes institucionesque aparcen en superficie, etiquetas y marcas de referencia topográfica correspondena los sistemas con que dichas instituciones clasifican y ordena sus fondos bibliográficos y documentales. Observamos que sobre los fragmentos convertidos en cubiertas de volúmenes aparecen cuatro tipos de signaturas que responden al momento y a la institución que las elaboran. Así podemos encontrarnos:

— Signatura numérica. Es el sistema más sencillo y simple; se limita a otorgar un número a cada volumen. Lo podemos encontrar tanto en un fondo cerrado, (como por ejemplo en el archivo de la Catedral de Santander – en adelante ACS-), o en un fondo

abierto (como sucede con los libros sacramentales que en la actualidad se van integrando en el Archivo Histórico Diocesano de Santander- en adelante AHDS-) a los que se les otorga un número currens.

— Signatura alfabético - numérica, que adjudica a cada volumen una letra seguida de un número. La primera, en unas ocasiones, se refiere al armario o cajón donde se encuentra el legajo y, en otras, alude a grupos o divisiones temáticas del depósito de la A a la Z. Este tipo de signatura corresponde exclusivamente a los papeles conservados en el ACS como por ejemplo: la "B" recoge las ejecutorias y sentencias, la "D" acuerdos capitulares y así sucesivamente.[63] Analizando el tipo de letra y los inventarios documentales consultados consideramos que este tipo de signatura se inicia a partir de 1754, cuando la Iglesia Colegial de los Cuerpos Santos de Santander se erige en Catedral, lo que supuso una proliferación de documentos de muy variada índole, en consonancia con los privilegios y derechos adquiridos.[64] Probablemente esto obligó a modernizar el archivo, empleando nuevos criterios de ordenamiento que hiciesen más rápida, ágil y eficaz tanto la localización como la identificación de los escritos.

c) Datos identificativos de los textos protegidos por los fragmentos musicales.

Nos referimos a las etiquetas identificativas y al sello de la institución en la que se conservan o se han conservados los volúmenes estudiados. Se trata de recuadros de papel con los datos del contenido del volumen, su procedencia, la datación y en algunas ocasiones la signatura.

Se encuentran adheridas al lomo del volumen en su parte inferior, como en el caso de los existentes en la Biblioteca Municipal de Santander – en adelante BMS-, o sobre la cubierta exterior, sistema que se aplica en el Archivo Histórico Diocesano de Santander –en adelante AHDS-, a la vez que al mismo tiempo se les añade el sello identificativo del archivo situado al márgenes en blanco del pergamino, sin que afecte a la parte escrita.

[63] BLASCO MARTÍNEZ, R.: "El archivo de la catedral de Santander noticias de sus fondos a finales del siglo XVIII", *Altamira* 48 (1989), pp. 405-449.

[64] HOZ, J.; CAMPORREDONDO, S.: *Inventario de papeles y privilegios que hay en el archivo de la Catedral de Santander 1778.Indice alfabético de los papeles del archivo de esta santa Iglesia Catedral de Santander, Dr. D. Fco. Antonio de Azedo,* 1794.*Catálogo de los documentos de la Catedral de Santander,* 1926.

También podemos encontrar datos que identificaban el contenido, la cronología y la localidad de los documentos escritos directamente sobre las cubiertas exteriores o sobre el lomo del libro. Asimismo si está sobre papel o directamente sobre la cubierta de pergamino, podemos observar que no hay una regularidad

Respecto al lugar de procedencia, en unos casos se refleja el nombre del pueblo, el municipio o, bien el de la parroquia, pero en otros solamente el nombre de la cofradía, la ermita, la iglesia a la que pertenecen los documentos.

En cuanto a la datación, en unas ocasiones aparece tanto la fecha de inicio como la de finalización de los documentos, mientras que en otras sólo se indica la primera.

Por lo que atañe al contenido, cuando se consigna, es de forma muy clara, sencilla y breve. Siempre se utilizan los mismos términos para definirlo, tanto en los libros parroquiales (casados, bautizos, difuntos, confirmados, diezmos, fábrica, inventario) como en los municipales (sisas, actas, ordenamientos, escrituras, oficios).

El estudio de estos datos nos permite llegar a conocer tanto el lugar donde estuvo vigente cada fragmento musical (por la localidad), como el momento en el que dejó de estar en uso (por la cronología) y también el destino que tuvo analizando la temática del volumen al que sirve de forro.

Por desgracia, no todos los fragmentos ofrecen esta información tan importante. De los ciento veintiuno localizados solamente en cuarenta y seis aparecen algunas de las tres variables identificativas, mientras que en los setenta y cinco restantes no tenernos ningún tipo de anotación. Pero, dado que muchos de ellos en la actualidad siguen teniendo la función de cubierta documental podemos obtener algunos de éstos datos a partir de los documentos encuadernados.

Basándonos en las marcas de catalogación que se encuentran en estos fragmentos-cubierta, comprobamos que:

Los que se hallan en Bibliotecas familiares no poseen ninguna (salvo el fragmento cat.núm. 1) y sólo en algún ejemplar aparece anotada la localidad de origen de los legajos que protegía (véase fragmento cat.núm. 2 de Salcedo).

Los depositados en los fondos institucionales (Archivo de la Catedral de Santander -ACS- y Archivo Municipal de Santander –AMS-) acogen documentos generados en estos centros y son sus responsables quienes, tras encuadernar sus papeles con restos de códices, les asignan diferentes signaturas para su correcta ordenación. A medida que se incrementa el volumen de sus colecciones, se van modificando los criterios de catalogación, quedando la cicatriz de los diversos registros sobre la cubierta de los fragmentos musicales.

Los que cubren libros parroquiales no ostentan señales de ningún tipo, debido alescaso número de ejemplares que tenían los templos y a la larga duración del uso de los mismos.

1.1.2. Los fragmentos

El conjunto total de piezas que recoge este estudio se encuentran protegiendo documentos municipales, parroquiales y familiares.

1.1.2.1. Fondos municipales

La existencia de documentación concejil está estrechamente vinculada al renacimiento de la vida urbana, cuando un núcleo de población consigue cierto nivel de autonomía, tanto administrativa como gubernamental y su economía se orienta más hacia las actividades comerciales y artesanales que al sector primario, que en Europa medieval comenzó a partir de mediados del siglo XII.

En Cantabria tenemos que esperar hasta el último tercio del siglo XII para que se produzcan una serie de transformaciones que desembocarán en una nueva ordenación del territorio y en una estructura socio-económica que generará la eclosión de las villas aforadas sobre pequeños pueblos preexistentes.

Las razones de este retraso se deben principalmente a la orografía de la región -el aislamiento geográfico, la fragmentación física- y a las limitaciones económicas, lo que hacía que las comarcas que hoy conforma la comunidad fueran en la Edad Media áreas periféricas y algo marginales con respecto a los centros de poder.

Solo en los enclaves costeros (Castro Urdiales, Laredo, Santander, San Vicente de la Barquera) y en Santillana del Mar, se configurarán los incipientes núcleos urbanos,

gracias al crecimiento del comercio, a la actividad portuaria y sobre todo, al interés de los monarcas castellanos por tener una salida a la mar segura. A este respecto dice García de Cortázar:

> La creación de las cuatro villas tenía una explicación: con la división del gran reino castellano-leones en 1157, el único tramo costero del reino de Castilla, hasta la recuperación de las Vascongadas en 1200, fue el comprendido entre Tina mayor y Ontón. Era lógico que el rey, vinculado a través de su esposa Leonor, hija de Enrique II de Inglaterra, con este reino y con su apéndice continental en el sudoeste de Francia, tratara de asegurar en el norte de Castilla los núcleos que permitieran mantener relaciones con aquellos espacios.[65]

Así, en un plazo de menos de cincuenta años Alfonso VIII concedió fueros a estas cinco villas[66], convirtiéndolas jurídicamente en áreas privilegiadas respecto al mundo rural que las rodeaba.

Con el fuero, estas villas consiguieron un auge económico y mercantil que determinó la aparición de clases urbanas poderosas, cuya base principal estaría compuesta por comerciantes, mercaderes y artesanos, que en su conjunto formaron la burguesía, frente a los pescadores y labradores. Sin embargo la vida, la mentalidad y la cultura de esta nueva sociedad se veían aún influenciadas por valores tradicionales y por ello, el despegue de las villas resultó lento y desigual.

En todas ellas, van a ser los escribanos públicos los que realicen la labor propia de la administración de los Concejos, redactando y clasificando cualquier tipo de escrito relacionados con la actividad municipal, siendo una de sus principales funciones la de proteger y custodiar los documentos que elaboran.

En las villas ellos serán quienes utilicen folios de viejos códices manuscritos para dotar de cubiertas a los legajos municipales, mientras que en el mundo rural es el párroco el encargado de salvaguardar y encuadernar los papeles pertenecientes a las juntas vecinales, ya que era costumbre en nuestros valles usar las iglesias parroquiales como

[65] GARCÍA DE CORTAZAR, J. A.: "Cantabria en el marco del reino de Castilla a finales del siglo XIII Fuero de Santander y su Época", *Actas del Congreso conmemorativo de su VIII centenario.* Santander, Diputación Regional de Cantabria, Ayuntamiento de Santander, Universidad de Cantabria, 1989, pp. 45-57.

[66] Castro Urdiales, en 1163; Santander en 1187; Laredo, en 1200; Santillana del Mar en 1209; y San Vicente de la Barquera en 1210.

sitio de celebración de las asambleas de regidores y archivo de la documentación correspondiente (es el caso del libro del Concejo de Gornazo).

De lo que no cabe duda, es que en ambos entornos los documentos que se cubren con pergaminos provienen de antiguos códices litúrgico-musicales cuando se dispone de ellos, aunque probablemente sólo si se dan estas dos circunstancias: cuando un códice está en muy mal estado y se le sustituye por otro nuevo y cuando el contenido del mismo a quedado obsoleto, como ocurre a partir del siglo XVI tras el Concilio de Trento.

1.1.2.1.1. Localización de los libros municipales

En Cantabria hemos comprobado que es este último fenómeno el que da origen a la reutilización de los códices, ya que los documentos que protegen los fragmentos pertenecen al siglo XVII.

Hemos encontrado ocho libros de carácter municipal en archivos públicos encuadernados con folios musicales localizados y distribuidos de la siguiente manera: seis pertenecen a la Villa de Santander y dos volúmenes a Castro Urdialesy Salcedo.

Los volúmenes concejiles que llevan cubiertas musicales en archivos públicos son los siguientes:

– Archivo Municipal de Santander (AMS): *Libro de Actas 1607;* Libro 2157.*Libro de sisas de la Villa 1601 a 1612*. Libro 215; *Libro de sisas de la Villa 1596 a 1599*; Libro B 69; *Libro Ayuntamiento de la Villa Santander 1656;* Libro 2157; *Libro Ayuntamiento de la Villa de Santander 1657,* Libro 2157; *Libro Ayuntamiento de la Villa de Santander 1660*. Libro 2157.

– Archivo Histórico Nacional *(*AHN): *Escrituras del Concejo de Castro 1432-1541-1807. Sección Clero,* A-1546; Archivo Municipal de Salcedo (AMSAL): *Libro de Ordenanzas del Concejo de Salcedo 1570 a 1701*.

1.1.2.1.2. Contenido de los libros municipales

De los ocho volúmenes que se conservan en archivos públicos siete pertenecen a dos villas marineras (seis del Consistorio de Santander y uno del de Castro) y uno al pequeño concejo Salcedo. Es lógico que en las urbes costeras aparezcan libros

municipales y que sea Santander la que posea más volúmenes cubiertos con fragmentos musicales, dado que se va a convertir en el centro comercial de Cantabria gracias a la actividad portuaria.

Si bien en un principio todas las villas obtuvieron sus fueros casi simultáneamente, también es cierto que su evolución en el tiempo no es homogénea y que lucharon con armas muy desiguales por conseguir la hegemonía económica y administrativa. Los diversos problemas tanto sociales y demográficos (conflictos de bandos, alteraciones poblacionales, crisis de subsistencias), como morfológicos y viales (rutas con Castilla, caminos y puertos) hicieron que a partir del siglo XIV, el ritmo de desarrollo fuera distinto para cada una de ellas, resultando favorecida la de Santander.

Justamente por la importancia que van adquiriendo las cuatro villas marineras, nos llama la atención que solo en dos de ellas, Santander y Castro Urdiales, existan libros municipales cubiertos con fragmentos musicales.

¿Por qué los escribanos de Santillana, San Vicente de la Barquera y Laredo no utilizaron folios de viejos códices para encuadernar sus documentos, si en estas poblaciones, al igual que ocurría en las ya citadas, los escribanos eran públicos desde el siglo XIV?.[67] Se pueden plantear tres respuestas:

1ª.- Los monasterios o parroquias ubicados en el dominio territorial de esas villas no tenían volúmenes antiguos que pudieran ser desechados y sustituidos por otros tras las disposiciones tridentinas, bien porque dichos cenobios fueron de creación tardía (posteriores al siglo XVI), o eran tan modestos en su economía que no estuvieran en condiciones de adquirir los nuevos textos una vez vigente la reforma, o simplemente no los poseían. Esta hipótesis no pensamos que sea la más viable, puesto que la mayoría de los recintos monacales que se encuentran en las localidades mencionadas surgieron a finales de la Edad Media y todos ellos contaban con los libros básicos para la

[67] Para ver la evolución de los escribanos, como la implantación notarial en estas villas, recomendamos consultar el trabajo de BLASCO MARTÍNEZ, R.: *Una aproximación a la institución notarial en Cantabria. Desde sus orígenes a la ley notarial*, Santander, Universidad de Cantabria-Asamblea Regional, 1990, pp. 48-62.

celebración de los oficios litúrgicos, como podemos comprobar por sus inventarios y constituciones.[68]

2ª.- Estos centros monásticos no mantenían ningún tipo de relación ni vínculo con el concejo de su villa, de tal manera que no necesitaron los servicios de escribanos públicos para dar fe de sus documentos, bien porque disponían de uno propio, o porque no emitían escritura alguna.

Ambas explicaciones nos parecen poco probables, debido a que las abadías, colegiatas y conventos, al igual que las parroquias, eran en la época centros de gran peso social en cualquier núcleo urbano. Además, los monasterios ubicados en ellos son demasiado limitados en recursos económicos como para generar un volumen de documentación tal que exija tener amanuense privativo, al que, por otra parte resultaría muy difícil poder retribuir con regularidad. La única excepción es la Iglesia de los Cuerpos Santos de Santander, que en numerosas ocasiones acude a la protocolización de diversos asuntos, pero siempre recurriendo a los oficios de un escribano autorizado.

3ª.-Los fedatarios públicos de estas poblaciones no tenían acceso a los códices desechados por las casas religiosas.

Consideramos que es ésta la razón más verosímil por la que no existen fragmentos de viejos códices musicales cubriendo documentación municipal.

En cualquier caso, hasta el momento solo tenemos dos villas, Santander y Castro Urdiales, en las que hemos encontrado pergaminos de canto ritual salvaguardando papeles consistoriales.

Hasta aquí hemos hablado nada más que de los fondos documentales del mundo urbano, pero en el rural ocurre algo similar.

Para comprender la presencia de restos de códices cubriendo los legajos de las juntas vecinales, tenemos que estudiar las costumbres de las mismas. Hemos localizado dos libros de *Ordenanzas*, uno pertenece al Concejo de Salcedo y otro al de Gornazo(ver

[68] Véase la obra de DÍEZ HERRERA, C.; LÓPEZ, L.; PÉREZ BUSTAMANTE, R.: *Abadía de Santillana del Mar. Colección diplomática. Fuentes documentales para la Historia de Santillana del Mar*, Santillana, Fundación Santillana-Taurus, 1983.

apartado 1.1.2.3. Fondos familiares); en ambos se especifica la organización del regimiento, elecciones, casa de juntas y lugar de depósito de papeles municipales.

Según la información que nos proporciona el Libro *de Ordenanzas* del de la junta vecinal de Salcedo de 1570, sus órdenes fueron copiadas por el escribano público de su majestad, en presencia del corregidor D. Juan Blanco y confirmadas año tras año por los respectivos alcaldes del lugar hasta 1721, anotándolo y dando fe de ello el párroco del momento. Consideramos que es el párroco el que hace las funciones de secretario del concejo en la mayoría de los casos, porque al analizar la escritura de las diferentes confirmaciones observamos que el que las redacta y ratifica es alguien que realiza esta labor por lo menos durante una media de tres lustros. De ello se deduce que probablemente fue el párroco quien encuadernó el volumen con un fragmento de un viejo breviario.

También pensamos que el presbítero es la persona que domina mejor el arte de escribir; de hecho, quien da fe posee una mayor claridad y seguridad en su firma. Todas estas diligencias, junto con las ordenanzas y una copia de las mismas, fueron reunidas en un paquete, cosidas y encuadernadas con un folio de pergamino perteneciente a un breviario en 1721.

Deducimos lo mismo del libro de *Ordenanzas* del Concejo de Gornazo. En él se recogen las disposiciones del siglo XV, que fueron copiadas en 1681 por el escribano público de Torrelavega y guardadas en el centro de reunión de los regidores, la Iglesia Parroquial (ver apartado 1.1.2.3. Fondos familiares).

Si ya nos resulta difícil comprender por qué contamos tan sólo con dos libros concejiles provenientes del mundo rural y por qué únicamente se conservan fragmentos musicales cubriendo documentación consistorial en dos villas de la costa, nos llama asimismo la atención el que sólo tengamos nueve libros de contenido municipal (incluyendo el de Gornazo). ¿A qué responde esta escasez?.[69]

[69] El hecho de que sólo tengamos localizados dos libros de las juntas vecinales no quiere decir que no existan más, sino que su localización es difícil, dado que la documentación de todas las juntas vecinales de Cantabria aún se conserva en manos de los alcaldes pedáneos. Tal y como hemos podido comprobar en la encuesta realizada a 100 municipios de los 102 que posee Cantabria. Obteniendo como resultado que son los alcaldes pedáneos los que conservan la documentación de sus concejos en más del 50 % de los 35 municipios que contestaron a la encuesta.

Esta ausencia de libros no es comprensible dado que a partir del siglo XIII comenzó la expansión económica de las villas, lo que provocó un notable incremento en la producción de escritos por parte de los Concejos de las mismas. Tal abundancia de documentos, junto con la inquietud por asegurar la conservación de los mismos, fueron las causas de que se utilizasen retazos de viejos códices como cubiertas de encuadernación.

Para averiguar las respuestas a los interrogantes planteados, nos proponemos estudiar la secuencia temporal de los papeles que contienen los nueve volúmenes que han llegado nuestros días. A tal efecto, los ordenamos cronológicamente, tomando para su datación la fecha de inicio de los mismos, la cual no tiene por qué corresponderse exactamente con la de la destrucción del cantoral del que provienen las tapas, pues éste podría haber sido desencuadernado tiempo atrás; pero, al menos, nos indicará a partir de qué instante podemos tener la seguridad de que el códice musical no estaba en uso.

Por lo tanto, sugerimos tomar como fecha de encuadernación el momento en que los documentos municipales se iniciaron, por dos razones: primera, porque en las ordenanzas dadas por los Reyes Católicos en 1503, encarga a los notarios protocolizar los registros anualmente; y segunda, porque en varios casos existen evidencias de que dichos volúmenes municipales fueron forrados cuando los folios interiores estaban en blanco.

Esta segunda afirmación está bien avalada por los siguientes hechos:

- La primera hoja de papel con que da comienzo el tomo, muestra su texto en muy buen estado de conservación, manteniendo perfectamente la foliación, lo que significa que el soporte se halla protegido desde el primer día. En el caso de que los libros no tuvieran cubiertas protectoras hasta más tarde, el escribano dejaba esa hoja, como medida de salvaguarda de la escritura y comenzaba a redactar en el segundo folio.
- Varios volúmenes se encuentran en la actualidad inconclusos y poseen pliegos en blanco al final.
- La mayoría no llevan escrito el título que identifica el contenido sobre la tapa de pergamino, lo que nos permite deducir que el escribano no necesitaba hacerlo porque reconocía de inmediato los tomos mientras estaban en uso. Solamente cuando se

archivaban o se completaban eran rotulados de cara a su almacenamiento. Este es el caso de los tres libros de actas de la Villa de Santander de los años 1656, 1657 y 1659, que se corresponden con los fragmentos cat.núms. 91.a, 91.b y 91.c.

Hechas estas matizaciones, ordenamos desde la cronología todos los volúmenes: *Escrituras Concejo Castro 1432-1541-1807; Libro de Ordenanzas de Salcedo 1570 a 1721; Libro de Sisas de la Villa 1596 a 1599; Libro de Actas de la Villa de Santander 1607; Libro de Ordenanzas Gornazo 1681; Libro de Sisas de la Villa Santander 1601 a 1612; Libro Ayuntamiento de la Villa de Santander 1656; Libro Ayuntamiento de la Villa de Santander 1657 y Libro Ayuntamiento de la Villa de Santander 1660*. Observamos que es el siglo XVII el periodo álgido en la utilización de los fragmentos como encuadernaciones de libros; la época en la que abundan los folios de desecho de viejos cantorales, o bien el momento en el que los escribanos se ven precisados a cubrir sus volúmenes y recurren a aquéllos. Por lo tanto, de lo que se trata es de averiguar qué tipo de códices se aprovecharon en estas operaciones y si dicho fenómeno fue una de las posibles causas de la desmembración de los mismos.

Para ello sugerimos dos vías de investigación: el análisis de la datación de los pergaminos musicales utilizados en las encuadernaciones, (haciendo constar que tenemos casos en que un mismo libro está forrado con folios pertenecientes a códices distintos) y el estudio comparativo cotejo entre la cronología de los documentos y sus cubiertas.

1.1.2.1.3. Datación de los pergaminos musicales utilizados

Proponemos clasificar los pergaminos por datación, que deducimos por los rasgos paleográficos y su tipo de notación. Así, para encuadernar estos nueve volúmenes se utilizaron doce fragmentos, que pertenecen a ocho códices musicales distintos, distribuidos de la siguiente manera:

- Ocho pergaminos (procedentes de otros tantos cantorales) del siglo XIII, copiados en notación aquitana, cubren: un libro del siglo XV, dos del XVI y tres del XVIII;

- Un fragmento del siglo XV copiado en notación cuadrada, forra un volumen del XVII.

- Tres fragmentos (de un mismo códice) del siglo XVI, en notación cuadrada, protegen tres tomos del XVII.

Por lo tanto, podemos deducir que a la hora de encuadernar libros municipales se utilizaron más hojas en notación aquitana (ocho de ellas) que en notación cuadrada (sólo se emplea en cuatro fragmentos) es decir, son los códices musicales más antiguos los primeros que se desechan.

1.1.2.1.4. Estudio comparativo de la cronología de los documentos y sus cubiertas.

El contenido de los pliegos que protegen los fragmentos musicales responde a la temática propia de las administraciones concejiles. Tenemos los siguientes ejemplares:

- Tres libros de Actas del siglo XVII de la villa de Santander, que recogen los acuerdos tomados por el municipio en 1656, 1657 y 1660.

- Dos libros de Sisas, uno del siglo XVI y otro del XVII, también de Santander, que plasman los tributos que cobraba el consistorio sobre determinados productos comestibles, en 1596-1599 y 1601-1612.

- Un libro de Actas del siglo XVII de la misma villa, en el que se reúnen todos los comunicados oficiales emitidos por el Ayuntamiento en 1607.

- Dos libros de Ordenanzas del siglo XVII; uno pertenece al Concejo de Gornazo y otro al de Salcedo. Ambos reflejan las disposiciones acordadas por los regidores sobre la economía de dichos lugares y la articulación social de sus habitantesy tienen como fin dejar bien claros los criterios para que la vida en común fuera más justa y pacífica.

Un libro de Escrituras del siglo XV de Castro Urdiales, en el que se recogen los documentos intercambiados entre el concejo de la villa, algunos particulares de ella y la abadesa del convento de Santa. Clara existente en la localidad (como apreciamos en la siguiente Tabla 1).

Tabla1.Cronología de los fragmentos musicales y documentos que protegen

Nº frg.	Notación	Siglo	Libro que cubre
2	Aq	XIII	Ordenanzas del Concejo Salcedo 1570 a 1721
7.a	Aq	XIII	Oficios de la Villa Santander Actas 1607
7.b	Aq	XIII	Oficios de la Villa Santander Actas 1607
12	Aq	XIII	Sisas de la Villa 1601 a 1612
13.a	Aq	XIII	Sisas de la Villa 1596 a 1599
13.b	Aq	XIII	Sisas de la Villa 1596 a 1599
8	Aq	XIII	Ordenanzas Gornazo 1681
14	Aq	XIII	Escrituras del Concejo Castro Urdiales 1432
28	Cu	XV	Elección Oficios Villa Santander Actas 1607
91.a	Cu	XVI	Ayuntamiento de la Villa de Santander1656
91.b	Cu	XVI	Ayuntamiento de la Villade Santander1657
91.c	Cu	XVI	Ayuntamiento de la Villa de Santander1660

Si consideramos que los viejos códices son de uso exclusivo de los centros religiosos, podemos preguntarnos cómo los escribanos públicos llegaron a utilizarlos. Ignoramos a través de qué vía los consiguieron pero suponemos que fue distinta en el mundo rural y en el urbano.

En el ámbito campesino son los párrocos quienes custodian y guardan los libros de los acuerdos de las juntas vecinales, pues es la iglesia parroquial el lugar en el que se celebran las reuniones donde se conserva el arcón que contiene los documentos. Por otro lado, en estos libros aparece el cura dando fe de lo acordado, por lo que entendemos que son ellos mismos los que utilizan los fragmentos de viejos códices para encuadernar tanto los tomos municipales como los eclesiásticos.

En el mundo urbano, la manipulación de antiguos pergaminos la realizaron los escribanos públicos. Existen tres posibles explicaciones de cómo llegaron a disponer de dicho material: que el municipio adquiriese folios a algún monasterio; que se diese determinado tipo de vínculo o relación entre el concejo y los centros religiosos, de tal manera que los amanuenses tuvieran acceso a los vetustos pliegos desechados por

aquellos; por último, que los escribanos estuvieran al servicio de ambas instituciones iglesia y municipio.

La primera hipótesis parece poco probable, si atendemos a la notoria escasez de libros cubiertos con pergaminos musicales, dado que los siete procedentes de las villas se encuadernan en momentos diferentes. Además, no hay ningún tipo de referencias en los inventarios de los municipios que aludan a la adquisición de tales hojas, a diferencia de lo que ocurre con el papel; no hay más que ver las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada, de 1753, en Santander, donde podemos leer lo siguiente: "El Concejo tiene asignado ciento y cincuenta reales que cada año ymporta el papel sellado que se consume para diferentes diligencias".[70]

Incluso se especifica el gasto de su traslado: "cien reales por la conducción del papel sellado a esta Villa".[71]

Por lo tanto, no es lógico que un Ayuntamiento compre sólo uno o dos folios de pergamino para un momento determinado y al cabo de bastantes años adquiera otro.

Resulta indudable que existía algún tipo de vínculo entre el concejo y determinados centros religiosos en varios casos, pues los documentos de ciertos legajos nos hablan de pleitos o acuerdos entre ambas instituciones. Cabe pensar que, los escribanos municipales tuvieron acceso a los fondos de desecho de códices eclesiásticos.

Es el caso del fragmento cat.núm. 14, que cubre el *Libro de escrituras* intercambiadas entre el consistorio de la Villa de Castro Urdiales y la Abadesa del convento de Sta. Clara de la localidad, que recoge los conflictos por el uso del agua y fuentes.

Lo mismo ocurre con los fragmentos cat.núms. 7.a, 7.b, 28 que forran el volumen *Elección de oficios de la Villa de Santander. Libro de actas* de 1607.

No obstante la hipótesis que parece más ajustada a la realidad es la de que los notarios públicos están simultáneamente al servicio de los ciudadanos y las instituciones religiosas. De esta forma pueden disponer de los fondos de los centros eclesiales, de

[70] *Santander 1753, Según las Respuestas Generales del catastro de Ensenada,* Madrid, Tabapress, 1991, p. 118.
[71] *Ibidem*. p. 119.

donde tomarán los fragmentos litúrgicos útiles para encuadernar los documentos municipales.

Para el estudio comparativo de la cronología de los documentos y sus cubiertas de pergamino, disponemos de dos fechas clave en la vida de un códice: la de su copia y la de su destrucción como tal, para ser reutilizado en la encuadernación de otros volúmenes. Cotejando ambas, podemos averiguar el tiempo de uso de aquél.

Hecha esta matización, ordenamos los libros municipales basándonos en la cronología de sus cubiertas y en el tipo de notación musical que aparece en ellas.

Al comparar los pergaminos de los códices con los libros municipales que cubren vemos: primero que los pergaminos siempre son más antiguos que los libros; segundo, que se utiliza mayor número de folios con notación aquitana que con notación cuadrada; tercero, que los fragmentos en aquitana preservan libros municipales durante un periodo de trescientos años (de 1432 a 1721, aunque la mayoría de las encuadernaciones se realizaron en el siglo XVII), mientras que los de notación cuadrada sólo se aprovechan a lo largo de sesenta años (de 1607 a 1660); por último, que el momento álgido del proceso de reutilización se sitúa en el siglo XVII y afectó de modo especial a los códices más antiguos (notación aquitana) frente a los modernos (notación cuadrada).

En Cantabria, probablemente no se desecharon los antiguos códices por el deterioro en que se encontraban, sino por la obligación de asumir y aplicar los preceptos de Trento. Todas las iglesias y monasterios tuvieron que adquirir sin dilación los textos que contenían la liturgia reformada; por ello quedaron inutilizados los anteriores, pero eso no significa que se destruyesen.[72]

Las villas cántabras aplicaron rápidamente dichas directrices, sobre todo la de Santander, en buena medida gracias a la labor de las órdenes regulares. Estas asimilaron con entusiasmo las disposiciones conciliares tanto en el plano ideológico como en el práctico.[73] Son los Franciscanos, los Dominicos y los Benedictinos, todos los cuales

[72] Trento editó el nuevo breviario en 1564 y su versión definitiva en 1602; la reforma del Misal comenzó en 1563 y su primera edición en 1570.

[73] FONSECA MONTES, J.: *El clero en Cantabria*, Santander, Universidad de Cantabria, Ayuntamiento de Torrelavega, 1996.

gozan de notable implantación en el territorio regional, quienes tienen los medios y la preparación para comprender e impulsar las nuevas corrientes ideológicas, adquiriendo e importando de entrada los códices tridentinos. Los recursos que utilizaron para difundir este ideal fueron muy diversos, destacando entre ellos las visitas pastorales. En las mismas los prelados hablan constantemente de la necesidad de que se compren toda clase de objetos que aseguren la decencia en el culto.

Finalmente, cabe preguntarse por qué no se emplean fragmentos litúrgico-musicales como cubiertas de encuadernación en libros municipales a partir del siglo XVII, mientras que en los parroquiales continúa esta práctica hasta el siglo XX. Ignoramos la razón exacta, pero es probable que la aplicación del nuevo rito fuera muy rápida y contundente en los centros religiosos de nuestras villas, lo que provocó la desaparición de los códices pre-tridentinos en las mismas y no así en el mundo parroquial de ámbito rural. Como ejemplo podemos ver el caso de Santander, en donde la Abadía de los Cuerpos Santos enseguida se preocupó de adquirir los nuevos volúmenes de canto. Aún en la actualidad se conservan once libros de facistol que fueron copiados entre 1589 y 1591 en Burgos por Petrus Coloma.

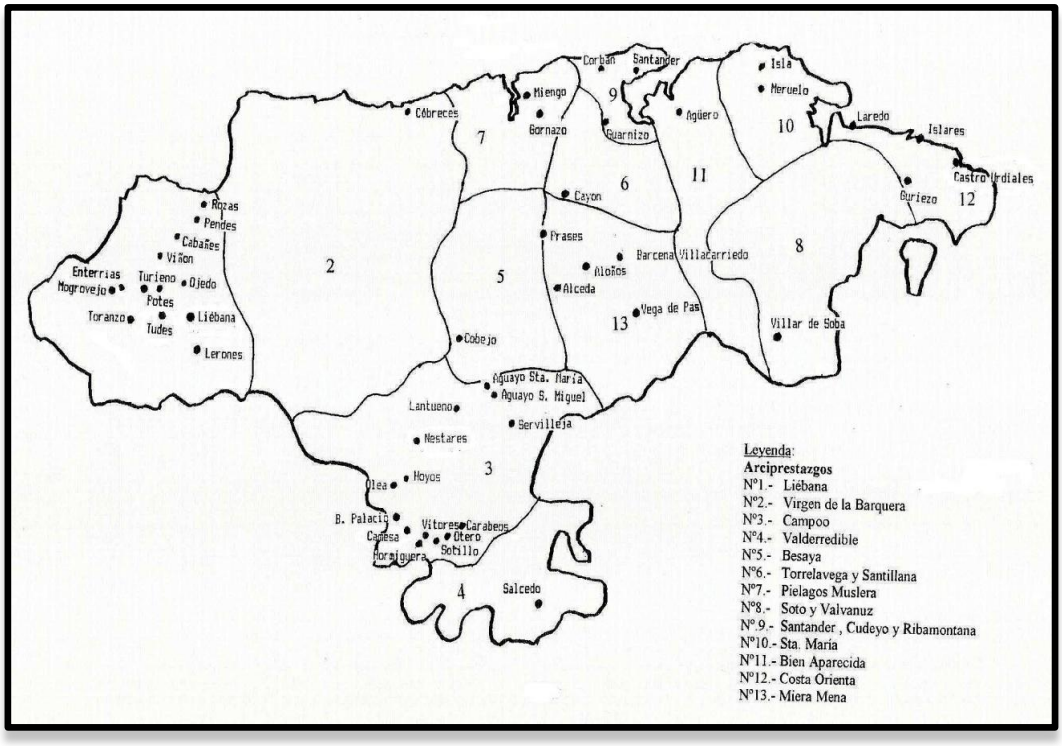
1.1.2.2. Fondos eclesiásticos

Como hemos visto es la institución eclesiástica la primera que va a organizar y estructurar de manera clara los recursos de su dominio, por medio de registros, inventarios y censos que realiza de forma periódica, referidos tanto a la administración de los sacramentos (bautizos, confirmación, extremaunción, matrimonio) como a la riqueza de sus templos (tazamías, diezmos, libros de fábrica).

Este interés por recoger de manera escrita el ejercicio de sus funciones parroquiales y administrativas aparece ya en el siglo XIV y también el que estos libros estén protegidos convenientemente. Es evidente que son los párrocos o eclesiásticos encargados de las parroquias los primeros que van a utilizar los folios de los viejos códices litúrgicos desechados para forrar sus documentos.

1.1.2.2.1. Localización de los libros parroquiales

Con el fin de determinar los lugares de Cantabria en donde se reutilizaron los fragmentos musicales hemos elaborado un mapa indicando la procedencia de la documentación parroquial protegida con fragmentos de códices musicale



Mapa 1. Procedencia de los libros que protegen los fragmentos musicales

Observando el Mapa 1 Procedencia de los libros que protegen, vemos que el reparto por arciprestazgos a lo largo del territorio cántabro no es homogéneo; destacan las zonas de Liébana, Campoo y Santander con el 82% de los fragmentos. La abundancia de fragmentos reutilizados se debe a la proximidad o dependencia de las parroquias a centros monásticos importantes y que mucho de ellas fueran atendidas por religiosos pertenecientes en cenobios cercanos, como por ejemplo, los monasterios de Santo. Toribio y Piasca en territorio lebaniego; los de San Martín de Elines y Cervatos en Campoo de Enmedio; Santillana del Mar y Santa María de Cayón en el área del Besaya; y por último la abadía de los Santos Mártires y los conventos de Santa Clara y San Francisco en Santander. Esta distribución territorial la podemos apreciar en el siguiente mapa de Cantabria y en el Tabla siguiente la cuantificación de fragmentos por arciprestazgo.

Tabla 2.*Fragmentos localizados en los arciprestazgos de Cantabria*

Arciprestazgos	Zona Geográfica	Nº Fragmentos
1	Liébana	41
3	Campoo	28
4	Valderredible	2
5	Besaya	1
6	Torrelavega Santillana	2
7	Pielagos	2
9	Santander, Cudeyo y Ribamontana	21
10	Santa María	2
11	Bien aparecida	1
12	Costa Orienta	4
13	Miera , Mena	5

1.1.2.2.2. Contenido de los libros eclesiásticos

Es tan heterogéneo como variado. Del total de los ciento diecisiete volúmenes recubiertos con fragmentos musicales, diento ocho contienen documentación parroquial, cuya temática se distribuye de forma que se aprecia en la Tabla 3.

Tabla 3.Contenido de los libros parroquiales encuadernados con fragmentos musicales

Contenido	Nº libros
Bautizos	18
Casados	8
Difuntos	3
Confirmados	3
Cuentas fabrica	9
Censos	2
Cofradías	4
Rentas	2

Inventarios	1
Impresos	11
Normativas	1
Pleitos	1
Musical	1

Como podemos apreciar los libros sacramentales son los más abundantes (bautizos, difuntos, casados, y confirmados), con un total de treinta y dos ejemplares que suponen el 50%, pues son los registros más importantes para la iglesia católica. Les siguen los libros administrativos con dieciocho volúmenes que equivalen al 25%, propio de la gestión económica de gastos e ingresos de las parroquias. Finalmente el grupo de ejemplares varios que suman catorce libros que corresponden al 21%.

1.1.2.3. Fondos familiares

1.1.2.3.1. Localización de los fondos familiares

Nos llama la atención la escasez de fondos familiares y por lo tanto la falta de información y documentación musical. Solamente hemos localizado la Biblioteca Familiar Casado Soto (en adelante BFCS) que posee un libro de carácter municipal encuadernado con un folio musicales pertenecen a la localidad de Gornazo. Es el *Libro de ordenanzas del Concejo de Gornazo siglos XVI*- XVII.

La ausencia de más documentos musicales en fondos privados se debe a la falta de estudios de archivos familiares en Cantabria, pues ellos nos desvelaría otras de las fuentes musicales fundamentales, tal y como bien afirma Rosa Blasco:

> Todo ello evidencia la necesidad de tener un censo de archivos familiares, porque su localización, inventariado y catalogación son los pasos necesarios para lograr su conservación y disfrute de la sociedad de Cantabria, en general y por los investigadores, en particular.[74]

[74] BLASCO MARTÍNEZ, R.; CUÑAT, CISCAR, V.: "*Los archivos familiares en Cantabria". I Simposio de los archivos familiares en España: estado de la cuestión*", Santander, Asociación para la Defensa del Patrimonio Bibliográfico y Documental de Cantabria, 1996, p. 108.

1.1.2.3.2. Contenido de los fondos familiares

El libro *de Ordenanzas del Concejo de Gornazo* contiene instrucciones sobre el territorio dependiente del señorío del Marqués de Santillana, vinculado administrativamente a la casa de la Torre de la Vega desde el siglo XV.[75] Dichas disposiciones fueron copiadas en 1681 por el escribano público de Torrelavega, por acuerdo y mandato de los ediles que componían el consistorio de Gornazo en esas fechas. Tras su redacción, fueron llevadas y guardadas en el archivo del mismo, situado en la Iglesia parroquial, centro de reuniones de los regidores. Las citadas ordenanzas dicen al respecto:

> El concejo se reunía a son de campada tañida en el recinto de la iglesia parroquial, templo donde se guardaban los papeles del archivo concejil, tras la seguridad de la puerta de tres llaves que cubría el nicho practicado al efecto en uno de sus gruesos muros.[76]

De ello se deduce que probablemente el párroco o bien el escribano publico fueron quienes encuadernaron el volumen con un fragmento de un viejo breviario.

1.1.3. Deshuso y reutilización de los fragmentos

Hasta ahora hemos contemplado la reforma tridentina como la causa principal de la desaparición de los viejos códices de musicales, dado que existe una clara relación causa-efecto entre el abandono de éstos y el incremento en las encuadernaciones de libros. En este apartado nos proponemos investigar la fecha de la caída en desuso de los códices de pergamino y su nuevo uso a través del estudio comparativo de la cronología de los fragmentos musicales respecto a los documentos que sirvieron de cubierta.

1.1.3.1. Cronología de los documentos

Para realizar este estudio analizaremos solamente aquellos pergaminos de los que conocemos con certeza la cronología de los documentos que salvaguardan. De los

[75] CASADO SOTO, J.L.: *El Concejo de Gornazo ordenanzas de los siglos XVI y XVII papeles de la Onor*, Santander, Artes Gráficas Bedia, 1995 : "Durante el proceso de señorialización que sufrió Cantabria a lo largo del siglo XVI, la Casa de la Vega, emparentados con los Mendoza titulares más tarde Marqués de Santillana del mar y Duque del Infantado, consiguió de los Reyes Católicos vincular administrativamente al Onor de Miengo a su casa de la Torre de la Vega, por lo que Torrelavega quedó constituida como principal referencia, económica, judicial, administrativa y cultural de Ono*r*", p. 25

[76] *Ibídem*. p. 27.

ciento veintiún fragmentos que forran ciento diecisiete volúmenes, sabemos la datación en setenta y siete casos.

Para el análisis proponemos clasificamoslos libros por siglos basándonos en su fecha de inicio. Así tenemos: tres del siglo XV; nueve del XVI; dieciséis del XVII; veinticuatro del XVIII y veinticinco del XIX. Si a su vez los distribuimos según el tipo de notación que contienen los fragmentos que les protegen, podremos observar la evolución de la notación en función de aquellos, así del:

- Así del siglo XV, conservamos tan solo tres volúmenes (suponen el 3,7%), cubiertos dos de ellos por pergaminos con notación aquitana del siglo XIII y uno con notación cuadrada del XV.

Respecto a la temática de los tomos, vemos que uno es de carácter parroquial, (acuerdos Capitulares) y los restantes son municipales (acuerdos y escrituras del concejo de Castro y libro de rentas de villa de Santander).

- Del siglo XVI, tenemos un total de nueve ejemplares (equivalen al 11%), siete de los cuales se encuentran forrados con fragmentos en notación aquitana del siglo XIIIy los dos restantes con notación cuadrada del XV.

En relación con el contenido, cuatro son volúmenes municipales (uno de actas y dos de sisas pertenecientes a la villa de Santander y otro de ordenanzas relativas a Gornazo). Cuatro más son parroquiales (de aniversarios, ordenamientos, de fábrica y de rentas). Por último, hay un texto impreso que recoge las disposiciones del Concilio tridentino.

En este periodo podemos resaltar el equilibrio cuantitativo de libros encuadernados pertenecientes tanto a la Iglesia como al Municipio. Este hecho nos hace pensar que las legislaciones de ambas instituciones se dejaron sentir en el mismo momento y con fuerza similar en Cantabria a lo largo del siglo XVI; incluso las dos instituciones coinciden en proteger los tomos cuya temática es común: colecciones documentales que hacen referencia a acuerdos, ordenanzas y administración de rentas, ya consistoriales ya clericales.

– Del siglo XVII, conservamos un total de dieciséis volúmenes (suponen el 19,7%). Cinco de ellos se hallan forrados con fragmentos en notación aquitana de los siglos XIII y XIV; los once restantes en notación cuadrada, tres del XV y ocho del XVI.

Respecto al contenido, diez son parroquiales, (pertenecen a los denominados básicos: uno es un libro de casados, cuatro de bautizos, uno de confirmados, el resto son administrativos, dos de gastos, uno de cuentas y uno normativa monástica), cinco municipales (tres de actas, uno de sisas y uno de censos) y por último, uno que pertenece al grupo de impresos, (lecciones de la escuela de sabiduría eterna).

Como reflexión de este siglo destacamos el dominio de las cubiertas musicales en los temas eclesiásticos frente a los civiles.

– Del siglo XVIII, tenemos un total de veinticuatro volúmenes (que suponen el 31%). Uno de ellos está protegido por un fragmento en notación aquitana del siglo XIII y los restantes en notación cuadrada, uno del siglo XV y veintidós del XVI.

Respecto a la temática, observamos el predominio parroquial, con un total de veintiún libros (cinco de bautizos, cuatro de difuntos, dos de casados, dos de confirmados, dos de rentas, un padrón, uno de cuentas, uno de diezmos, uno de asientos, un inventario, uno de documentos parroquiales). Hay además un volumen municipal, (ordenanzas de Salcedo) y dos del grupo de impresos, todos de temática religiosa.

Como características singulares de los ejemplares del siglo XVIII cabe señalar laescasez de cubiertas con notación aquitana y la disminución cuantitativa de temas concejiles, frente al incremento de los eclesiásticos.

Esto nos confirma que son los párrocos los que tienen acceso a códices antiguos con los que forrar sus libros.

– Del siglo XIX, conservamos un total de veinticinco libros, (que suponen el 30,9%), todos ellos salvaguardados con fragmentos en notación cuadrada; cuatro de ellos son del siglo XV y veintiuno del XVI.

La temática es exclusivamente parroquial (ocho de bautizos, cinco de casados, cinco de difuntos, uno de confirmados, dos de cuentas, uno de fábrica, uno de cofradías y dos de documentos de la parroquia).

Podemos destacar como particularidades del siglo XIX que los pergaminosempleados son más modernos que los reutilizados en épocas anterioresy la ausencia de libros municipales forrados con folios de viejos cantorales. En el siglo XIX y también en el XVII se constata que son los periodos en los cuales se encuadernan mayor número de legajos con restos de códices musicales.

De este análisis cronológico se desprende que en Cantabria se utilizó este sistema de encuadernación durante un periodo de 400 años, que se extiende desde el siglo XV hasta el XIX. Se inició lentamente en las postrimerías del Medioevo, incrementándose de forma paulatina en las centurias siguientes, hasta llegar al momento cumbre en los siglos XVIII y XIX.

1.1.3.2. Cronología de los fragmentos musicales

Para la datación de los ciento veintiún fragmentos musicales, dado que no poseen ninguna referencia cronológica, nos hemos basado en los criterios paleográficos. Así, los agrupamos por siglos (con un margen de error aproximado de cincuenta años), teniendo en cuenta que aquellos que fueron elaborados entre dos centurias, los incluimos en la de inicio (siglos XV- XVI).

Todos los pergaminos localizados se copiaron entre los siglos XIII y XVI y se distribuyen de la siguiente manera: Del siglo XIII, tenemos dieciocho fragmentos (14,8%) copiados en notación aquitana. Del siglo XIV, tenemos catorce fragmentos (11%), dos copiados en notación aquitana y doce en cuadrada. Del siglo XV, tenemos doce ejemplares (10,8%) copiados en notación cuadrada. Del siglo XVI, tenemos setenta y siete ejemplares (63,5%) copiados en notación cuadrada.

Observamos dos momentos destacables en la elaboración de códices que corresponden al siglo XIII (dieciocho fragmentos, equivalentes al 14,8 %) y al XVI (con setenta y siete ejemplares, que suponen el 63,5 %); ambos periodos engloban al 78,3 % del total de los fragmentos. Esto probablemente significa que en Cantabria había mayor cantidad de códices de los siglos XIII y XVI que de otras épocas, lo cual se debe a dos razones: el establecimiento de los conventos y la consolidación de colegiatas en la región a lo largo del XIII (lo que implicó la llegada de códices) y la sustitución de los viejos rituales pre-tridentinos a partir del siglo XVI.

1.1.3.3. Vigencia de los códices musicales

Por otro lado nos planteamos dos objetivos el descubrir cuánto tiempo estuvieron vigentes estos libros (hoy reducidos a simples fragmentos) y conocer hasta qué punto influyó en la destrucción de los mismos la obligatoriedad de salvaguardar con pergamino los legajos de papel.

Para conocer la vigencia de estos fragmentos como miembros de códices musicales cotejamos la fecha de copia de los fragmentos con la de los documentos que cubren. Este estudio lo realizamos sobre setenta y cinco fragmentos pues solamente de éstos tenemos fecha. Su distribución la podemos observaren en la Tabla 4:

Tabla 4. Cotejo cronológico entre la fecha de copia de los fragmentos y la fecha de los documentos que cubren

Cronología de los fragmentos		**Cronología de los libros**				
Siglo	**Nº frg**	**Siglo**				
		XV	**XVI**	**XVII**	**XVIII**	**XIX**
XIII	12	2	7	3	1	-
XIV	8	-	-	2	-	-
XV	6	1	2	3	1	4
XVI	49	-	-	8	22	21
Total	75	3	9	16	24	26

.

Vemos así que los pergaminos del siglo XIII protegen más documentos del XVI que de los siglos XV, XVII y XVIII; los del siglo XIV forran libros del XVI y XVII; los del siglo XV sirven a documentos del XVI, XVIII y XIX; por último, los fragmentos del XVI revisten legajos de los siglos XVII, XVIII y XIX. Como podemos ver (y cabría esperar), los fragmentos-cubierta invariablemente protegen folios posteriores en el tiempo a ellos mismos. Los más antiguos custodian los papeles de datación más temprana.

Antes de llegar a ulteriores conclusiones, consideramos necesario incluir aquí el estudio de la tipología de la notación musical que poseen los fragmentos-cubierta. Esta nueva

línea de investigación nos permitirá observar cómo la notación es un factor determinante a la hora de tomar la decisión de abandonar o desechar los códices, ya que la vida activa de cualquier volumen o documento está muy vinculada con su sistema paleográfico. En el momento en que ese código no resulte legible o sea mal comprendido por sus intérpretes, se relegará, bien a causa de la falta de conocimiento del método por parte de los ejecutantes, o porque él mismo esta caduco y por lo tanto en desventaja frente al nuevo códice. Los libros serán tanto más duraderos, prácticos y útiles cuando posean mayor nivel de adaptabilidad a las necesidades y características de cada momento.

El sistema de notación más antiguo en el que están copiados nuestros fragmentos es el aquitano, que exigía a los vocalistas un domino exacto de la notación musical antigua, mientras que la notación cuadrada moderna resulta más clara, sencilla y comprensible a la hora de la ejecución. La sustitución de un sistema de notación por otro no es una circunstancia de orden cronológico, sino de praxis interpretativa.

Consideramos que el estudio de la evolución de los códices según la tipología de la notación que poseen es muy importante, porque nos aclarará uno de los motivos del abandono de los más antiguos y nos permitirá observar la trayectoria de la penetración del nuevo sistema en Cantabria. En el siguiente gráfico comparamos los tipos de notación de los fragmentos con la datación de los documentos que cubren.

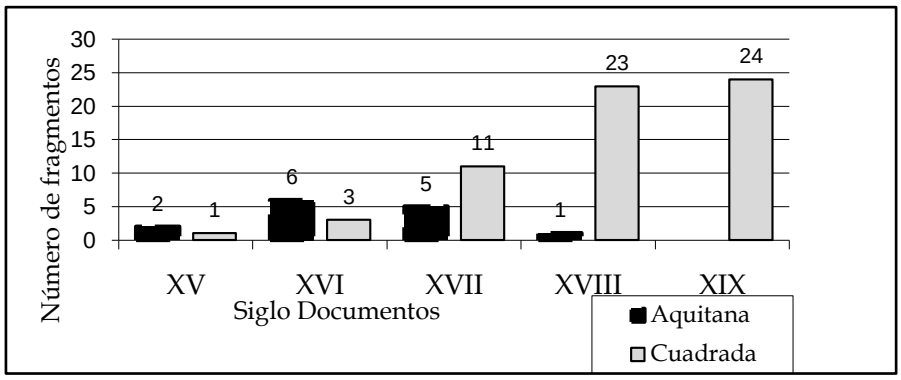


Gráfico1. Fecha de los documentos que cubren los fragmentos y la tipología de la notación

Como podemos observar la evolución y el desarrollo de ambos sistemas de notación son muy significativas. Los códices aquitanos se usan para forrar libros por un periodo de trescientos años desde el siglo XV al XVIII, siendo el XVI y el XVII la etapa de máxima utilización, desapareciendo definitivamente su uso a mediados del XVIII. Mientras tanto los fragmentos copiados en notación cuadrada alcanzaron una época de reciclado de cuatrocientos años (desde el siglo XV al XIX); comienza de forma tímida en el XV y llega a su momento álgido en el XVIII y XIX.

Por lo tanto, podemos afirmar que estos últimos no solo son más abundantes que los aquitanos, si no que se emplean durante más tiempo, intensificándose su uso a partir de la desaparición de aquellos (siglo XVIII).

Dada la dificultad de lectura de la notación aquitana por parte de los intérpretes, muchas parroquias y monasterios, a principios del siglo XVI, adquirieron los nuevos libros de canto en notación cuadrada, cuyo sistema es más preciso. Posteriormente, la Contrarreforma obligó a todas las iglesias a hacerse con los códices que contenían el rito actualizado, sustituyéndose los viejos por los modernos en los umbrales del siglo XVII. Los párrocos y el clero en general se vieron obligados a abandonarlos, cambiándolos por los tridentinos.

Los códices musicales del siglo XVI y todos los anteriores debieron de almacenarse en algún rincón de las parroquias y monasterios, decidiéndose su conservación solo por su valor material y utilizándose desde entonces sus folios a medida que se necesitaba pergamino para cualquier uso y en cualquier época. Así podemos explicarnos cómo hojas pertenecientes a un mismo códice cubren documentos separados por más de cien años (como por ejemplo los fragmentos núms.57.a, 57.b).

Si bien es cierto que fueron los cambios de notación y la normativa tridentina las principal circunstancias que propiciaron la reconversión en cubiertas protectoras de los viejos folios, sin duda también contribuyó a materializar esta destrucción la escasez de recursos económicos de las iglesias cántabras, que no podían permitirse el despilfarro de desaprovechar un bien valioso por sí mismo y menos en el medio rural, en el que la austeridad era norma obligada de vida.

1.2. Indicadores codicológicos de los fragmentos musicales

En este apartado abordamos el estudio de los fragmentos. Para ello conjugamos dos enfoques el codicológico y el musical, analizamos los aspectos externos e internos de los fragmentos, junto con la notación y el repertorio musical que podemos encontrar en ellos.

El formato de éstos fragmentos es el característico a partir del s. XII, de libro o códice, según describe Asensio: "La desaparición del rito hispano y la implantación del romano-franco, a partir del siglo XII, trajo consigo el aprendizaje del nuevo uso litúrgico, un nuevo contenido y un nuevo formato de de libros".[77]

1.2.1. Caracteres externos

El material de todos los fragmentos estudiados es el pergamino. En la actualidad la mayoría de ellos se encuentran en muy mal estado de conservación, debido a que, sin excepción, se utilizaron como cubiertas protectoras a otros documentos. Para ello fueron recortados, troceados, doblados y en ocasiones cosidos entre sí, hasta adaptarse a las dimensiones del libro al que servían como tapa de encuadernación. Tampoco importó lo que estaba escrito sobre ellos y con el paso del tiempo se les fueron añadiendo todo tipo de notaciones, dibujos y señales, tomándosele como mero pliego de *probationis pennae*.

Evidentemente, el mal estado de conservación afecta de manera muy distinta a cada una de las caras de los fragmentos. La exterior se ha llevado la peor parte, pues sobre ella se encuentran las cicatrices y las marcas producidas tanto por el uso como por el desgaste y otros agentes externos como: ralladuras, grasa y humedad que han dañado gravemente lo escrito en su superficie; hasta el punto de que en muchos casos resulta de suma dificultad reconocer el texto (fragmento cat.núm. 8). En cambio, sobre la cara interior apenas hallamos algún tipo de rasguño o deterioro y en general se conservan bastante bien (salvo el fragmento cat.núm.16).

[77] ASENSIO, J.C.: "De la litúrgica visigoda al canto gregoriano", *Historia de la música en España e Hispanoamérica. De los orígenes hasta c. 1470*, Madrid, Fondo d Cultura Económica, 2009, p. 66.

Estas diferencias entre ambas caras ponen de relieve que los pergaminos y en concreto estos fragmentos, han cumplido perfectamente su misión; proteger y salvaguardar los papeles interiores, sufriendo en su lugar todos los avatares del paso del tiempo.

Las razones de su estado actual de conservación (bueno, regular o malo) dependen del uso y la cuidadosa manipulación que el códice experimentó en su época útil, del contenido y vigencia temporal de los documentos encuadernados y, sobre todo, de las vicisitudes de los depósitos documentales por los que pasó a lo largo de su existencia. La situación deplorable de varios fragmentos está relacionada con el tipo de fuentes que protegen. La mayoría salvaguardan registros de parroquias (bautizos, casamientos, defunciones) que han sido consulta frecuente durante bastante tiempo en su primera etapa (aproximadamente unos cincuenta años, como veremos más adelante en el capítulo 1.2.2.3.1.Contenido). Por otro lado, los lugares de almacenamiento fueron tradicionalmente los fondos de los armarios y los baúles de las sacristías de los templos parroquiales y dada la precariedad económica de éstos, pensamos que las condiciones de conservación no fueron las más idóneas, sino más bien todo lo contrario.

Éstas dos circunstancias (el uso y las penurias e infortunios de los fondos) son las razones principales del mal estado en que se encuentran en la actualidad los fragmentos, más que la antigüedad de los mismos, como en un principio debería de ser. Así, hemos constatado que algunos de los más antiguos se conservan en mejores condiciones que muchos modernos.[78]

1.2.1.1. Dimensiones

Otro aspecto que nos parece interesante analizar son las medidas que presentan, porque nos permitirá elaborar una hipótesis sobre el tamaño que debieron tener los códices originales a los que pertenecieron. Partimos de la base de que a todos los cantorales en el momento de su confección, se conciben con unas dimensiones determinadas en función del uso al que están destinados (individual o colectivo); del contenido y repertorio que posean (breviario, antifonario etc.); de la notación musical (aquitana o cuadrada, ya que cada una posee medidas diferentes y requieren distinto espacio para representarse) y también la época de la copia del códice.

[78] Como podemos apreciar en los fragmentos cat.núms. 1, 5, 9.a y 9.b, del siglo XIII, frente al cat.núm. 84 del siglo XVI.

Hay que tener en cuenta que el tamaño actual de los fragmentos corresponde al de los documentos que encuadernan y no a los propios del volumen inicial salvo excepciones, ya que son considerados únicamente un soporte y no como contenido. Los pergaminos se ajustan y se adaptan a las proporciones de los documentos que protegen.

Las dimensiones de las cubiertas oscilan entre los 90 mm y los 640mm de longitud y los 180 y 490 mm de anchura. Con variaciones significativas dependiendo principalmente de los medios materiales de que disponga el escribano, más que las medidas del texto que tiene que proteger. En la mayoría de los casos, el encuadernador utiliza una porción de pergamino lo bastante grande como para cubrir totalmente el legajo, e incluso dejará que sobresalga un poco ligeramente, para crear la solapa de cierre o los márgenes de seguridad y así robustecer las tapas.[79] Pero si no dispone de un fragmento lo suficientemente amplio como para envolver todo el libro, añadirá otros hasta lograr el tamaño adecuado (mediante un cosido con cuerda o bien con una pequeña tira de cuero).[80]

Estos pergaminos complementarios "remiendos o añadidos" son los ejemplos más pequeños de la colección desde el punto de vista de la longitud, pero poseen bastante tamaño como para que su contenido sea legible y, por tanto, resultan dignos de ser catalogados.[81] Todos ellos fueron copiados en el siglo XIII y se encuentran unidos a otra pieza del mismo volumen.

1.2.1.1.1. Altura

Al analizar la altura de los ciento veintiún fragmentos, observamos que ochenta y ocho de ellos (el 72%) se sitúan en la franja comprendida entre los 390 y los 640 mm, predominando los de 390 a 440 mm. Los treinta y tres fragmentos restantes van de 190 a 340 mm.

Por otro lado, si comparamos la altura de los fragmentos con la datación de los mismos, observamos que:

[79] Lo podemos ver en cat.núms.15; 18; 27 y 36.
[80] Como en cat.núms. 7.a; 7. b.; 8; 9.a; 9.b; 13.a y 13. b.
[81] Como ocurre en los fragmentos cat.núms. 7.a = 90 mm x 200 mm; 7.b= 90 mm x205 mm; 9.b= 95 mm x295 mm.

– Los del siglo XIII son los más pequeños; su largo oscila entre los 90 y los 440 mm, predominando los que se encuentran en la franja que va de los 290 a los 440mm.

– Los del siglo XIV poseen una extensión que varía desde los 340 y los 640 mm, destacando los de 390mm.

– Los del siglo XV se sitúan entre los 125 y los 490 mm, sobresaliendo ligeramente los de 390mm.

Los pergaminos del siglo XVI, fluctúan desde los 190 a los 590 mm, hallándose la mayoría de ellos entre los 390 a 540 mm, como podemos apreciar en la siguiente Tabla.

Tabla 5. Altura de los fragmentos distribuida por siglos

Milímetros	XIII	XIV	XV	XVI	Total
90	4	-	-	-	4
140	-	-	1	-	1
190	-	-	1	3	4
240	1	-	-	2	3
290	5	-	2	7	14
390	4	7	3	16	29
440	3	1	2	15	21
490	-	2	2	19	23
540	-	1	-	14	15
590	-	-	-	1	1
640	-	1	-	-	1

1.2.1.1.2. Anchura

Las variaciones de los fragmentos respecto a su anchura son menos significativas; oscilan de los 140 a los 490mm. Del conjunto total de folios el 87% poseen una amplitud entre 240 y los 340mm.

Si los examinamos desde el punto de vista cronológico observamos que los más antiguos -siglos XIII y XIV- son más estrechos que los modernos. Hecho que podemos apreciar en el Tabla 6 sin olvidar que las medidas de los fragmentos son consecuencia de los documentos encuadernados y no de los folios originales.

Tabla 6. Anchura de los fragmentos distribuida por siglos

Milímetros	XIII	XIV	XV	XVI	Total
140	-	1	-	-	1
190	5	1	1	4	11
240	6	5	1	10	16
290	10	5	2	44	61
390	-	-	1	5	6
440	-	-	-	-	-
490	-	-	-	2	2

1.2.2. Caracteres internos

El estudio de la estructura interna de los fragmentos, caja de escritura, disposición de la página, la notación, etc. nos proporciona información del tipo de códice musical.

1.2.2.1. Dimensiones de la caja de escritura

Las justificaciones y el interlineado se construyen a partir de diferentes sistemas (rectángulo de Pitágoras y la regla áurea), manteniendo la proporción de los márgenes, las exigencias de la escritura musical y el módulo del pautado o renglón.[82]

Por lo tanto la superficie del pergamino se distribuye con minuciosidad, una perfecta armonía de todos los elementos necesarios para construir el texto musical (ilustraciones, texto literario, pautas musicales, márgenes, número de líneas).

La estructura y disposición de los elementos que componen la escritura musical, tanto la pauta como la grafía a línea tendida o doble columna, está determinada por: la época de copia del códice, la finalidad en el uso (individual, colectivo); el tipo de notación (aquitana o cuadrada) y por último el contenido.

En la mayoría de estos folios la caja de escritura se encuentra mutilada. De los ciento veintiún fragmentos reunidos en este estudio, únicamente veintiocho de ellos conservan la caja de escritura completa y por ello sólo del 23% podemos deducir el tamaño del

[82] En nuestros fragmentos oscila desde los 10 mm para los fragmentos del siglo XIII en notación aquitana, y los 50 mm para los copiados en el S. XIV en adelante transcritos en notación cuadrada.

códice original. Del resto de los ejemplares (el 77%), nos limitamos a analizar como la mutilación afectó a los tomos.

Si comparamos las hojas incompletas con las completas según la datación, observamos que las del siglo XIII mantienen su caja de escritura intacta en un 38,8% de los casos. Las del siglo XIV sólo el 16,6 %; del XV el 33,3% y en el siglo XVI exclusivamente la conservan un 18,9%, como vemos en el Tabla siguiente:

Tabla.7. Fragmentos con caja de escritura completa

Siglo	Fragmentos	Frg. con caja de escritura completa	%
XIII	18	7	38,8
XIV	12	2	16,6
XV	12	4	33,3
XVI	79	15	18,9

Esto nos permite subrayar cómo los códices más antiguos (siglo XIII) eran más pequeños que los posteriores, dado que incluso como retazos de pergamino mantienen la caja de escritura completa.

1.2.2.2. Disposición de la página

Los elementos de la página pueden estar dispuestos a dos columnas o a línea tendida. Del total de ciento veintiuno fragmentos dieciséis de ellos están a dos columnas y el resto a línea tendida

1.2.2.2.1. A dos columnas

Consiste en distribuir en dos bloques paralelos todos los elementos de la escritura, enmarcados por cuatro rayas a punta seca o a punta de plomo, al igual que los renglones que forman el pautado de ambas partes, tal y como lo podemos apreciar en los fragmentos núms. 9.a o 9.b a punta seca y el cat. núm. 5 a tinta.

El ancho de las columnas oscila entre los 75 mm (fragmentos núms. 1, 2) y los 146 mm (cat.núm.8), siendo el valor medio los 90 mm. Debemos tener en cuenta que la longitud de los renglones no es estándar dentro del mismo códice (aunque las variaciones

resultan mínimas), debido a que el copista no puede separar palabras de una línea a otra, de ahí que se adapte la anchura de las mismas hasta completar los vocablos. Podemos establecer dos modelos de columnas:

Modelo 1. El espacio destinado a las partes cantadas es igual que el de las recitadas, ambos ocupan los renglones delimitados por el interlineado. Se aprovecha una de las líneas, previamente trazadas a punta seca, de la caja de escritura como referente para indicar la entonación y para colocar los signos de notación musical. El texto cantado se dispone en el renglón inferior, siendo sus caracteres de menor tamaño que los del literario (normalmente la mitad), dado que es preciso dejar sitio para la notación que necesita desarrollarse en vertical. La relación es 1/1.



Ilustración 5. Modelo 1: Caja de escritura[83] (cat.núm. 9.b.)
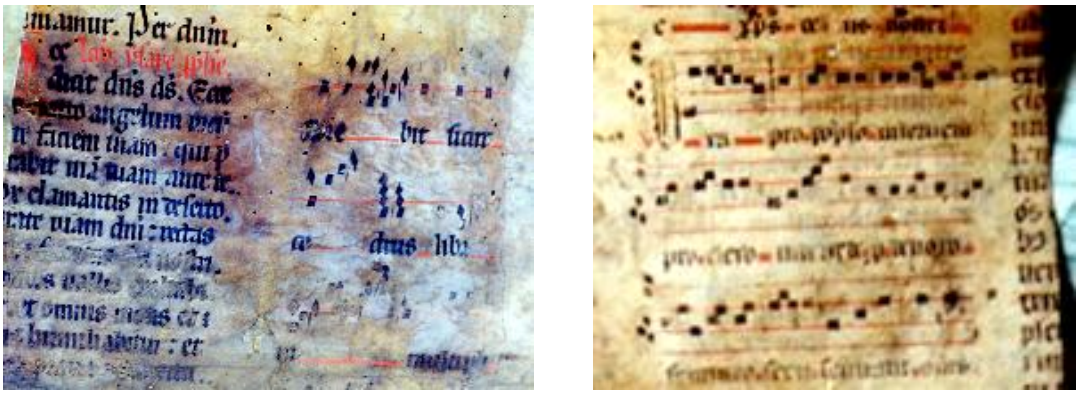
Modelo 2. El espacio dedicado a la parte musical alcanza el triple de extensión que el correspondiente a la literaria. El módulo del texto cantado es igual que el texto general, lo que implica, que el tamaño de letra sea el mismo en todo el códice.

La superficie prevista para la notación musical ocupa tres renglones o tres interlineados; el central está destinado a albergar la pauta o regla y los otros ser reservan para reflejar el desarrollo y la amplitud de la notación.

Con este modelo se han elaborado dos fragmentos núms 16, 18. Aunque ambos poseen la misma distribución de caja, resultan interesantes porque cada uno de ellos contiene diferente tipo de notación, aquitana (cat.núm.16) y cuadrada (cat.núm 18). Esta

[83] En todos los modelos representamos el texto por una línea continua y las notaciones por una línea de puntos.

variación nos permite observar cómo la notación cuadrada más moderna se adapta a los formatos de códices persistentes. La relación es 3/1.



A B

Ilustración 6. Modelo 2. Disposición de la caja de escritura: A) notación aquitana (cat. núm. 16) B) notación cuadrada (cat.núm.18).

Los dieciséis fragmentos copiados a dos columnas pertenecen a códices de los siglos XIII y XIV. Todos ellos ostentan notación aquitana (salvo el cat.núm.18); el número de pautas por cara varía entre los veintiséis renglones del cat.núm. 16 a los 39 del cat.núm.3. Estos códices son mixtos, pues contienen secciones cantadas y recitadas de la liturgia (como ocurría en los breviarios); su uso era de carácter individual, según demuestran las dimensiones de los volúmenes y los elementos que los constituyen.

Como ejemplo de este modelo, que cumple las características descritas anteriormente, podemos tomar el fragmento núm.3. Su caja de escritura mide 400x265mm, pues está copiado a dos columnas de 400x135mm y posee treinta y nueve renglones por página.

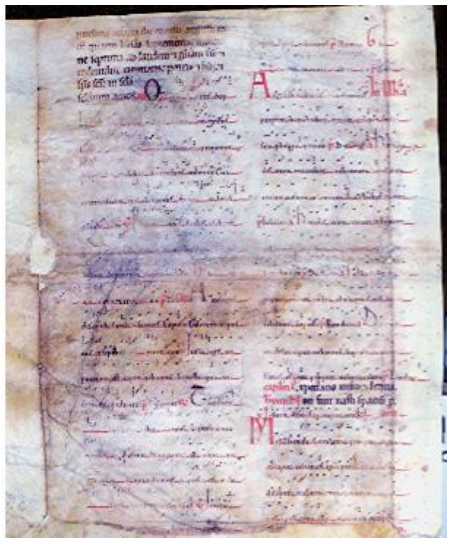


Ilustración 7. Disposición de página modelo 2 (cat.núm. 3).

1.2.2.2.2. A línea tendida

Consiste en distribuir a renglón continuo la totalidad de los elementos de la grafía, siendo su ancho el mismo que el de la caja de escritura. Se enmarca con cuatro rayas, a punta seca o dibujada con tinta marrón.

Este tipo de formato es el más común en nuestra colección ya que de los ciento veinte uno fragmentos, ciento cinco están copiados a línea tendida, lo que supone el 86% del conjunto completo.

Todos ellos contienen exclusivamente piezas vocales religiosas pertenecientes al antifonario o al gradual.

Existen dos variables de interlineado. El más ancho corresponde a la pauta musical y el estrecho al texto cantado, siendo éste último una cuarta parte más pequeño. Se puede apreciar en el fragmento cat.núm. 17 en notación aquitana y en todos los de notación cuadrada, independientemente de que la pauta sea tetragrama o pentagrama. Presentan la disposición siguiente:
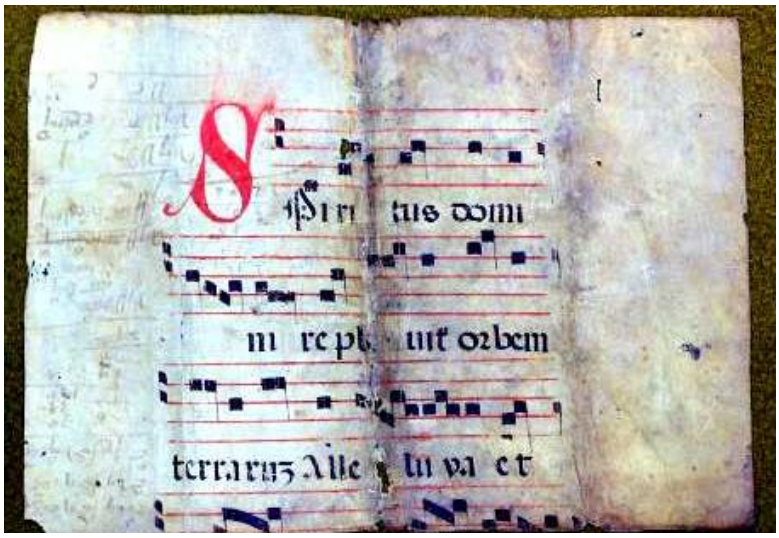


Ilustración 8. Ejemplo de disposición de la música modelo 4 (cat.núm. 30).

El número de pautas por página generalmente es reducido y depende del tipo de notación musical. Los fragmentos en aquitana poseen un mayor número de ellas por cara que los copiados en cuadrada. Éstos últimos requieren un espacio más amplio al estar en tetragrama o en pentagrama. Ahora bien, la cuantía de pautas por plana nos dice muy poco del tamaño y la tipología de los códices originales. Para intentar averiguar ambas realidades nos proponemos relacionar el número de pautas/cara con la longitud de la caja de escritura de los fragmentos que la conservan completa, tal y como podemos apreciar en la Tabla 8:

Tabla 8. Relación entre el número de pautas y la longitud de caja de escritura completa

Nº pautas/página	**Nº fragmentos**	**Largo caja escritura**	**Fragmentos**
5	3	290 a 410 mm	53 ,65, 78
6	6	390 a 400 mm	33, 56.a, 56.b, 74, 76, 90
7	17	350 a 425 mm	31, 34, 36, 51, 52.a, 52.b, 52.c, 54, 58, 61, 63 ,64, 67, 68, 69, 70 y 81
8	9	300 a 400 mm	18, 19, 32, 39, 57.a, 57.b, 66, 75 y 87

Si observamos la Tabla 8 vemos: que solamente se conservan treinta y cinco fragmentos (el 34% del total) con caja de escritura completa, copiados a línea tendida. La mayoría de ellos poseen siete y ocho pautas por cara y, si tenemos en cuenta las dimensiones de

la caja de escritura completa (que oscila entre los 300 y 420mm) podemos deducir que son códices de tamaño "mediano" (tan sólo representan el 34% del total de los localizados). Finalmente vemos que en éstos fragmentos sus cantos están copiados en notación cuadrada (el más antiguo es el fragmento cat.núm.18).

Por otro lado cabe preguntarlos por las dimensiones del resto de fragmentos copiados a línea tendida pero con caja de escritura incompleta y notación, que suponen setenta y seis fragmentos el (56%). Si tenemos en cuenta el número de pautas que aún muestran podemos apreciar que hay cuarenta y ocho que poseen de dos a cinco por cara y su longitud oscila entre los 90 y los 480 mm, predominando los de 160 y 400mm. Ello nos indica que pertenecían a libros de considerable envergadura, cuya anchura de pautado tenía forzosamente que ser amplia para que una comunidad de cantores pudiera visualizar desde lejos las composiciones a entonar.

A este tipo de volúmenes los hemos denominado "grandes", porque son códices de facistol o de coro; tanto su escritura como sus cantos tienen un formato de módulo amplio y de ahí que la cantidad de pautas por cara no sea muy elevada (entre cinco y ocho). Aunque no conservamos ninguno completo, podemos deducir que debían poseer estas proporciones, pues los fragmentos subsistentes alcanzan la mitad del tamaño del tomo original, como se aprecia en la Tabla 9:

Tabla 9. Relación entre el número de pautas y la longitud de caja de escritura incompleta

Nº Pautas/cara	**Nº frag.**	**Longitud caja-escritura-incompleta**
2	13	90 a 375 mm
3	13	210 a 480 mm
4	13	160 a 370 mm
5	10	230 a 400 mm
6	6	280 a 420 mm
7	3	230 a 461 mm
8	6	240 a 400 mm
9	1	530mm
10	2	440 a 470 mm

Todo ello nos permite afirmar que los restos de folio copiados a dos columnas por cara son más pequeños y los más antiguos de la colección (siglos XIII y XIV). La mayoría de ellos provienen de códices mixtos transcritos en notación aquitana. A la hora de cubrir el libro, estos folios se disponen apaisados o en horizontal de tal manera que el largo del folio es casi igual a las dimensiones totales del legajo que va a cubrir.

Los copiados a línea tendida corresponden a libros de tamaño mediano y grande; cronológicamente son los más modernos (siglos XV y XVI) y entre ellos predominan los copiados en notación cuadrada. Estos fragmentos se colocan verticalmente a la hora de encuadernar los documentos.

Por lo tanto el 60% de los fragmentos estudiados, en función de sus dimensiones medianos y grandes, pertenecen a libros de coro o de facistol, por lo que podemos deducir que en Cantabria destacaban en cantidad los códices vinculados más con las comunidades religiosas que con el mundo parroquial o el uso individual.

1.2.2.3. Elementos que determinan el tamaño de los códices

El tamaño de los códices viene determinado sobre todo por tres elementos: el contenido, la tipología de la notación y la escritura.

1.2.2.3.1. Contenido

Este va a ser uno de los factores más determinantes tanto por lo que respecta al tamaño de los códices como por cuanto se refiere a la mayor o menor abundancia de los mismos. Los libros tienen una disposición, una estructura y unas dimensiones dadas dependiendo de la temática. Así, los *Breviarios* y los *Misales* notados, que contienen todo el ritual de la ceremonia litúrgica, incluyen las partes cantadas y recitadas, son los dos textos básicos e imprescindibles que cualquier centro religioso debe tener y como consecuencia serán los primeros que adquieran. Por este motivo el *Breviario* es el códice más abundante y el único tipo de libro que hemos localizado en el siglo XIII (se muestra copiado a dos columnas, en notación aquitana).

Los *Graduales* y *Antifonarios* son más modernos, sobre todo estos últimos, debido a que contienen solamente las secciones cantadas del rito. Se trata de volúmenes de

mayor tamaño, se encuentran transcritos a línea tendida y la mayoría en notación cuadrada.

1.2.2.3.2. Notación musical

El tipo de notación determina las dimensiones de un códice, ya que el módulo y estructura de cada modelo de notación requiere un área y extensión distintas; así, la notación cuadrada necesita más espacio que la aquitana para expresarse. Si clasificamos todos los fragmentos según el tipo de notación que poseen, observamos que de los ciento veintiuno localizados veinte están copiados en aquitana, lo que supone un 16,7% del total y ciento uno en la cuadrada, que equivale al 83,3%.

De los veinte folios aquitanos diecisiete se encuentran reproducidos a dos columnas y solamente tres de ellos a línea tendida. Todos aparecen escritos sobre una sola línea, bien a punta seca o pintada en rojo, en este caso aprovechando el trazado de una de las marcadas previamente cuando se estructuró la caja de escritura. Ello sirve de referencia para la entonación y la colocación de los neumas. Generalmente el espacio destinado para la notación aquitana es reducido, similar en anchura al que se dedica al texto literario, tal y como hemos visto anteriormente.

En cambio, todos los fragmentos copiados en cuadrada (ciento un) se muestran a línea tendida (salvo el frag. cat.núm. 18 que es a dos columnas). De ellos treinta y dos están sobre tetragrama y sesenta y nueve sobre pentagrama.

Esta notación es más precisa y exacta a la hora de especificar la entonación y el acento del sonido; los neumas se sitúan sobre las líneas y los espacios que forman el pautado, indicando con claridad la altura concreta de la emisión sonora. El espacio físico que requiere es más grande que el aquitano, lo que obliga a crear códices exclusivamente musicales, donde solo se recojan las partes cantadas del rito litúrgico.

Para poder apreciar cómo los tipos de notación son un factor determinante en el tamaño de los volúmenes, proponemos compararlos con las dimensiones de los fragmentos que conservan la caja de escritura completa. Utilizamos sólo tales fragmentos porque de ellos tenemos la seguridad del formato que poseían.

Para el análisis de la longitud emplearemos únicamente cuarenta y tres folios (los únicos íntegros), mientras que para la anchura utilizaremos setenta y nueve. Podemos ver en los Gráficos 2 y 3:

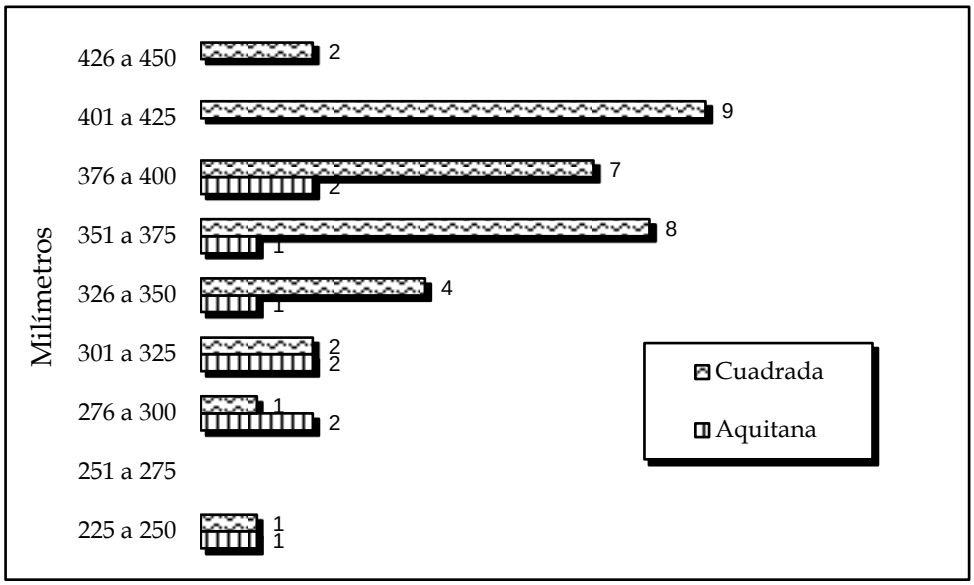


Gráfico 2. Longitud de los fragmentos completos en función del tipo de notación musical.

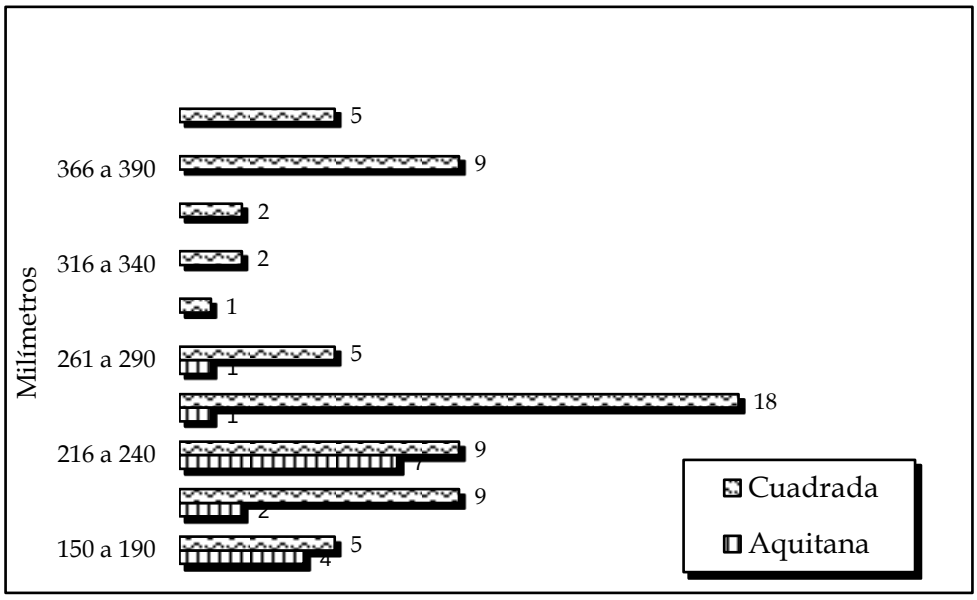


Gráfico 3. Anchura de los fragmentos completos en función del tipo de notación musical

Ambos gráficos ponen de manifiesto dos características. La primera es que hay mayor variedad de tamaños de libros entre los copiados en notación cuadrada que entre los aquitanos. La segunda que los fragmentos más grandes, tanto en altura como en anchura, poseen notación cuadrada y que su valor máximo en longitud alcanza 430 mm, frente a los 395 mm de los notados en aquitana. Lo mismo ocurre con el ancho: para los escritos en notación cuadrada, la extensión mayor es de 410 mm, frente a los 65 mm que presentan los otros.

Por lo tanto, podemos concluir que el tipo de notación es un elemento decisivo a la hora de determinar el formato del códice.

1.2.2.3.3. Escritura

La sustitución del rito hispano por el romano en 1081 (Concilio de Burgos[84]), conllevó la necesidad de renovar todos los códices que recogían el ceremonial litúrgico en el conjunto del territorio. Esta renovación traerá consigo no sólo el cambio de texto sino también de las formas rituales y la sustitución de la escritura hoy denominada visigótica por la carolina.

La letra gótica aparece en los fragmentos estudiados en el siglo XIII y se mantuvo hasta el XVIII. Letra que comenzó tras la supresión de la visigótica libraría, tras el Concilio de León de 1090.[85] Los rasgos angulosos de las letras se fueron transformando en curvos, buscando el contrates en los mismos, según los recoge García Villada[86]

A partir del siglo XIV su vigencia comenzó a decaer, reservándose para los documentos importantes y sobre todo para los libros de coro. En este momento el módulo de los caracteres es mayor, al igual que el de las iniciales; éstas ya no son rotuladas a mano, sino que responden a la técnica del estarcido, empleándose una plantilla perforada a la hora de su plasmación.

Las diferencias caligráficas que encontramos entre los fragmentos se deben a la forma más o menos angulosa de las letras y son consecuencia de las concepciones estéticas

[84] GÓMEZ MUNTANE, M.C.: *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. *Desde los orígenes hasta c.1470*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 60.
[85] MILLARES CARLOS, A.: *Tratado de Paleografía Española.* Madrid, Espasa-Calpe, 1983, pp. 142-143
[86] GARCÍA MILLADA, Z.: *Paleografía español,* Barcelona, El Albir, 1974, pp. 283-292.

de cada scriptorium, de las diversas épocas de elaboración y de las peculiaridades regionales.

Observamos la existencia de tres grafías distintas basadas en las dimensiones de los caracteres: la perteneciente a la música, la de las rúbricas y la del texto literario.

Así, vemos cómo en los pergaminos más antiguos el tamaño de la grafía de los cantos es menor que el del resto, debido a que la notación musical requiere de espacio suficiente para desarrollarse y lo toma a expensas del destinado al contenido del texto, mientras que en los folios más modernos (siglos XV y XVI) ocurre todo lo contrario, la letra de las partes cantadas es mayor que la de lo demás.

1.2.3. Indicadores de la ordenación

Todo códice o libro posee un orden en su confección, disposición que se refleja mediante anotaciones en cada uno de sus folios, que sirven para organizar las hojas dentro del códice estos son: la foliación, los reclamos y la signatura. Al mismo tiempo aparecen abreviaturas sobre la festividad liturgia a la que pertenecen los cantos.

1.2.3.1. Foliación

Es la numeración de los pergaminos que componen un códice. Se sitúa sobre el recto de aquellos, bien en el centro o a la derecha del margen superior. Aparece en números romanos en color rojo o negro pardo según las épocas. En los fragmentos más antiguos se utiliza este último, ubicándose las cifras en la mitad del folio, como por ejemplo ocurre en los ejemplares en los fragmentos núms.10 y 11, del siglo XIII. En cambio en los más modernos se plasman en rojo y a la derecha del folio, según podemos apreciar en los núms. 32; 40.j; 57.a; 78.

Una característica de la foliación es que denota distinta grafía que el resto del escrito, ya que está realizada por una mano diferente a la que copió el libro. Por ello, podemos deducir que se añade al final de la elaboración del mismo, tras la ordenación correlativa de los cuadernos que lo componen.

Este tipo de anotación, cuya práctica era una norma generalizada desde finales del siglo XIII, nos permite reconstruir el tamaño del volumen y el orden de los folios, así como calcular las dimensiones del códice a partir de la secuencia litúrgica de las piezas. Pero

en ocasiones no se conserva dicha foliación, dado que se situaba fuera de la caja de escritura, lo que nos ha dificultado la teórica reconstrucción de los códices.

1.2.3.2. Reclamos

Es una palabra o sílaba que se corresponde con la que comienza la hoja siguiente. Se sitúa en el margen inferior del último folio de cada cuadernillo. Este sistema resulta práctico y recomendable de cara a la ordenación adecuada de los pliegos que componen el libro, pero pasan desapercibidos para el lector.

Los reclamos poseen igual tamaño y color que el resto de texto literario; se escriben tanto en vertical como en horizontal, predominando estos últimos.

No llevan ningún tipo de decoración, aunque hemos localizado algunos en los que la palabra va enmarcada a cada lado por un sencillo dibujo en forma de estrella, realizado con cuatro rayas sinuosas perpendiculares entre sí, o bien a base de dos pares de puntos superpuestos. Los podemos ver en los fragmentos núms.56.b y 61.

Probablemente muchos de estos reclamos se han perdido por las mismas razones que la foliación, siendo eliminados cuando se cortó el fragmento para adaptarlo a los documentos que protegen.

1.2.3.3. Signatura

Es el sistema más generalizado para identificar el lugar que ocupa cada cuaderno dentro de un códice y establecer el orden de los folios en el mismo. Este método de ordenación se impuso a partir del siglo XIII, cuando se difundió la técnica de reproducción de ejemplares por el procedimiento de pecias.

La signatura está formada por una letra seguida de un número romano; se sitúa a la conclusión de cada bifolio, a la derecha y sobre la cara del recto. Aparece solo en la primera parte del pliego, ya que las hojas siguientes no la necesitan dado que son la continuación de las anteriores y quedan perfectamente identificadas.

La letra señala el lugar que va a ocupar dentro del códice, identifica al cuaderno, el número y la posición del pergamino dentro de éste.

Por ejemplo, en el fragmento cat.núm. 76 aparece Cj (tercer pliego,primer bifolio) y en el núm.84 Dij (cuarto cuadernillo segundo bifolio).

En principio la signatura tiene únicamente valor para los encuadernadores, pasando desapercibida al usuario en la mayoría de los casos, dado que es, sin más un sistema de guía para la ordenación de los bifolios.

Su presencia en nuestros fragmentos resulta escasa. Solo la conservan los núms.11, 22, 76 y 84 por las mismas razones que quedan apuntadas en el comentario sobre la foliación y los reclamos.

1.2.3.4. Rúbricas

Es el conjunto de reglas e instrucciones que indican la ejecución y la práctica de las ceremonias y ritos de la Iglesia. Ellas regulan y tipifican la realización del culto.

Las rúbricas indican el rito uniforme de la Iglesia, de ahí que aparezcan casi siempre abreviadas. Su forma se limita a una, dos o tres letras iniciales de la palabra con el signo de abreviación y en ocasiones subrayadas o enmarcadas. La variedad gráfica de las mismas depende del espacio que el amanuense les destine.

En este estudio hemos querido reseñar su presencia por dos razones: la primera, por la importancia que tienen dentro de la evolución histórica del ritual eclesiástico y la segunda, porque nos permite constatar la existencia de música en los Oficios, lo que nos dejará observar el papel y el repertorio de los cantos; así como las transformaciones que experimentan a lo largo del paso del tiempo.

No podemos olvidar que la práctica ceremonial es producto de una larga y complicada evolución de las fórmulas, surgidas y estabilizadas en el seno de la Iglesia a través de su historia.

Las rúbricas reflejan la uniformidad y la regulación de las ceremonias litúrgicas, siendo el mejor medio de implantación y difusión del nuevo ritual. De ahí que sean muy numerosas y aparezcan abundantemente en la mayoría de los códices antiguos, sobre todo en los castellanos.

La lengua utilizada en ellas es el latín. Se plasman en color rojo o negro, su tamaño está en función de la cronología del manuscrito y del tipo de rito que se trate. En los libros más antiguos (siglos XIII y XIV), normalmente son de módulo similar o más grande que el del texto literario, salvo las que indican una sección o parte de una pieza, por ejemplo V. (versículo), R. (responsorios). En los más modernos (siglos XV y XVI) su formato resulta de igual o inferior al de los caracteres de aquél.

Pero más que las dimensiones, destaca en ellas el pigmento encarnado (de donde viene su nombre) con que están pintadas, lo que permite localizarlas rápidamente y visualizar la organización y estructura del escrito con facilidad (las fórmulas rituales, el contenido y la identificación de las composiciones). Se han conservado en mejor estado que las plasmadas en tinta oscura, debido a que la roja es más resistente a las abrasiones y a las manchas, lo que observamos en el fragmento cat.núm. 38, donde la negra ha llegado a perforar y destruir el pergamino con el paso del tiempo.

Para estudiar los tipos de rúbricas que aparecen en los fragmentos hemos tenido en cuenta los trabajos de Carmen Rodríguez[87] y la clasificación propuesta por Hesbert sobre la función de los libros litúrgicos[88], nos permiten agruparlos según el protocolo, rúbricas que indican todas las acciones del momento (ritual) y en las rúbricas que señalan el tiempo litúrgico. Nuestros fragmentos reflejan el día de la celebración, los ritos diarios y la pieza que hay que cantar.

1.2.3.4.1. Festividades litúrgicas

En nuestra colección las festividades se reseñan mediante un rótulo con el nombre del día de la semana, su orden en números romanos o la festividad que se conmemore.[89] Para advertir de la celebración del santoral el sistema es el mismo, tanto para el Propio como para el Común.

[87] RODRÍGUEZ SUSO, C.: *La monodia Litúrgica en el País Vasco,* Bilbao, Bizkaia Kutxa, 1993, p. 435.
[88] HESBERT, R. J.: *Fontes Earum que Prima Ordinatio,* Roma, Herder, (Corpus Antiphonalium Officii, 5), 1975, p. 25.
[89] Ejemplos *feria V* cat.núm. 64; *Dominica iiij* (cat.núm.90); *In die natalis domini* (cat.núm.66); *Post Pascha* (cat.núm. 36).

1.2.3.4.2. Rito diario

Son las más numerosas y abreviadas de todas, debido a su reiteración y la regularidad del rito. Podemos resaltar las que se refieren al orden divino.[90] Otras rúbricas expresan la secuencia de los cantos empleados en un tipo celebración litúrgica. En otros casos con indicar el tipo de pieza, ya se puede deducir la celebración a la que corresponde.[91]

1.2.3.4.3. Clase de composición musical

Estas rúbricas siempre están presentes al comienzo de todos los cantos. Son las más reguladas y por ellos sus abreviaturas son muy comunes. Van desde una sola letra, como: <R> (responsorio), <V> (versículo); dos y tres como <Aña> (antífona), <Hym> (himno),o incluso a la palabra completa como en el Tractus.

Dependiendo del espacio reservado por el amanuense, una misma rúbrica la podemos encontrar expresada por extensión o de manera abreviada. Lecciones de Maitines <Le> (fragmento cat.núm.9.b) o <Lcc> (fragmento cat.núm.12).

En otras ocasiones aparece solamente el número para indicar el tipo de pieza de que se trata, como vemos en el fragmento cat.núm.5 (*Ad IX*) o en cat.núm. 6 (*Ad Viiij.a*).

Dentro de este apartado queremos resaltar también las que indican las partes recitadas o leídas. Nos referimos a los Versículos abreviados con la inicial <V> y a los Salmos <Ps>.

Tal variedad nos revela grandes dosis de organización en la estructuración de las celebraciones litúrgicas y un ahorro económico en la realización de los libros.

Esta terminología y abreviaturas se mantienen en todo nuestros fragmentos (desde los siglos XIII al XVII), lo cual facilita el trabajo de identificar las piezas y nos permite agrupar los géneros cantados en función del rito en el que se ejecutase. De esa manera, podemos hablar de rúbricas pertenecientes a la Misa y rúbricas del Oficio.

[90] Como en *In Laudibus* (cat.núm. 9); *Ad Vesperas* (cat.núm. 6).
[91] Este es el caso de las lecciones de los *Maitines*, como sucede en el frgamento (cat.núm. 9.b) *Le iij* indica la lección tercera.

Rúbricas pertenecientes a la Misa.

INTROIT=*Introitus*. Indica el canto con que se inicia la misa (fragmento cat.núm. 48).

CAPTM=*Capitulum*. Señala el comienzo de la oración del celebrante; aparece con más frecuencia en los folios más antiguos (fragmento cat.núm.5).

GR=*Gradual*. Canto realizado desde las gradas y que sigue a la lectura de la epístola (fragmento cat.núm. 91.a).

TRACTO. Canto que se entona exclusivamente en la celebración de la liturgia de la Pasión. En nuestra colección hemos localizado un sólo fragmento con esta rubrica escrita a continuación de una consueta monástica del día de Jueves Santo (fragmento cat.núm.27).

OFFR=*Offertorium*, OFFRA=*Offertoria* según se emplee el singular o el plural neutro, (fragmentos cat.núms. 64 y 85).

CO ó COM=*Communio*. Recoge la oración tras la antífona de comunión, (fragmentos cat.núms.66,81). Pueden aparecer con las abreviaturas Po COM= *Post comunión* (fragmento cat.núm.11), o P.CO (fragmento cat.núm. 66).

Rúbricas pertenecientes al Oficio Divino

P o Ps= Salmo (fragmento cat.núm.42)

V o VERSUS=Versículo (fragmento cat.núm.42)

INVIT=*Invitatorium* (fragmento cat.núm.4)

R=*Responsorium*(fragmento cat.núm.65)

Hym=*Hymmnus*(fragmento cat.núm.14)

Rúbricas del ritual.

Describen las fórmulas rituales de una ceremonia concreta y fijan las acciones a realizar en cada momento. Debido a su carácter excepcional y singular se escriben en el propio códice. Son las más importantes para el estudio de la liturgia.

En nuestra colección de fragmentos hemos identificado una sola rúbrica protocolaria. Se trata de un consueta monástico que aparece en el fol.2r del fragmento cat.núm. 27. Su importancia radica en que explica el ceremonial que se realizaba durante el *tracto* del Viernes Santo, sirviendo para recordar y a la vez indicar a toda la comunidad la materialización del mismo. Es muy clara y sencilla, a tenor de lo que señala su texto:

In panisceve hora VI. Fratres ecclesiam, dicunt nonam. Et interim sacerdos et min-[-ister] / induce missalibus indumentis, completa nona sinie liminaribus et incenso procedunt, et ante alta-[-rem]/ prostrati, aliquandium orant. Acoliti vero interim unam tantum toaleam ertendant super altare et sa-[-cer]-/-dos finita orationes sua, de osculatur altare et in loco suo sedet cum ministris,unus vero subdiachon-[-us]/ cedit ad legendum, et sine titulo incipit propheciam, hec dicit dominus. In tribulatione sua. Qua finita, d-[-e]/ tractus Domine audivi.[92]

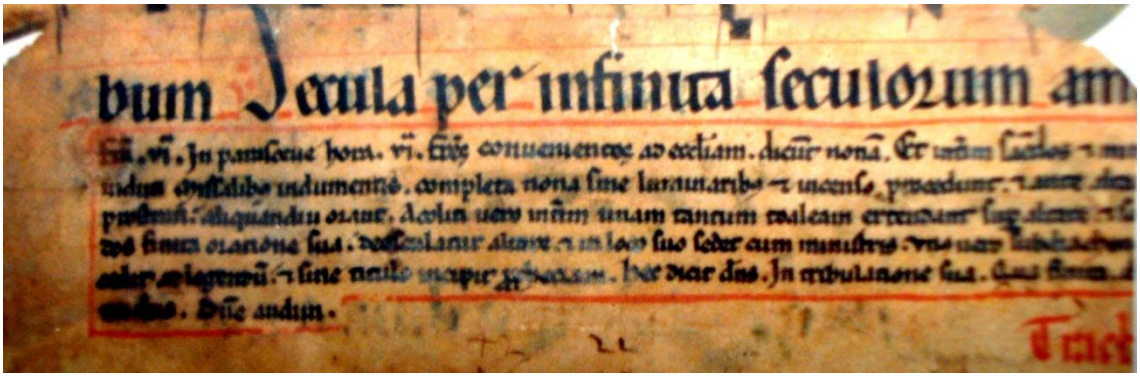


Ilustración 9. Consueta (cat.núm. 27)

1.2.4. Las iniciales y su ornamentación

Tradicionalmente el estudio de las iniciales ha sido un asunto tratado por los bibliófilos y estudiosos del arte, a causa de los motivos decorativos y ornamentales que contienen. Nosotros las estudiaremos no tanto por su decoración sino por su formato, porque es uno de los elementos que nos ha ayudado a datar y a clasificar los distintos fragmentos.

[92]CONDE LÓPEZ, R. Mª.: "Una consueta desconocida de fines de la edad media, procedente de la abadía de San Emeterio y San Celedonio de Santander*", Fuentes musicales en la Península Ibérica: Actas del Coloquio Internacional*, Lérida, Institut d´Estudis Ilerdencs, 1996:" Preparación para la Pascua hora VI. Los frailes se reúnen para entrar en la Iglesia y dicen la nona. Oran y visten al sacerdote y a los ministros con ornamentos negros. Terminada la nona, sin luces ni incienso, avanzan hacia el altar, y postrándose ante él, oran durante un tiempo. Los acólitos, por su parte, extienden un solo paño sobre el altar. Mientras el sacerdote termina su oración, besa el altar y se sienta en su sede con los ministros, después el subdiácono se acerca para leer y sin título alguno comienza la Profecía: esto dice el Señor, en su tribulación, terminada esta se canta el tractus *Domine audivi*", pp. 71-82.

1.2.4.1. Iniciales

Las iniciales son aquellas letras con que comienza un capítulo, una pieza musical y una sección; destacan notablemente de las demás grafías por su tamaño, color, decoración y ubicación. También sirven para distribuir armónicamente el contenido del libro y facilitar su lectura. Hemos de tener en cuenta, que los códices a los que pertenecen están concebidos para ser leídos o entonados en voz alta, por una o varias personas.

Por lo tanto, la función de esos caracteres introductorios consiste en repartir y ordenar lo escrito, señalizar el inicio de las diferentes partes recitadas o cantadas, guiar la mirada a lo largo del folio y hacer sencilla la visión del texto. Además cumplen con el cometido estético de embellecer las hojas.

En el proceso de elaboración de los volúmenes litúrgicos las iniciales al igual que las rúbricas, eran lo último que se realizaba. En general, el copista las pintaba a pincel o a pluma con la ornamentación correspondiente, en el espacio previamente reservado por el primer escribano, que dibujaba o anotaba la letra, casi siempre en un módulo más pequeño. Por lo general, su autor era distinto al que escribía el códice.

Es en la evolución técnica que experimentaron a lo largo del tiempo donde estriba la principal causa de diversidad de estas. Observamos que en los fragmentos más antiguos (siglos XIII y XIV) están pintadas a mano, mientras que en los modernos (siglos XV y XVI) se han logrado mediante el procedimiento del estarcido o plantilla.

Aunque todas las iniciales pertenecen al ciclo de la escritura gótica, existen notables diferencias entre ellas en base a tres variables el tipo de texto al que sirven, el tamaño y la concepción estética.

El contenido literario determinará la elección del color. En estos folios normalmente se empleaba cromías vivas y planas, destacando el uso del azul o del rojo,en contadas ocasiones el verde y en último lugar el negro, del mismo tono que el visible en el resto del escrito.

Generalmente en negro se dibujan las iniciales con que empieza una sección de cualquier texto; muy rara vez aparece en los comienzos de un capítulo, de un canto o de

un apartado. Podríamos decir que se utiliza en las de segundo orden, donde el cromatismo no es un elemento de contraste.

La aplicación de uno o varios colores por inicial depende del módulo de la grafía. Lo normal es uno sólo para los tamaños medianos y pequeños (por ejemplo cat.núms.4) y dos o más, para las letras grandes, denominadas capitulares o capitales (por ejemplo cat.núms. 66).

La mayoría de las iniciales que figuran en nuestros fragmentos pertenecen a las proporciones que hemos considerado medias o menores; están pintados a una tinta exclusivamente, alternándose a lo largo del folio con iniciales de croma diferente.

En cuanto a sus dimensiones, seguiremos el criterio establecido por Hughes que se basa en tomar como unidad de medida la pauta de la caja de escritura.[93] Así, por lo que se refiere a los pergaminos en notación aquitana, en cada línea se coloca el texto literario o cantado o bien la pauta, mientras que en los copiados en notación cuadrada el renglón está formado por el pautado música más la línea del texto cantando. Resumimos en la Tabla 10 los cinco modelos de letra que hemos localizado.

Tabla10.Modelos de iniciales

Modelo	Extensión	Color	Decoración	Función	Siglo	Técnica
1	1 pauta	Negro	Sin decorar	Inicio de sección	XIII	A mano
2	1 pauta	Rojo o azul	Sin decorar	Inicio de pieza	XIII	A mano
3	1 pauta	Negro	Enmarcación	Inicio de sección	XV-XVI	Estarcido
4	1 pauta	Rojo o azul	Geométrica enmarcado	Inicial de pieza	XV-XVI	Estarcido
5	2/ 3 pautas	Varios colores	Geométrica, vegetal, enmarcado	Inicio de capítulo	XVI	A mano

[93] HUGHES, A.: *Medieval Manuscripts for Mass and Office. A Guide to their Organization and Terminology*, London, University of Toronto Press, 1982, p. 101.

Modelo 1. Son las iniciales más variables respecto a su forma; señalan el inicio de una sección cantada mediante el alargamiento de su altura y se hallan realizadas por procedimiento manual. Se encuentra en los fragmentos copiados en los siglos XIII-XIV (fragmentos cat.núms. 1-16).

Modelo 2. Son las más vistosas en los fragmentos antiguos (siglo XIII) debido a su color, a pesar de la carencia de decoración que presentan; están pintadas a mano y es en ellas donde encontramos mayor diversidad de diseños, como consecuencia probablemente de las preferencias estéticas de cada scriptorium. Su formato es igual al del interlineado, lo que supone una altura de 10 mm (cat.núms. 3-7.b, 9.a- 16, 19- 25, 30, 39, 43, 52.c.).

Modelo 3. Son grafías de tamaño superior el pautado, alcanzan proporciones de formato más amplio (en torno a los 50 mm). Se utilizan en códices copiados en notación cuadrada y sirven para indicar el comienzo de una sección. Están dibujadas en negro con la técnica del estarcido y la única decoración que llevan es la enmarcación doble de la propia letra.

Modelo 4. De similares medidas a las descritas en el modelo 3, llegan a la altura del pautado musical, se hallan pintadas en un sólo tono y con frecuencia se encuentran dentro de orladas y ornamentadas con filigranas geométricas (cat.núms. 32, 36, 38, 40.a-40.j, 47-51, 54-70, 72, 74, 76- 78, 81, 83, 88, 91.a, 91.c.).

Modelo 5. Son iniciales capitulares, de formato grande y comprenden dos o tres renglones. Habitualmente dotadas de vistosa bicromía, se muestran insertas en un cuadrado sobre fondo de color, que a su vez posee adornos simétricos y de orden vegetal. Estas letras son una excepción en nuestra colección, por su aspecto suntuoso y de gran belleza estética (cat.núms. 4 y 66).

1.2.4.2. Ornamento de las iniciales

Todos los pergaminos hasta ahora localizados pertenecen a códices litúrgicos sobrios por lo que respecta al ornato, que responden al principio de funcionalidad con que fueron concebidos. Su carácter práctico y útil desaconseja a los autores representar figuras historiadas, ni miniaturas que ilustren el contenido; se limitan a recoger de la manera más sencilla y clara posible el ceremonial litúrgico.

Esta escasez de elementos suntuarios se debe con toda probabilidad a la falta de medios económicos de las entidades que encargaron los libros, dado que generalmente la decoración de los mismos se halla en proporción directa a la categoría del lugar o al poder adquisitivo del comprador. La falta de recursos actuó en detrimento de su conservación, pues en el momento de su reutilización no fueron valorados ni por su texto, ya obsoleto, ni por su aspecto artístico. Se les consideró y aún se les considera simples folios de pergamino, sin ningún mérito literario o estético y han subsistido porque casualmente se encuentran protegiendo documentos.

Nunca fueron tenidos por obras de arte, ni códices de lujo, tan solo se les apreció por su contenido mientras estuvieron vigentes. Pero a pesar de que su función fuese eminentemente práctica, los fragmentos poseen una parca y mínima decoración, entendida por sus autores más como guía visual para la lectura que como recurso para el embellecimiento del códice.

Esta sencillez ornamental da unidad estilística al conjunto de los fragmentos, proporcionándoles una homogeneidad estética que nos será de gran ayuda a la hora de establecer la ordenación, la datación y la reagrupación de los mismos.

El ornato se reduce fundamentalmente a las iniciales y a la línea que enlaza las sílabas del texto. El adorno de las inciales depende de la importancia del pasaje de la obra; de ahí que la clasificación que realizamos está en función de la misión de la inicial.

1.2.4.2.1. Iniciales de principio de frase

La riqueza y variedad viene determinada por el módulo de letra y por su cronología. Las de mayor antigüedad (siglo XIII) suelen estar pintadas en un sólo color, generalmente rojo o azul, alternándose ambos en el caso de que exista más de un carácter introductorio a lo largo del folio. Cuando posee algún tipo de ornato se limita a unas líneas que lo enmarcan, o bien a simples dibujos geométricos como círculos y semitorres, inscritos en el interior de la inicial y siempre de un cromatismo opuesto al de aquél (véase Ilustración 10).



Ilustración 10. Inicial de principio de frase con decoración flora (cat.núm.4).

Otra forma de decoración de este periodo consiste en el orlado exterior de la letra por medio de trazos que se extienden ampliamente por los márgenes de las hojas (véase Ilustración 11).



Ilustración 11. Inicia de principio de frase con orla exterior a la letra (cat. núm.10)

Los fragmentos del siglo XIV no poseen apenas adornos, tan solo se rellenan de un único color, rojo o azul, que se alternan dentro del manuscrito como constatamos (véase Ilustración 12).

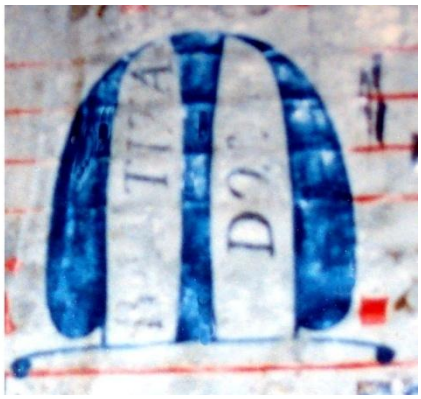


Ilustración 12. Inicial de principio de frase sobria relleno de un solo color (cat.núm.25)

Los caracteres más ricamente ornamentados de esta época son los que siguen la tradición más antigua. Se localizan en los pergaminos copiados en notación aquitana y se caracterizan por la enmarcación de la inicial mediante esbozos en cromía distinta a la del interior de la misma (véase Ilustración 13).



Ilustración 13. Inicial de principio de frase de color remarcada con otro color (cat.núm. 17).

En el siglo XV se plasman con arreglo a principios idénticos a los del precedente, pero dado que se generaliza la técnica del estarcido o de plantilla, presentan una mayor homogeneidad. Se sigue usando el relleno en un sólo color para todo el cuerpo de la letra y su única decoración consiste en unas filigranas formadas por líneas paralelas a éste, que se inscriben dentro de él, pero presentan un cromatismo diferente (véase Ilustración 14).



Ilustración 14. Inicial de principio de frase técnica de estarcido con filigranas internas (cat.núms. 27).

A partir del siglo XVI nos sorprende la regularidad de las iniciales, no sólo en el módulo del carácter, sino también en el adorno que poseen. Esto se debe al empleo del sistema de plantilla en la escritura, que afecta tanto al formato del signo como los elementos ornamentales; las grafías están prediseñadas de acuerdo a un omnipresente estereotipo. El amanuense simplemente se limita a pintar por dentro su superficie de un color distinto al que ha utilizado para la forma. Generalmente quedan encerradas en un marco dentado, relleno de dibujos geométricos o vegetales, de croma en contraste con la letra (véase Ilustración 15).

Al igual que hemos hecho con las letras manuscritas y dada la variedad decorativa que presentan las iniciales, proponemos clasificarlas en tres grupos, con el fin de que nos sirvan como referente para ordenar y agrupar los fragmentos que en su origen forman parte un mismo códice. Son letras realizadas por medio del estarcido (siglos XV y XVI), técnica la que nos permite descubrir similitudes entre los códices, elementos decisivos a la hora de detectar los *scriptoria* de origen. Así, proponemos la siguiente clasificación:

Modelo A. Letra del siglo XVI. De color vivo, con una línea blanca en uno de sus lados; está inscrita dentro de un marco dentado, relleno con filigranas geométricas y con un dibujo tipo columna salomónica, (véase Ilustración 15).



Ilustración 15. Inicial de frase técnica de estarcido modelo A (cat.núm.40.a).

Modelo B. Letra del siglo XVI. También de cromatismo intenso, puede llevar una raya en blanco en uno de sus laterales. Se presenta en el interior de un doble recuadro rectangular, con profusión de trazos que forman diseños plurilineales o vegetales, (ilustración 16).



Ilustración 16. Inicial de frase técnica de estarcido modelo B (cat.núm. 6).

Modelo C. Letra de los siglos XIV y XV. De un solo color, sus líneas son muy sencillas y algo toscas. No posee ningún tipo de decoración como vemos en la lustración 17.



Ilustración 17. Inicial de frase técnica de estarcido modelo C (cat.núm. 30).

Como excepción a esa sobriedad formal y parquedad decorativa tenemos que reseñar las iniciales de los fragmentos cat.núms. 4 y 66, que fueron realizadas por un excelente copista. La primera de ellas, perteneciente a un breviario confeccionado en el siglo XIII en notación aquitana, posee una <D> enmarcada en anaranjado, encima de un fondo azul. En su interior, lleva unos dibujos florales del mismo tono que la inicial.

El gradual del siglo XVI (Ilustración 18) presenta una preciosa <P> roja en el verso del folio, con un adorno de carácter vegetal dentro de ella sobre azul. Se encuentra circunscrita en un cuadrado formado por pequeños trazos negros y relleno con ornatos geométricos de tipo arabesco.

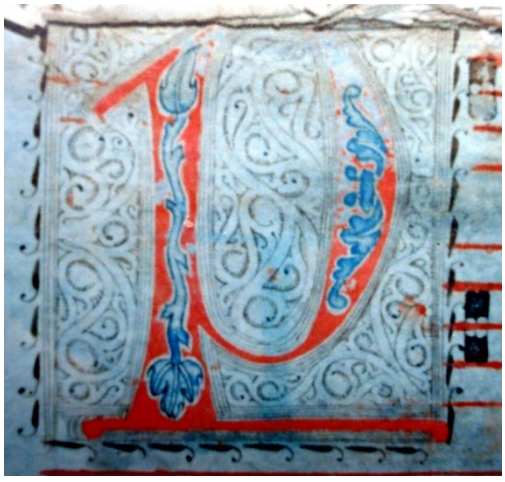


Ilustración18. Inicial de frase técnica de estarcido muy ornamentada (cat.núm.66).

1.2.4.2.2. Iniciales de sección

Están siempre pintadas en color negro. Su altura es igual que la pauta de las secciones cantadas y por lo tanto sus dimensiones están en función de la cronología y la notación del códice.

Los fragmentos más antiguos (siglos XIII y XIV) son los que ostentan las iniciales más simples. A partir de finales del XIV observamos cómo el formato de las mismas se amplía y comienzan a engalanarse muy sencillamente, mediante un doble trazado. Será a partir del siglo XV cuando unifiquen su estilo gracias a la técnica del estarcido. Se dibujan con sendas líneas paralelas en negro como única ornamentación (véase cat.núm.70).

A pesar de la sobriedad decorativa que presentan, proponemos dividirlas en tres grupos, siguiendo los mismos criterios y razones expuestos en la clasificación de las iniciales de principios de frase o de pieza. Así, reconocemos los siguientes patrones:

Modelo D: Letra del siglo XVI, realizado en negro, de doble perfil, remarcada en color azul, que en ocasiones lleva unas rayas rojas verticales y dispuestas paralelamente en su interior (véase Ilustración 19).



Ilustración 19. Inicial de sección modelo D (cat.núm. 41.a).

Modelo E. Letra de finales de dicha centuria, trazada también en negro sin fondo y decorada a base de sucesivas enmarcaciones entrecruzadas (Ilustración 20).



Ilustración 20. Inicial de sección modelo E (cat.núm. 70).

Modelo F. Letra de fines del siglo XIV y principios del XV, dibujada con un doble perfil en negro (Ilustración 21).



Ilustración 21. Inicial de sección modelo F (cat. núm.2)

1.2.4.2.3. Línea roja de texto

Aparte de la ornamentación de las iniciales, los fragmentos no presentan ninguna otra clase de adorno, salvo una línea roja que une las sílabas del texto literario y cantado en algunos fragmentos; esta pauta es una ayuda para la lectura más que un motivo decorativo.

Su función consiste en dar un aspecto más compacto y rotundo a la parte escrita, especialmente a las sílabas de los cánticos, que se encuentran muy separadas debido al estilo melismático de las piezas musicales.

Esta línea generalmente es más gruesa que las que forman el pautado. En los pasajes largos, suele estar interrumpida por una sucesión de dos y tres pequeños rombos seguidos, tras los cuales continúa sin alteración. En los pergaminos de este estudio aparece muy pronto; la encontramos desde el siglo XIII hasta el XVI.

1.3. La música de los fragmentos

La disposición de la página musical con sus elementos de notación varía ligeramente según los tipos de notación musical utilizada; por ello antes de analizar los elementos de notación que condicionan el espacio escrito y al leguaje musical trataremos brevemente las notaciones musicales existentes en dicho periodo.

1.3.1. La notación musical

La escritura musical que contienen los fragmentos objeto de este trabajo es la denominada notación neumática por estar compuesta por "signos neumáticos" (proviene el término de la raíz griega *pneuma* que significa respiración, soplo o aire).

Los mismos indican la dirección del sonido, señalando el movimiento ascendente o descendente de éste, respecto del que le precede.

Los neumas se representan gráficamente mediante unos puntos irregulares, similares a los acentos y signos de puntuación del lenguaje escrito; se colocan encima de las palabras con el fin de guiar al cantor en su entonación.

El sistema de notación neumática es muy impreciso, ambiguo e indeterminado como medio de plasmación del lenguaje musical; sus grafías resultan insuficientes a la hora de indicar las cualidades básicas del sonido. Los cantores para poder entonar las melodías tenían que repetir contumazmente los cantos hasta conseguir memorizarlos. Hasta que surgieron diversas notaciones europeas, de las cuales en Cantabria encontramos dos: la aquitana y la cuadrada gregoriana.

Las grafías que aparecen en los fragmentos estudiados representan uno o varios sonidos sobre una misma sílaba. En un principio servían para expresar los contenidos prosódicos y sintácticos a la hora de la recitación; es decir, eran las tildes y los signos de puntuación del lenguaje escrito.

Los acentos gramaticales (agudo y grave) devinieron en símbolos de ayuda a la interpretación convirtiéndose respectivamente en el *punctum* y la *virga*. El primero alude al movimiento descendente y la *virga* al movimiento ascendente. De la combinación de ambos se forman todos los demás signos.

La diferencia entre los dos sistemas de notación, aquitana y cuadrada, en cuanto a los neumas está en el trazado del grafismo más que en el número de sonidos. De ahí que utilicemos idéntica terminología en ambos tipos de notaciones y clasifiquemos estas grafías en función de la cantidad de sonidos o notas que posean:

De un sonido: *punctum* y *virga*

De dos sonidos: *Pes* o *podatus* y *clivis*

De tres sonidos: *Scandicus, climacus* y *torculus.*

El cambio de una notación a otra responde a motivos utilitarios, que se explican por las siguientes razones:

– La notación aquitana carece de signos específicos para señalar los intervalos exactos de las melodías, solamente expresa relaciones proporcionales, mientras que la notación cuadrada fijó la entonación mediante las líneas del pautado y la clave.

– La notación aquitana tan solo sirve para anotar composiciones cuyo ámbito no exceda de una octava, ya que cuando se produce una mutación la línea tiene que cambiar de nombre y esto no es posible con el sistema primitivo. En cambio en la cuadrada este problema se solventa gracias al uso de la clave.

– La notación aquitana requiere un conocimiento completo de la teoría modal para poder interpretar con precisión los cantos; en la cuadrada, gracias al pautado y la clave, resulta más sencilla su ejecución. Ésta es la razón principal que Bermudo aduce a la hora de explicar la aplicación de las cinco líneas en el siglo XVI:

Para mayor facilidad pusieron el canto en cinco líneas, el cual solía tener una.[94]

1.3.1.1. Notación aquitana

Es un sistema basado en una serie de puntos dispuestos a una distancia proporcional que representan la dirección del sonido y toman como referencia para su entonación una línea trazada a punta seca o pintada de color (rojo o amarillo).Los que presentan los fragmentos objeto de este estudio son unos puntos irregulares de color negro, su ángulo de escritura es oblicuo para los ascendentes y vertical para los descendentes. Su tamaño está en función de la fecha de la copia del códice; los más antiguos (siglo XIII) presentan neumas más pequeños que los transcritos en el siglo XIV. Todos estos signos giran en torno a una línea de entonación, representan los acentos e inflexiones de la modulación de las palabras y se limitan a indicar la dirección del sonido no su altura.

Este tipo de notación nació en Francia, se extendió hacia el sur de Europa en el siglo IX, estableciéndose definitivamente en la Península ibérica a partir del siglo XI, tras la introducción de la liturgia gregoriana.

[94] BERMUDO, J.: *Declaración de instrumentos musicales*, Edición facsimile Nachdruck Herausgegeben von M. Santiago Kastner, Bärenreiter, Verlag Kassel un Basel, Asociation Internationale del Bibliotheques Musicales, 1958, "Documenta Musicologica", XI, p. 132.

.

La implantación y difusión de la notación aquitana en España se debe principalmente a dos factores: a la repoblación de iglesias y monasterios con clérigos y monjes franceses y la importación y copia de códices con el rito romano.

La revitalización de la vida monástica y eclesial en Castilla se hace más palpable a partir del siglo XI, cuando penetra la reforma benedictina en los cenobios.[95] La aceptación de esta regla no solo afectaba a la estructura de la comunidad y a su espíritu, sino también a la práctica litúrgica, ya que establecía con todo detalle la distribución de horas canónicas, la estructura de Oficio y hasta el tipo de cantos que había que realizar.

Serán los monjes de Cluny los verdaderos difusores del rito romano-carolingio, pues ocuparon los puestos más importantes en la organización eclesiástica. Ellos extendieron a toda la Península nueva la observancia y en consecuencia, fueron los que impusieron la estructura y los cantos del Oficio divino, según la regla de San Benito.

En el reino de Castilla-León, durante los primeros años de implantación gregoriana se usaron los libros traídos de Francia por los religiosos cluniacenses, quienes realizaron las primeras copias de códices en notación aquitana. Pero no será hasta el siglo XII cuando aparezcan los códices transcritos por manos castellanas,[96] y se asiente la letra gótica libraría.[97] Lo vemos en el mapa propuesto por Solange Corbin sobre la expansión de las notaciones.

[95] CORBIN, S.: "Neumatic Notations", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.
[96] Ver sobre este particular FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: *Historia de la Música Española. Desde los Orígenes hasta el "Ars Nova",* Madrid, Alianza, 1983, cap.11.
[97] MILLARES CARLOS, C. . *Tratado de Palegrafía española,* Madrid, Espasa Calpe, 1983, vol.I, p. 185.



Mapa 2. Notación neumática, según Solange Corbin

El aquitano era un sistema claro, tanto para el canto como para el cantor. Sus signos son sencillos y simples; los puntos representan la dirección del sonido, ascendente o descendente, y la altura del mismo está en función de la separación entre aquellos. De ahí que lo importante de este método sea la posición que ocupa el neuma dentro del grupo más que su forma.[98]

La fijación del sonido no se consigue hasta finales del siglo XI, tras la invención de la línea de afinación, fenómeno que implicó el paso de una notación adiastemática a otra diastemática. Fue el comienzo de un sistema musical capaz de plasmar en escritura la entonación exacta de los sonidos.

Así pues, el método aquitano se adaptó desde un primer momento a este modelo, convirtiéndose en uno de los tipos de lenguaje gráfico propios del repertorio gregoriano.

La pervivencia del citado sistema en Castilla es un fenómeno que podemos constatar, tanto gracias a los fragmentos hallados como a los testimonios de los teóricos y maestros del siglo XVI, por ejemplo Gonzalo de Bizcargui, quien se lamentaba de que

[98] Ver sobre este particular RODRÍGUEZ SUSO, C.: *La monodia litúrgica en el País Vasco*, Bilbao, BizkaiaKutxa, 1993, vol. II, p. 490

en las iglesias del reino se siguieran usando este modelo a una sola línea, cuando toda Europa ya había adoptado el procedimiento de notación cuadrada:

En toda España, de los puertos acá, hasta Italia e más adelante, generalmente no se canta sino a una sola regla, ni hallarán libros de cinco reglas si no es en yglesiascathedrales y en algunas colegiales y por maravilla en algunas parroquiales.[99]

En Cantabria poseemos veinte fragmentos en notación aquitana (cat.núms.1-17 suponen el 16 % del total de los localizados), copiados entre los siglos XIII y XIV; de ellos, nueve aparecen escritos sobre una línea marcada a punta seca (cat.núms. 1- 9) y en los once restantes están pintadas en color rojo. Véase ambos modelos de notación aquitana en la Ilustración 22.



A B

Ilustración 22. Notación aquitana: A) punta seca (cat.núm.1) B) sobre línea roja (cat.núm.17)

1.3.1.2. Notación cuadrada

Es la denominada gregoriana, propia del canto llano. Se desarrolló en el siglo XII a partir de los neumas procedentes del norte de Francia y de los aquitanos, expandiéndose rápidamente por el continente entero gracias a la labor de las órdenes mendicantes –franciscanos y dominicos- hasta imponerse de manera definitiva en el siglo XIV. Afectó en un principio a las ciudades y posteriormente al ámbito rural; de ahí que esté más asociada a las catedrales, abadías, monasterios y conventos, que al mundo parroquial.

[99] FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: *Los tratados de canto llano de Spañon, Martínez de Bizcargui y Molina,* Madrid, Joyas bibliográficas, 1978. MARTÍNEZ DE BIZCARGUI, G: *Arte del Canto Llano,* pp. 79-87.

La precisión de conseguir la fijación del sonido fue la causa primordial de los avances y transformaciones en el procedimiento de notación; de ahí que se pasara de la notación adiastemática a una diastemática.

Así, a partir del siglo XI se impuso el método creado por Guido de Arezzo. Consiste en una serie de líneas paralelas separadas por terceras, de las cuales dos de ellas se colorean (FA en rojo y DO en amarillo), para indicar que por debajo de ellas se encuentra el semitono.

Sobre este pautado se colocaban todos los signos musicales, entre ellos el *punctum quadratum* que equivale a la unidad mínima de sonido; su valor depende del lugar que ocupe dentro de la pauta y la clave que rija.

Por sí mismos los signos de notación neumas no poseen ningún significado, han perdido el sentido del movimiento y la fuerza expresiva que poseían en el sistema aquitano; pero a cambio, han ganado en precisión y exactitud en la entonación.

No podemos olvidar que la palabra es lo más importante y la música es elemento auxiliar de la oración, que tiene como fin el hacer más agradable la plegaria. El canto gregoriano asumió rápidamente este estilo de notación cuadrada porque reúne todos los requisitos básicos para sus fines.

Los fragmentos copiados en la notación cuadrada que se encuentran en Cantabria son los típicos del canto llano. Su grafismo se reduce a un punto cuadrangular u oblicuo, anguloso, uniforme y perfectamente definido por sus cuatro esquinas en escuadra, que indica la unidad mínima del sonido; es decir, cada uno equivale a una emisión sonora o nota.

Su tamaño es grande (propio de los libros de coro o cantorales) y está en concordancia con el formato del códice; es decir, las proporciones del *punctum* cuadrado dependen del grosor del pautado, del espacio interlineal, de las dimensiones del texto cantado y, en general, del volumen del tomo.

Así, podemos ver las diferencias de los neumas entre los fragmentos pequeños, como son los fragmentos núms. 18 y 19, en comparación con el núm. 47, en el que las medidas de sus elementos son mucho mayores.

Por último la misión del *punctum*es la de representar el sonido: "El punto es una señal significativa de la voz y es figurado en diversas maneras; cuadrado, ligado y alfado".[100]

Los fragmentos más abundantes en Cantabria son los copiados en notación cuadrada (fragmentos núms. 21-91 que suponen el 84% del total). Todos estos fragmentos fueron confeccionados entre los siglos XIV-XVI hallándose treinta y tres dispuestos sobre tetragrama y sesenta y ocho sobre pentagrama. Un ejemplo de la notación cuadrada que se encuentra en nuestra colección de fragmentos es el de la Ilustración 23.
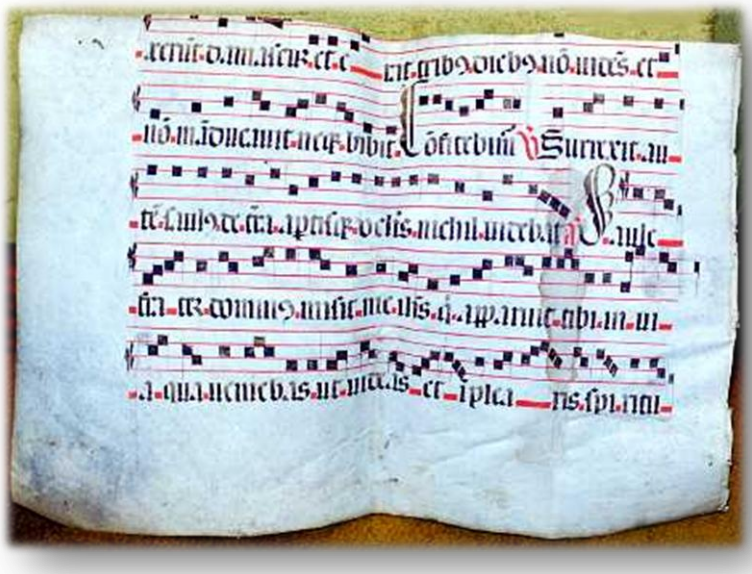


Ilustración 23. Ejemplo de notación cuadrada (cat.núm.22)

1.3.2. Elementos de la notación

El estudio de la notación de los fragmentos, objeto de esta investigación, incluye los elementos que sirven para definir la entonación; es decir, los parámetros por los cuales se fija la altura del sonido (líneas, reglas o pautas), los que determinan los sonidos (clave), los que facilitan la lectura (custos, vírgulas) y finalmente los que identifican el sonido (neumas).

[100] FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: *Los tratados de canto llano de Spañon, Martínez de Bizcargui y Molina,* Madrid, Joyas bibliográficas, 1978, SPAÑOL, A.: *Introducción de canto llano,* 1498, pp. 67-76.

1.3.2.1. Preparación y división del espacio: la pauta

A lo largo de la historia las líneas que preparan el espacio donde se colocan los signos musicales y que sirven para determinar la entonación de los sonidos se han denominado regla, línea o pauta.

Existiendo una variación terminológica por siglos, los códices del siglo XII y XIII utilizan los términos regla o línea y a partir del siglo XIV el de pauta o renglón. El conjunto de cuatro o cinco líneas recibe el nombre de tetragrama y pentagrama respectivamente en función de que sea pauta de cuatro o cinco líneas.[101]

En los fragmentos estudiados podemos comprobar que la línea de la pauta se traza después de la copiar los textos tanto el literario como el cantado y antes de transcribir los signos musicales. Lo vemos en el fragmento núm. 15 donde aparecen plasmados todos los elementos gráficos del códice (texto recitado, letras iniciales, texto litúrgico) pero no está escrita la música de algunos cantos (es en el versículo *Potens es Domine,* donde no se reflejó la melodía y en cambio sí figura en color rojo la pauta).

La música de todos los fragmentos estudiados se encuentra escrita sobre pautas de una, cuatro y cinco líneas.

a) Pautas de una línea

Todos los folios copiados en notación aquitana localizados hasta el momento en Cantabria, veinte en total (cat.núms. 1-17) están sobre una línea. Ésta se sitúa sobre el rayado de la caja de escritura, su disposición respecto al códice es a dos columnas y su formato resulta igual que el destinado a la escritura libraria, en relación 1/1.

De ellos, nueve se encuentran trazados a punta seca (cat.núms.1-8) y en los once restantes la raya va pintada en rojo (cat.núms.9.a-17). Ambos sistemas son simultáneos, el color facilita la visualización de la referencia musical, pero en ningún caso modifica el significado del pautado.

[101] Así lo explica Roel del Río en el siglo XVIII "Unos la llaman pentagrama, porque contiene cabales cinco líneas; otra pauta por el instrumento que las forma; y otro comúnmente renglón con el de la letra que de ordinario la acompaña" ROEL DEL RIO, A.: *Institucion harmonica o Doctrina musical theorica y práctica, que trata el canto llano y de organo,* Madrid, Herederos de la viuda de Juan García Infanzón, 1748, p. 54.

El grosor de la línea es similar al de las realizadas para la caja de escritura, aunque con el tiempo, la pauta va cambiando en tamaño e irá ordenando y distribuyendo la disposición de la página, como ocurre en el fragmento cat.núm. 17.

b) Pautas de cuatro líneas: *tetragrama*

En Cantabria el tetragrama se encuentra en fragmentos copiados a partir del siglo XIV y hasta el XVI, aunque con desigual presencia en el tiempo; son los del siglo XIV los menos abundantes. Estos fragmentos siempre están pintados en color rojo, su disposición es a línea tendida (excepto el fragmento núm. 18) y el formato de la sección musical es mayor que el correspondiente al texto; en una relación de 3/1 para el tetragrama. El tipo de notación es la cuadrada. Del conjunto de pergaminos estudiados treinta y dos (el 26%) están sobre tetragrama (fragmentos cat.núms.18, 20.a- 25,40.a-40.ñ,42-47).

c) Pautado de cinco líneas: *pentagrama*

Las cinco líneas convivieron perfectamente con el tetragrama en Cantabria hasta el siglo XVI. Los códices copiados en pentagrama poseen las mismas características físicas que los copiados en tetragrama: color rojo de las líneas, disposición a línea tendida y formato de la sección musical, que es mayor que el correspondiente al texto en una relación de 4; el tipo de notación musical de los cantos es la cuadrada. Son sesenta y nueve los que están escritos sobre pentagrama el 57% del total (cat.núms.26- 95).

La convivencia de códices copiados en tetragrama y pentagrama se puede apreciar no sólo por la localización física de los fragmentos sino también gracias a las manifestaciones de los teóricos españoles de los siglos XV al XVIII.

La mayoría de ellos conciben el aumento de rayas de la pauta como un proceso de desarrollo histórico en el lenguaje musical, considerando el uso del tetragrama o pentagrama como la expresión de una época. Aluden al primero como una costumbre antigua sin apenas vigencia y constatan la habitual utilización del segundo. Dice Nasarre: “La primera señal, son las líneas, digo que regularmente son cinco, aunque los

antiguos se contentaban con quatro y demás antiguos tres; pero ahora los modernos no usan menos que cinco.[102]

Juan de Espinosa comparte esta misma opinión: *"*En el canto llano otras señales fuera de las claves. Las cinco líneas o rayas donde se sientan los puntos.[103] Por su parte Bermudo aporta una visión más pedagógica "Para mayor facilidad pusieron el canto en cinco reglas".[104]

Nosotros nos unimos a la idea de Nasarre y demás teóricos, porque pensamos que el número de líneas que forma la pauta musical es un criterio que nos puede ayudar a la hora de ordenar y reunir fragmentos pertenecientes a un mismo códice.

Aunque entendemos que este criterio no es determinante para establecer la cronología de los fragmentos, sí consideramos que puede ser un elemento auxiliar a tener en cuenta, a pesar de que en Cantabria convivían simultáneamente libros copiados a una, cuatro y cinco líneas.[105]

Entendemos que las razones principales de tal coexistencia son: la durabilidad de los volúmenes, su costoso precio y el desconocimiento y falta de interés del clero por el nuevo sistema musical.

1.3.2.2. Elementos que identifican el sonido: la clave

La clave es el signo que identifica y ordena las emisiones sonoras en el pautado. En Cantabria hemos localizado un fragmento en el que aparecen las dos claves, FA y DO cada una en una línea (fragmento cat.núm. 7.b del siglo XIII). La de FA queda representada por la letra <f> sobre la raya trazada a punta seca al comienzo de la antífona *Super aquas multas*; la de DO se refleja con la letra <c> colocada encima de la línea diseñada mediante idéntico procedimiento, figurando en el inicio de la antífona

[102] NASARRE, P.: *Escuela de música según la práctica moderna*. Zaragoza, 1724, p. 104.
[103] ESPINOSA, J. *Tratado de principios de música práctica y teórica sin dejar ninguna cosa atrás.* Toledo, 1520.
[104] BERMUDO, J.: *Arte Tripharia*, Osuna, Juan de León, 1550, fol. 7v.
[105] Compartimos la opinión que FERNÁNDEZ DE LA CUESTA refleja en su artículo "Catálogo de cantorales o libros de facisto*l*", *Revista de Musicología* IV, (1981), pp. 325 donde dice: "Hay que evitar el error de creer que los cantorales por venir escritos en una notación de puntos y, a una sola línea son más antiguos. Es sabido que en Castilla, estaba generalizada la pauta de cinco líneas para la música polifónica y para el canto gregoriano".

Petre amas me. La plasmación gráfica de estas dos claves del siglo XIII es igual a la denominada por Suñol como latina de los siglos XII al XIII.[106]

En nuestra comunidad se generalizó el uso de ambas claves a partir del siglo XIV tras la introducción del tetragrama, del pentagrama y de la notación cuadrada, conservando su significado e importancia en el tiempo. Así, por ejemplo, define Bermudo la clave en el siglo XVI: "Esta palabra clavis en latín, quiere dezir llave en romance. Pues llámese estas señales claves porque como abren y cierran puertas con este instrumento, así abren la inteligencia y cierra la ignorancia del canto con dichas claves".[107]

Por su parte Aguilar la describe más físicamente:

> Clave es una señal significativa que nos enseña fácilmente conoscer el punto en qué signo está: y de estas claves tenemos dos en el canto llano, que se dicen clave ternaria y clave binaria. La clave ternaria que tiene tres puntos y está asentada en f.faut. La clave binaria es la que tiene dos puntos, está asentada en c.solfaut.[108]

La notación gregoriana utiliza solamente dos claves: FA y DO, que se colocan siempre encima del semitono. Su significado ha permanecido invariable a lo largo de la historia de la notación. Los únicos cambios se producen en el grafismo de las letras. Así sucede con la clave de FA representada por la letra <f>: con la grafía minúscula al principio (véase fragmento cat.núm.9.b), transformándose en tres puntos oblicuos a partir del siglo XIV, tras la aparición de la notación cuadrada. Lo mismo ocurre con la clave de DO, inicialmente simbolizada con la letra <c> que se convierte en dos puntos cuadrados superpuestos, unidos por una pequeña raya.

En el siglo XVI los tratadistas describen la clave por sus trazos más que por las letras de donde procede. Por ejemplo, Aguilar dice: "Clave ternaria que tiene tres puntos y está asentada en f.faut. La clave binaria es la que tiene dos puntos, está asentado en c.solfaut".[109]

[106] SUÑOL BAULENES, G.: *Introducition á la Paleographie musicale grégorienne*, Paris, Tournai, Roma (Desclée), 1935, p. 121.
[107] BERMUDO J. *Opus cit.* fol. 78.
[108] AGUILAR, G.: *Arte de principios del Canto Llano*, Toledo, ca.1530, p. 13.
[109] *Ibidem.*

Idéntica visión tiene Bermudo: "En el canto llano usamos seis señales. La primer se llama clave y son dos: una tiene tres puntos... y se llama clave de F.faut. Otra clave tiene dos puntos... la cual se dize de C.solfaut".[110]

Es quizás la versión de Espinosa la más técnica:

> Hay dos claves, registro o señales, que se ponen en una de las cinco reglas donde los puntos señalan"..." por ellas perfectamente conoceremos cuando habremos de tomar el mayor intervalo que es el tono o el menor que es el semitono y la primero se señala ansí F y está asentada en f.Faut grave y la segunda se señala ansi C y está siempre senta en c.solfaut.[111]

En lo que coinciden todos los analistas del canto gregoriano es en el empleo exclusivo de dos claves FA y DO para el canto llano. Así lo explica Estevan:

Debemos saber que en el canto llano ay dos claves por las quales el es regido. Una es de bemol fecha así, e signare siempre en f.faut grave, si quiera este muy alto o muy baxo. E la otra clave es de natura e signare así, este se pone siempre en, c.solfaut, agudo.[112]

Y así es, estas dos son las únicas que aparecen en nuestros fragmentos; se colocan al comienzo de la pauta y dependiendo del modo y del ámbito de la melodía se situarán en una u otra línea.

Las melodías agudas utilizan la clave de DO en las posiciones más bajas del pautado (en segunda línea) y a medida que el ámbito melódico es más grave la clave va ascendiendo pasando a DO en tercera y DO en cuarta línea. Finalmente, para las melodías graves se emplea la clave de FA en segunda y FA en tercera.

En ocasiones, algunos fragmentos recogen dos claves superpuestas, se sitúan a un intervalo de quinta aludiendo a las dos rayas de colores antiguas (fragmentos cat.núms.26, 27). Las principales parejas que recogen nuestros pergaminos son: FA en 1ª y DO en tercera (fragmento cat.núm. 22); FA en segunda y DO en cuarta línea (véase cat.núms. 23, 24, 42, 45.a, 45.b, 51); y por último FA en tercera y DO en quinta

[110] BERMUDO, J. *Opus cit.*p. 17.
[111] *Opus cit.*
[112] ESTEVAN FERNANDO, *Reglas de canto plano, e contrapunto, e de canto de órgano,* Madrid, Alpuerto, 1984, p. 7.

línea (fragmento cat.núm. 28). La mayoría de los fragmentos presentan una sola clave sobre el pautado.

La movilidad y el cambio de las mismas son frecuentes, dependen del modo y del ámbito de la melodía. Ya hemos dicho anteriormente que el canto llano es un sistema diatónico y que su discurso melódico se desarrolla en torno a una octava. En el momento en el que produce una mutación y cambia el modo, la clave se desplaza de lugar para evitar que los neumas se salgan del pautado, como dice Cardine: "El cambio se hace en el curso de la frase, sino solamente entre dos partes bien distintas de la misma pieza".[113]

En estos casos el amanuense sitúa la nueva clave en la pauta siguiente, para que ésta no se confunda con los puntos de la notación (ocurre en los fragmentos cat.núms. 40.b, 40.e).

Si el cambio de modo se produce a lo largo de la pauta el copista no dudará en colocar la clave subsiguientemente donde la necesite, como vemos en el fragmento cat.núm.22 sobre la cara del recto; el segundo tetragrama comienza en clave de DO en tercera y pasa a DO en segunda línea sobre la palabra *effectus est*. Lo mismo podemos advertir en el cat.núm. 21 sobre la cara del verso, en el quinto tetragrama se produce la mutación de la clave de FA en tercera a DO en tercera.

Por lo tanto, las claves de los fragmentos de este estudio responden a las dos misiones fundamentales que tienen en el canto llano: ordenan las notas dentro de la pauta y evitan que se salgan fuera de ésta. Aparecen pintadas en color negro, son dibujadas por el mismo amanuense que copia la música y su diseño está en función de la estética del *scriptorium* y la época de su copia.

1.3.2.3. Elementos que facilitan la lectura: custos y vírgulas

a) Custo o guión

Es un punto que se coloca al final de la pauta para indicar la posición de la nota con que comienza la melodía del renglón siguiente. Facilita la lectura al cantor y evita el <errar en la canturia> como bien dice Manuel Paz y así consigue que no se interrumpa el

[113] CARDINE, E.: *Canto gregoriano*, Madrid, Abadía de Santa Cruz Valle de los Caídos, 1995, p. 9.

sonido en el cambio de pauta.[114] En ningún caso se vocalizan, son simplemente una guía visual de entonación.

El custo constituye un signo característico de la notación neumática, nació con la aquitana y se expandió con la cuadrada, conservándose hasta el día de hoy en el canto llano; de ahí que esté presente en todos los fragmentos de este estudio.

En la notación aquitana se representa por medio de un punto de color negro más o menos cuadrangular u oblicuo, similar al *punctum* de la notación; posee una línea muy fina a su derecha, bien ascendente o bien descendente.

En la notación cuadrada tiene la misma misión, indica la nota con que comienza la melodía en la pauta siguiente y avisa de los cambios importantes que se producen en el transcurso de aquélla.

Su cometido continúa invariable hasta nuestros días para el canto gregoriano, no así su denominación. En los siglos XV y XVI muchos teóricos españoles denominaron al custos "guión" y le asignaron como única tarea la de servir de guía visual en los saltos de pauta. Así, en el siglo XVI Aguilera dice: "Es un punto que se pone al cabo del renglón: y donde estuviese el tal guión en este signo ha de estar el punto que sigue adelante".[115]

También señala Llorente en el siglo XVIII: "Enseña el signo que está en el punto del renglón siguiente y se pone al fin de cada uno de los renglones".[116]

Los que aparecen en los fragmentos de notación cuadrada de este estudio se plasman a través de un punto cuadrangular u oblicuo de color negro, con una raya a su derecha, orientado hacia arriba o hacia abajo; cuando es ascendente, forma un ángulo agudo respecto al punto y cuando es descendente normalmente se dispone en perpendicular a

---

[114] PAZ, M.: *Médula del canto llano y órgano en que se explican con claridad las más esenciales reglas, con una breve instrucción para cantar con facilidad por las claves que tuvieren uno, dos, tres y cuatro sostenidos o bemoles y se explica el diapasón del violín para los aficionados a este instrumento y modo de templarse con la guitarra y se añade una breve práctica del canto llano para los días más festivos del año. Arreglado del modo posible a los acentos gramaticales,* Madrid, J. Ibarra, 1767, p. 50.

[115] Ver sobre el pensamiento de los teóricos Españoles del siglo XV al XVIII la obra SERRANO VELASCO, A.; SAUCO ESCUDERO, M: *Estudios sobre los teóricos Españoles de canto Gregoriano de los siglos XV al XVIII*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980, p. 193.

[116] SERRANO VELASCO, A.; SAUCO ESCUDERO, M. *Opus cit.* p. 194.

él. En el caso de que los custos lleven dos líneas a ambos lados, éstas siempre son descendentes (fragmento cat.núm. 24). Su tamaño resulta similar al del *punctum* de la notación.

b) Vírgula o coma

Se denomina así a una línea negra muy fina que atraviesa perpendicularmente el pautado. Su finalidad es meramente interpretativa: sirve para tomar aliento y descansar, separa hemistiquios y frases motivas, concentra grupos melismáticos (fragmento cat.núm.68) y reúne el conjunto de neumas que corresponde a cada palabra (fragmento cat.núm.66). Su origen y difusión están estrechamente relacionados con las órdenes franciscana y dominica.[117] Es quizá Nasarre el que mejor define funciones:

> Son unas líneas que atraviesan en parte, o todas las reglas del canto, las que llaman vírgulas. Son muy necesarias y sirven para muchas cosas: primeramente para la solemnidad del canto, haciendo allí diferencia de las reglas comunes, sirven también para advertirnos que allí se concluyen las partes de la letra con el punto y nos dan a entender, que allí acaba sentencia la letra para las cláusulas de los tonos y normalmente sirve para tomar aliento y descansar y la detención, ha de ser callada como un compás, a cualquier ayre que se cante.[118]

En algunos fragmentos de nuestro catálogo hemos localizado dos vírgulas juntas colocadas al final de los cantos (fragmento cat.núm. 68) y en la conclusión de frases (fragmento cat.núm. 69); en este último caso, su propósito es el de señalar la terminación de la melodía.

Aparecen en los fragmentos de notación cuadrada tardíos (siglo XVI), debido a que los mismos contienen los cantos más melismáticos. Su misión es la de separar el conjunto de melismas que corresponden a cada palabra.

Por esta razón, pensamos que las comas se añaden al pergamino tras la copia de la notación musical, como podemos apreciar en los fragmentos cat.núms. 26, 27. Solamente cantando es posible comprender la utilidad de este recurso.

[117] HUGLO, A. : *Reglament du XIII siècle pour la transciption des livres notés,* Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburststag, Kassel, 1967, pp. 121-133.
[118] NASARRE, P. *Opus cit.* p. 104.

1.3.3. Repertorio musical de los libros litúrgicos

Históricamente se entiende por libros litúrgicos aquellos que contienen los textos, fórmulas y prescripciones rituales que han servido a la Iglesia para la celebración de la eucaristía, la administración de sacramentos, el rezo y el canto sagrado; independientemente de cómo han llegado hasta nosotros en forma manuscrita o impresa.

Estos códices son el fruto de la evolución de reglas concebidas y establecidas o bien asumidas y aprobadas por la autoridad eclesiástica a lo largo de la historia. Surgieron como exigencia del propio ceremonial cristiano, nacido de la recreación conmemorativa de la Cena del Señor –*Coena Dominica*- y del repertorio eucológico de origen judío.

La unidad litúrgica de la primitiva Iglesia se mantendrá hasta finales del siglo II; sin embargo, diversas circunstancias fueron influyendo en el rito, lo que hará que los libros más antiguos, presenten notables diferencias entre sí, en consonancia con las particularidades de las comunidades locales.

En tal coyuntura aparecen claramente diferenciados tres tipos de celebraciones. En primer lugar la Misa o actualización de la *Coena Domimica*, que incluye: la lectura de las Sagradas Escrituras, la de los escritos de los Apóstoles y la interpretación de los himnos; en segundo lugar, las reuniones catequéticas del pueblo cristiano; y por último, las ceremonias en torno al sepulcro de los mártires. Para cada una de estas asambleas se van a utilizar desde el principio varios libros litúrgicos distintos, con finalidad y contenido diferente.

Los más antiguos son los eucologia, denominados a partir del siglo IV *Libelli missarum*. La variedad de volúmenes litúrgicos nacidos entre los siglos IV al VI está relacionada con el contenido, la finalidad de los mismos y con las características de los grupos que han de utilizarlos. Por una parte los dedicados a la celebración sacramental (libros de Misa que pueden ser: Sacramentarios, Epistolarios, Leccionarios, Gradual, el Misal plenario) y por obra los libros dedicados a la oración pública o privada de las comunidades cristianas: libros del Oficio Divino, que se corresponden al Salterio, Breviario y Antifonario.

Estos libros penetraron en España en el siglo XI cuando se suprimió el rito hispano-mozárabe y se impuso el romano-galicano. Todos ellos llegaron de forma más o menos ordenada y marcaron el paso de una época a otra. Desapareciendo el aislamiento de la Iglesia peninsular, haciéndose más permeable a las corrientes modernas europeas, como consecuencia y en contrapartida, se perdió la cultura propia vigente a lo largo de muchas centurias.

La difusión de los códices se llevó a cabo gracias a una intensa actividad de los escritorios monásticos, a partir de finales del siglo XI. En el reino de Castilla-León, tenemos que esperar hasta el siglo XII para que aparezcan los primeros copiados por manos autóctonas, ya que los modelos utilizados anteriormente ostentan letra carolina y proceden de Francia.

Los libros litúrgicos que con nombre romano-galicano van a usarse durante la Baja Edad Media en España, ofrecen cuatro modalidades distintas según el ámbito: monástico, catedralicio, parroquial o conventuales (a partir de las órdenes mendicantes que surgen en los siglos XII-XIII).

En este estudio recogemos exclusivamente los libros litúrgicos que poseen música porque, debido a sus variedades, de no hacerlo así, nos veríamos obligados a dirigir nuestra atención hacia temas de investigación extra musicales.

Por lo tanto, a la hora de clasificar los tipos de códices a los que pertenecieron los fragmentos, empleamos el criterio de la función y carácter de la celebración para la que estaban destinados; agrupamos bajo una sola denominación todos los fragmentos cuyo contenido pertenezca al mismo rito. Obtenemos dos grandes grupos:

- Libros del Oficio: incluyen breviarios notados y antifonario y todos los referentes a matutinarios, nocturnales, responsoriales, himnarios, salterios, etc.
- Libros de Misa: Misales notados y graduales.

En el presente catálogo hemos localizado noventa y cinco códices que se distribuyen en función de su especialización litúrgica del modo siguiente:

- Misa: cuarenta y cuatro Graduales y un Misal Plenario, lo que suponen cuarenta y cinco códices (47,3%).

– Oficio: dieciocho Breviarios y diecisiete Antifonarios, total treinta y cinco códices (36,8%).

– Varios: dos Prosario (2,1%).

– Sin identificar: trece (13,6%)

1.3.3.1. Libros de misa

El canto formó parte de las primeras reuniones litúrgicas de la comunidad cristiana. Ya San Pablo recomienda su práctica en numerosos escritos, como en Efesios V, 19: "Colmaos de espíritu, recitando alternativamente salmos, himnos y cánticos inspirados, cantando y salmodiando en vuestro corazón al Señor".

O también en el pasaje Cololosenses II, 16: "Que la palabra de Cristo viva entre vosotros en todo su esplendor. Instruíos unos a otros en toda ciencia espiritual, exhortaos mutuamente con salmos, himnos y cánticos inspirados por el espíritu. Con gratitud cantad al Señor desde lo íntimo de vuestro corazón".

Así, partiendo de los salmos, himnos y salmodias se fue elaborando una liturgia nueva y cuando el ceremonial de la Misa comenzó a estructurarse, surgieron textos que se cantaban entre las diversas partes del rito y eran interpretados por el coro, el pueblo y los ministros; de este modo nacieron el Gradual y el Misal plenario.

El Gradual contiene el repertorio de las piezas entonadas de la celebración eucarística. En un principio habrá dos volúmenes musicales: el *Cantatorium* o libro del solista, que recoge los cantos del Alleluia y a veces Ofertorios; y el destinado al coro que contenía el resto de las melodías. Muy pronto ambos se unieron y formaron un único tomo el Gradual, que incluía los cantos completos de la Misa.

En Cantabria la presencia de fragmentos pertenecientes a Graduales es bastante significativa. Existe un total de cuarenta y cuatro, que suponen el 46,3% del conjunto de códices identificados. Si observamos la presencia de los Graduales desde el punto de vista cronológico, vemos que a partir del siglo XVI abundan los libros de Misa, a diferencia de las épocas anteriores, cuando predominaban los del Oficio.

Así, del siglo XIII existen solamente cuatro volúmenes plenarios copiados en notación aquitana; del XIV se conservan dos graduales corales, de los cuales uno está en aquitana

y el otro en cuadrada; del XV hay cinco ejemplares transcritos en cuadrada; y por último, del XVI poseemos treinta y cuatro unidades, también en cuadrada.

El Misal plenario, recoge en un solo volumen, el total de las oraciones usadas en los cantos propios de las celebraciones eucarísticas a lo largo del año. En él se reúnen los tres textos antiguos principales: el Sacramentario, el Leccionario (Epistolario y Evangeliario) y el Antifonario. Su difusión como volumen unitario se realizó a partir del siglo XIII por razones económicas. En Cantabria hemos localizado un solo ejemplar perteneciente al siglo XVI copiado en notación cuadrada (fragmento cat.núm.39).

El repertorio de piezas musicales de los fragmentos que estudiamos asciende a doscientos setenta y cuatro, de las cuales ciento dieciséis pertenecientes a la Misa. La distribución de las mismas según la función que litúrgica y su cronología es la siguiente:

- Introito, trece en total: tres del siglo XIII, dos del XV y ocho del XVI.
- Ofertorio, veintiuno en total: tres del siglo XIII, dos del. XIV y dieciséis del XVI.
- Comunión, diecisiete en total: cinco del siglo XIII, uno del XIV, uno XV y diez del XVI.
- Gradual, dieciocho total: dos del siglo XIII, uno del XIV y quince del XVI.
- Aleluya, treinta y tres en total: cuatro del siglo XIII, uno del XV y veintiocho del XVI.
- Tracto, tres en total: uno del siglo XV y dos del XVI.
- Secuencia, cuatro en total**:** uno del siglo XIII, dos del XIV y uno del XVI.

Los repertorios de la Misa y del Oficio completos los recogemos en el vol. II de la Tesis Repertorios B.1. Fragmentos musicales (siglos XIII-XVI)

1.3.3.2. Libros del Oficio

Son aquellos que recogen la oración en grupo o comunitaria, que comenzó a practicarse en las reuniones de los primeros cristianos, siendo los salmos de las Sagradas Escritura los textos principales de dichas invocaciones. Así, San Agustín en sus *Confesiones* (IX, 7) dice:

> Entonces fue cuando se estableció que cantasen los fieles himnos y salmos, según se acostumbraba ya en las Iglesias de Oriente, para encoger al pueblo y desde entonces hasta el día de hoy se ha continuado con este piadoso ejercicio, que han adoptado ya casi todas las Iglesias del universo, siguiendo el ejemplo de Milán.[119]

Éste fue el origen de dicha práctica coral, luego generalizada, en la Iglesia de Occidente. La plegaria en comunidad es el germen del Oficio divino, cuya estructuración y difusión definitivas se atribuyen a San Benito. Como consecuencia de esto, nacieron los libros dedicados a la parte de canto: Breviario y Antiphonario:

Breviarium plenarium. Contiene todos los textos del Oficio y se utiliza en los monasterios y catedrales que realicen la oración oficial de la Iglesia. El Breviario surgió por razones de orden práctico dado que en un solo volumen se agruparon la totalidad de las secciones del ritual.

En Cantabria hemos localizado dieciocho ejemplares, que suponen el 18,9% del conjunto de libros identificados en este estudio. Se distribuye cronológicamente de la siguiente forma: del siglo XIII se conservan once plenarios transcritos en notación aquitana; del siglo XIV existen cuatro, de los cuales uno se encuentra copiado en notación aquitana y el resto en cuadrada (dos de ellos son plenarios y los otros dos corales) del siglo XV conocemos un Breviario plenario copiado en notación cuadrada; y, por último, del siglo XVI tenemos sendos ejemplares de tipo coral, ambos copiados en notación cuadrada.

El *Antiphonarium offici*. Contiene todos los cantos del Oficio divino del año litúrgico, tanto de las horas diurnas como de las nocturnas, a excepción de los himnos. En Cantabria hemos localizado diecisiete códices, el 17,8 % del total identificado, que se distribuyen cronológicamente como sigue: cinco códices del siglo XIV, cuatro del XV y ocho del XVI.

Así, según los datos y criterios expuestos respecto a la clasificación de los libros, observamos un ligero predominio de los de Misa frente a los del Oficio, debido probablemente al carácter sagrado de los textos de la celebración eucarística.

[119]SAN AGUSTÍN: *Confesiones*, Colección Filosofía y Teoría Social, Libros en www.librosended.com, 2007, p. 149.

Si estudiamos la evolución cronológica del conjunto, constatamos, que en los siglos XIII, XIV y XV abundan los códices relativos al Oficio, mientras en el XVI son más los de Misa.

Pensamos que en el siglo XVI se copiaron libros de Misa en mayor cantidad, a causa de que llegaron más órdenes mendicantes a Cantabria, las cuales abrieron nuevas casas. Los fragmentos localizados son de grandes dimensiones, es decir, pertenecen a ejemplares de coro, que estaban destinados al rezo comunitario y no tanto al individual, que correspondería más bien al ámbito de las parroquias. Hay que recordar que en esta época la mayoría de las iglesias parroquiales de donde proceden los fragmentos objeto de estudio eran de dominio monacal; otras se veían atendidas, al menos en parte, por los monjes y frailes de monasterios o conventos próximos.

Solamente desde esta perspectiva podemos comprender la presencia de los códices de coro cubiertas de documentos en templos dependientes de la autoridad diocesana.

Como hemos dicho el repertorio de piezas musicales de los fragmentos que estudiamos asciende a doscientos setenta y cuatro composiciones, de las cuales pertenecientes al Oficio ciento cincuenta y cuatro. El repertorio completo se encuentra en el volumen II Repertorios B.1. Fragmentos musicales (siglos XIII-XVI). La distribución del mismo según la función que litúrgica y su cronología es la siguiente:

Tabla 11. Repertorio del Oficio

Género	**Total**	**XIII**	**XIV**	**XV**	**XVI**
Antífonas	102	45	18	12	27
Responsorios	21	12	7	1	1
Salmos	4	1	3	-	-
Himnos	3	2	-	-	1

1.4. Conclusiones

El estudio exhaustivo de los fragmentos de los siglos XIII al XVI realizado a lo largo de este primer capítulo nos permite llegar a las siguientes conclusiones:

– Los ciento veintiún fragmentos litúrgico-musicales analizados han servido y algunos aún sirven como cubiertas de encuadernación a otros documentos de papel, cuya temática es tanto eclesiástica (de carácter parroquial), como municipal, predominando la primera. Estos fragmentos formaron parte de noventa y cinco códices musicales, de los que en un momento determinado se aprovecharon sus folios, dado su valor como cubierta de pergamino.

– Las razones del abandono de estos códices y la posterior reutilizaron de sus folios como forro de libros fueron: la sustitución de la notación aquitana por la cuadrada, la aplicación de la normativa tridentina y, por último la legislación eclesiástica y civil sobre la conservación de los documentos de archivo. El fenómeno dio comienzo en el del siglo XV y prosiguió hasta el siglo XX, según podemos constatar por la datación de los documentos que protegen y en función del contenido que custodian. A partir de ello deducimos que la mayoría de los libros, y por lo tanto de los fragmentos, proceden sobre todo del valle de Liébana, seguido del de Campoo y finalmente del litoral entorno a Santander, territorios en los que desde el Medioevo se asentaron los principales monasterios y colegiatas cántabras.

– Los ciento veintiún fragmentos son sencillos, sobrios y carecen de elementos decorativos significativos. Todos ellos fueron recortados y troceados hasta adaptarlos al tamaño y dimensiones del libro que cubren o cubrieron, por lo que hasta la actualidad lo que conservamos corresponde solamente a hojas de cantorales recortadas. Por sus dimensiones, deducimos que formaron parte de libros de facistol, es decir, libros de canto colectivo, y que por lo tanto pertenecieron a comunidades religiosas, conventos y monasterios. Los fragmentos contiene esencialmente música litúrgica. Sus características formales están estrechamente relacionadas con el contenido, la cronología y la notación de sus cantos.

– El repertorio pertenece más a la Misa que al Oficio. Las piezas del Oficio divino predominan entre los siglos XIII y XV, mientras que las de la Misa imperan en el siglo XVI.

– La notación musical en la que fueron copiadas las piezas responde a dos modelos: la aquitana y la cuadrada. La utilización de una u otra depende de la cronología de los fragmentos. Los más antiguos van copiados en notación aquitana (siglos XIII-XIV) y los más modernos en cuadrada (siglos XIV-XVI).

– Estos dos sistemas de notación aparecen en códices de características diferentes. Los fragmentos copiados en notación aquitana pertenecen a códices plenarios y los escritos en notación cuadrada a cantorales.

– A subrayar, finalmente, que esta muestra de ciento veintiún fragmentos litúrgico-musicales nos permite atestiguar la presencia de cantorales en Cantabria desde el siglo XIII. Fueron libros utilizados por comunidades religiosas establecidas en todo el territorio regional, destacando los valles en donde se asentaron las colegiatas y monasterios más significativos, fenómeno que ocurre en Cantabria al mismo tiempo que en el resto de las comunidades con las que colinda.

2

CANTORALES DE LA CATEDRAL DE SANTANDER. DEL CANTO GREGORIANO AL CANTO LLANO MEDIDO (SIGLOS XVI-XIX).

El objetivo de este segundo capítulo es presentar el estudio de las características y repertorios de los códices musicales así como de los cantos con medida de la Catedral santanderina.

2.1. Cantorales de la Catedral de Santander

La Catedral de Santander conserva en la actualidad treinta y dos cantorales en pergamino pos-tridentinos, copiados entre 1589 y 1875, una mínima parte del fondo que poseyó y que fue diezmado a lo largo de los años. Estos códices se adquirieron en dos momentos importantes de la historia del cenobio santanderino, el primero tras la reforma tridentina (copiados entre1589 y 1591 cat.núms. 1-15); y el segundo, después de la creación de la Catedral (copiados entre 1741 y 1875 cat.núms 16-32).

2.1.1. Cantorales copiados entre 1589 y 1591

El Concilio de Trento supuso la reestructuración religiosa y litúrgica en todos los aspectos de la vida en la Iglesia, la espiritualidad y la formación del clero secular y regular. La aplicación de la reforma tridentina produjo numerosos cambios políticos, sociales, económicos e ideológicos que transformaron Europa en breve tiempo.

Respecto a las reformas sobre la música, el Concilio se propuso restituir la sencillez y la claridad, tanto en el campo teórico como en el práctico; para ello tuvo en cuenta la forma de hacer de compositores como Cipriano de Rore y Claudio Monteverdi [120]y los planteamientos de los tratadistas como Nicolás Vicentino,[121]Vicenzo Galilei[122] y Gioseffo Zarlino[123].

[120]ATLAS, A.W.: *La música del renacimiento*, Madrid, Akal Música, 2002, p. 332
[121] VICENTINO, N.: *L´antica música ridottaalla moderna prattica*. Rome, Antonio Barre, 1555.
[122] GALILEI V.: *Dialogo de la música antica e del la moderna*, Robert Herman (ed.), North Texas State University, 1973
[123] ZARLINO fue autor de los tres tratados más importantes del Renacimiento: *Instituciones armónicas*, 1558; *Demostraciones armónicas* (1571) y *Suplementos musicales* (1588) con los que llevó a cabo la racionalización sistemática de la teoría musical.

A partir de ellos, Gregorio XIII proyectó la edición revisada de los libros de canto gregoriano, encargando la misión a Giovanni Pierluigi Palestrina y a su ayudante Annibal Zoilo. El resultado fue la simplificación de las melodías litúrgicas, la adecuación de la música al texto y el uso de una notación proporcional estandarizada. La reforma buscaba la unificación y la generalización de los textos y de las melodías a usar en todos los servicios litúrgicos. Esta a afectó más a la Iglesia española que a otras de Europa occidental, tanto en lo que se refiere al canto llano como a la polifonía, según Grayson Wagstaff.[124]

La diócesis de Burgos (a la que pertenecía gran parte del territorio de Cantabria) aplicó la norma tridentina a partir de 1565; siendo el cardenal burgalés Francisco Mendoza y Bobadilla[125] el que impuso a los párrocos que se adaptasen lo antes posible las directrices dictadas por el Concilio. Sin embargo la aplicación del programa tridentino en la archidiócesis burgalesa la realizó diez años más tarde el cardenal Pacheco[126] al aplicar los acuerdos aprobados en el sínodo celebrado en mayo de 1576.[127]

Las medidas de control, de desarrollo espiritual, social y jurisdiccional propuestas por Trento se introdujeron en Cantabria a través de las visitas pastorales.[128] Su implantación fue muy lenta, ya que la jerarquía episcopal no disponía de medios ni de instrumentos suficientes para llevarla a cabo, motivo por el que los obispos burgaleses se vieron obligados a depender de la capacidad de su clero, tanto secular como regular.

Una de las preocupaciones tanto tridentinas como de los arzobispos de Burgos fue la necesidad de predicar la doctrina cristiana según las nuevas propuestas conciliares. Con

---

.

[124] WAGSTAFF, G., "El impacto del Concilio de Trento", *Historia de la música en España e hispano América. De los Reyes Católicos a Felipe II*, vol. II, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012. p. 398.

[125] Francisco Mendoza y Bobadilla (Burgos, 1550-1566) fue el iniciador del seminario conciliar y el primero que ejecutó el decreto tridentino *Cum adolescntium aetas*, en 1565. Véase *Historia de las diócesis españolas Burgos, Osma-Soria Santander*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, p.311.

[126] *Ibídem.* Francisco Pacheco de Toledo fue primer arzobispo de Burgos (1567-1579), al ser elevada esta sede a metropolitana en 1574. Aplicó la reforma de Trento en el sínodo de 1575. Véase Constituciones, *opus cit*. p. 311.

[127] *Historia de las diócesis españolas Burgos, Osma-Soria Santander*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, publicados con el título "Compendio de los estatutos de esta Santa Iglesia Metropolitana de Burgos, hechos el año mil quinientos setenta y seis por el Ilustrísimo y Reverendísimo Cardenal Don Francisco Pacheco de Toledo, primer Arzobispo de este Arzobispado y por el muy Ilustre Deán y Cabildo de ella y sus Diputados", p. 311.

[128] ACS *Libro de visitas Pastorales, vistas y mandatos de esta insigne Iglesia Colegial. Año 1709 – 1930.*

tal finalidad insisten en que se compren los objetos que aseguren un culto adecuado y que se lleve una cuenta estricta y por escrito de los distintos órdenes de la vida parroquial. Una de las normas que aplicó la diócesis de Burgos a toda la comunidad (1575) fue la adquisición de los nuevos libros del ritual litúrgico, es decir el nuevo Misal y el nuevo Breviario.

El interés de los obispos de la diócesis burgalesa por difundir la nueva liturgia con el nuevo repertorio musical aprobado por Trento, impulsó a los abades santanderinos a implantar la reforma, motivo por el cual encargaron la compra de los libros con el nuevo ritual al *scriptorium* de Burgos. De esta adquisición se conservan quince cantorales (cat.núms. 1-15) copiados entre 1589 y 1591 por Petrus Coloma: seis Antifonarios (cat.núms. 2- 5, 11, 15), cuatro libros con el Propio de la Misa (cat.núms. 1, 12-14), cuatro Procesionarios (cat.núms. 7-10) y un Evangeliario (cat.núm. 6).

Fue la Colegiata de Santander una de las primeras que introdujo el ritual tridentino, frente a otras Iglesias españolas que retrasaron este cambio por razones económicas; como fue el caso de las iglesia de la Rioja puesto que: *"*los libros con música, llevaban consigo un trabajo muchos más especializado y un elevado gasto".[129] Incluso fue la razón del origen de la reticencia de Felipe II a dicho cambio, a pesar de otras opiniones de algunos músicos de la época:

> Todas las iglesias españolas, estaban dedicando ingentes sumas de ducados para copiar los grandes libros de coro según sus propias tradiciones y no era cuestión de tirar por la borda tanto esfuerzo económico, sólo por aceptar la versión romana revisada por el maestro de una de las capillas musicales del Papa.[130]

2.1.2. Cantorales copiados entre 1741 y 1875

El segundo momento importante en la historia musical de la colegiata santanderina se produjo en 1754 cuando se creó el Obispado de Santander.[131] Esto implicó la elevación

[129] EXTREMIANA NAVARRO, P.: *Monodia litúrgica en La Rioja. Catedral de Calahorra, Santo Domingo de La Calzada y Seminario Diocesano de Logroño (Siglos XII – XIX)*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2004, p. 229.

[130] FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: "Libros de música litúrgica impresos en España antes de 1900 (II). Siglos XV y XVI", *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* 3, (1996), p. 14.

[131] CUESTA BEDOYA, J. "Proceso de creación de una nueva diócesis", *Historia de las diócesis españolas Burgos, Osma-Soria Santander*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, p. 497.

del rango de Villa a Ciudad (1755), momento en el que Santander comenzó una nueva etapa, basada en un desarrollo económico-social. Así en 1778 se crea la Provincia de Santander, en 1785 el Consulado de Mar y Tierras y entre 1801-1835 se fijan los perfiles de la actual comunidad.[132]

La nueva Diócesis y su Catedral exigían un protocolo y un ceremonial propios del nuevo rango.[133]La antigua colegiata requería mejoras en todos los ámbitos, tanto en la fábrica como en el ritual; transformaciones que afectaron de manera especial a la música, en el sentido de se creó la Capilla de Música (1756) y se adquirieron nuevos libros de coro.

Por ello el primer obispo de la diócesis, Francisco Javier Arriaza (1755-1761)[134], encarga al magistrado Juan Jove entre 1746 y 1774 la compra de los ornamentos y cantorales por un valor de 60.600 reales.[135] El primer libro de coro se adquiere en Zaragoza a propuesta del primer maestro de capilla, Antonio García Carrasquedo, tal y como se señala el registro de las cuentas año 1756: "401 reales y 26 maravedíes, gastó el maestro de Capilla para remitir a Zaragoza a cuenta del libro o libros, de facistol que ha de venir".[136]

El segundo obispo de Santander, Francisco Laso Santos (1762-1783),[137] continuó con la política de ampliar la librería de música. Bajo su mandato, en 1766, se encuadernan once libros de música cuatro son procesionarios (cat.núms. 7-10) y siete cantorales (cat.

[132] MARTÍNEZ VARA, T.: *Santander de Villa a Ciudad. Un siglo de esplendor y crisis.* Santander, Pronillo, 1983. pp. 45-47.

[133] Véase LODOS, F.:" Los orígenes de la diócesis de Santander", *Miscelánea,* Comillas, 1942, pp. 395-439; MANSILLA, D.: "El obispado de Santander", *Hispania Sacra,* 4 (1951), pp. 81-130.

[134] Francisco Xavier de Arriaza y Sepúlveda (1755-1761) abad de la colegiata de San Emeterio de Santander, fue preconizado como primer obispo de Santander el 24 de septiembre de 1755 y puso en marcha la nueva diócesis, principalmente a través de las visitas pastorales. Véase, GUTIÉRREZ MARTÍNEZ-CONDE, L.: "Concilio y posconcilio en la diócesis". *Historia de la música en España e hispano América. De los Reyes Católicos a Felipe II,* vol. II, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2004. p. 637.

[135] ACS, A-100 *Inventario de los fondos anteriores del archivo Catedral.* Carta del Magistral Juan José, en la que hace una relación curiosísima de gastos que hizo para esta Iglesia desde 1746 a 1774 en ornamentos y libros corales, órgano y otras cosas que fueron necesarias para el nuevo culto de la Catedral. Va al fin un recibo de Juan de Isla en el que confiesa habérsele entregado por dicho Sr. Magistral 60.600 reales que había adelantado a esta Iglesia.

[136] ACS, A-81 *Libro de cuentas correspondientes a la fábrica de la Sta. Iglesia Catedral de Santander 1772-1833*, fol. 4.

[137] Francisco Laso Santos de San Pedro (1762-1783), canónigo doctoral de Ciudad Rodrigo, fue preconizado obispo de Santander el 29 de marzo de 1762, tomó posesión el 31 de mayo del mismo año. Intentó, sin éxito, la creación de un seminario conciliar. GUTIÉRREZ MARTÍNEZ-CONDE, L.: loc. cit.

núms.1- 5, 11, 12), según se refleja en el libro de cuentas del año 1766: "2.019 reales pagados al librero, por la composición de 4 procesionarios del choro y encuadernación de 7 libros grandes de facistol".[138]

En el año siguiente (1767), se encuadernan nuevos libros de coro (cat.núms. 13-17) como podemos leer en el acta correspondiente: "1740 reales y 26 maravedíes pagados a Bernabé Álvarez, maestro librero por la Encuadernación de los libros de Coro y costo de los pergaminos que se trajeron de Zaragoza y Madrid".[139] Se compra un nuevo cantoral (cat núm. 28), por el que se pagan 22.174 reales por su elaboración y su transporte desde Madrid: "22.174 reales pagados a Francisco José Moreno por el importe de un libro nuevo de coro que comprende las Misas dominicales incluso el costo de la conducción desde Madrid, a Santander".[140]

Por último, se adquieren seis cantorales (cat.núms. 22-27) y se arreglan otros: "20.981 reales de vellón pagados a Francisco José Moreno Olarte, religioso devoto Dominico en el colegio de Santo Tomás de Madrid, a D. José Marcano D. Francisco Lido sochantre y músico de esta Iglesia, por varios libros nuevos de canto llano y composición de otros".[141] Estos cantorales se copian en el Colegio de Santo Tomás de Madrid de la mano de José Moreno Olarte, como podemos comprobar a través del libro de Actas y de los colofones de cada cantoral.

La razón de que el obispado adquiriese estos libros al colegio de Santo Tomás se debe a la labor de Juan Jove Muñiz,[142] magistrado de la catedral de Santander y miembro del Colegio madrileño. La relación entre ambas instituciones fue, por tanto, muy fluida.

[138] ACS, A-81 *Libro de cuentas correspondientes a la fábrica de la Sta. Iglesia Catedral de Santander 1772-1833*, fol. 69.
[139] *Ibídem*, fol. 72.
[140] *Ibídem*, fol. 72.
[141] *Ibídem*, fol. 73.
[142] Magistral del Cabildo de Santander, natural de Gijón, Catedrático de Teología de Oviedo. Fue uno de los mayores luchadores por conseguir la creación de la diócesis de Santander. CUESTA BEDOYA, J.: "Proceso de creación de una nueva diócesis". *Historia de la música en España e Hispano América*. *De los Reyes Católicos a Felipe II*, vol. II, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 507.

Los dos últimos cantorales, (cat.núms. 31-32) fueron encargados por los obispos del siglo XIX, Rafael Tomás Menéndez Luarca,[143] y Manuel Ramón Arias Teijeiro.[144] Menéndez Luarca encomienda la copia de la primera parte del cantoral 31 a Manuel Salvador en Calahorra, en 1817,[145] y el obispo Arias Tejeiro en 1857 encargó la segunda parte a Manuel Cadenas, en Santander. Años más tarde el obispo Arias 1875 encomendó al organista de la catedral Víctor Redón[146] la copia del cantoral 32. En total entre 1756 y 1863 el cabildo gastó 26.204 reales entre cantorales y papel pautado, como podemos ver en la Tabla 12.

Tabla 12. Relación de gastos realizados por el cabildo de Santander por la compra de libros (años 1756 – 1863).[147]

Año	Material adquirido	Importe	Procedencia
1756	- Libro de facistol	401 reales	Zaragoza
1757	- Cartilla de rezos - 6 misales	37 reales 500 "	Burgos Madrid
1767	- Pergamino - 1 libro de coro (Fco. Moreno)[148] - Varios libros de coro (canto llano)	2.174 reales	Zaragoza y Madrid Madrid
1768	- Libros de coro (J. Moreno Olarte)[149]	20.981 reales	Madrid
1775	- Misales	200 reales	Santander (B. Álvarez)
1781	- Misa copiada por José Rebollo[150]	122 reales	Burgos
1784	- 1 Misal	110 reales	
1785	- Papel rayado	52 reales	

[143] Rafael Tomás Menéndez Luarca y Queipo de Llano fue obispo de Santander de 1784 a 1819. Véase ODRIOZOLA ARGOS, Fr.: *Los cien primeros años de la diócesis de Santander en la vida de sus obispos 1754-1860*, Santander, 2003. Ver también MARURI VILLANUEVA, R. *Ideología y comportamientos del obispo Menéndez de Luarca (1784-1819)*, Santander, Estudio, 1984.

[144] Manuel Ramón Arias Teijeiro Obispo de Santander de 1848 a 1860. Creó el Seminario Diocesano del Monte Corbán, realizó la división parroquial de la Ciudad, modificó el número de voces de canto para la Catedral y arregló el órgano de la misma. Véase ACS A-37 *Libro de actas*, fol.315 y ODRIOZOLA ARGOS, Fr.: *Los cien primeros años de la diócesis de Santander en la vida de sus obispos 1754-1860*, Santander, Obispado, 2003.

[145] ACS A-81. *Libro de cuentas correspondientes a la fábrica de la Sta. Iglesia Catedral de Santander 1772-1833*, fol. 224: *376 reales satisfechos al Sr. Doctoral, por igual cantidad que paga por el importe total del Oficio del Corazón de Jesús puesto en pergamino en Calahorra.*

[146] A.C.S. *Libro Actas* A-33, fol. 122.

[147] Datos extraídos del *Libro de cuentas correspondientes a la fábrica de la Santa Iglesia Catedral de Santander, 1771-1833* A-81 y *Libro para tomar razón de libramientos privativo de la Mesa Capitular de fábrica de la Iglesia Colegial de Santander. De principios de 1801 a 1875*, BMS Ms. 1046.

[148] *Ibídem.* "Importe de un libro nuevo de coro que comprende la misas dominicalis", fol.72v, (cat.núm. 22).

[149] *Ibídem.* "Por varios libros nuevos de canto llano y composición de otros", fol. 73v. (cat.núm. 23-27).

[150] Probablemente la misa que escribe José Rebollo se encuentra en el (cat.núm. 28).

	- 2 libro de cuentas		
1787	- 1 Misal	100 reales	
1794	- 8 hojas de canto llano (de J. Rebollo)	64 reales	Burgos
1796	- Papel pautado	48 reales	Madrid
1815	- Papel de música	90 reales	
1817	- 1 Breviario de coro - Papel de música	14 reales 94 reales	
1818	-Oficio del Corazón Jesús (puesto en pergamino)[151] -Papel de música	376 reales 52 reales	Calahorra
1819	- Papel de música	28 reales	Santander (S. Sagaz)
1821	- Papel de música	35 reales	Santander (S. Sagaz)
1822	- 14 pliegos de música	19 reales	Santander (S. Sagaz)
1824	- 8 pliegos de papel	8 reales	Santander (S. Sagaz)
1825	- 1 Misal	122 reales	Santander (S. Sagaz)
1826	-2 libros para bautizos	148 reales	Santander (S. Sagaz)
1827	- Pliegos de papel	8 reales	Santander (S. Sagaz)
1828	- Papel de música	28 reales	Santander (S. Sagaz)
1829	- Papel de música	29 reales	Santander (S. Sagaz)
1830	- Papel de música	30 reales	Santander (S. Sagaz)
1832	- 2 manuales de papel	94 reales	Santander (J. Martínez)
1863	- Impresión de 1000 cuadernos de punto	240 reales	Santander (J. Martínez)

2.2. Indicadores codicológicos de los cantorales

Puesto que nos interesa conocer estos cantorales de forma detallada tanto desde el punto de vista de su confección como el de su contenido, dedicaremos este apartado al estudio de los treinta y dos ejemplares con los que contamos desde el punto de vista codicológico, describiendo todos los indicadores tanto del formato (externos e internos) como los musicales (notación y repertorio).

[151] *Ibídem*. "Pagar el importe total del Oficio de Corazón de Jesús puesto en pergamino en Calahorra", fol. 224r. (cat.núm. 31). *Officium Sancti Vicentii Levitae* et *Martir,* fol 37- 54.

Los treinta y dos cantorales, con repertorio gregoriano (canto monódico) son de pergamino.[152] Se conservan en buen estado, tanto por su correcta manipulación como por la labor de restauración realizada por el Cabildo de Santander a lo largo de los años.

El repertorio original se conserva casi íntegro. Solo algunos cantos melismáticos del siglo XVI fueron simplificados, en épocas posteriores, a base de suprimir algunas notas; dando lugar a palimpsestos.

2.2.1. Encuadernación

La mayor parte de los cantorales conservan su encuadernación original, por lo que podemos apreciar la mayoría de los elementos externos de la misma: cubiertas, refuerzos de los lomos, cantoneras, broches, bullones y su decoración.[153]

Las tapas son de madera, cubiertas de cuero de color pardo. Las esquinas se encuentran reforzadas con cantoneras de bronce, de forma triangular y de diseño mudéjar. Solamente los cantorales más grandes, los modernos (cat.núms. 21-32), poseen guarniciones o refuerzos metálicos en los bordes de las tapas y en la unión del lomo con la cubierta

Poseen bullones de metal para facilitar su apertura y proteger la cubierta de piel. Se disponen en forma de estela de doce brazos (cat.núms. 1-6, 11-15, 20) y de roseta romboidal (cat.núms. 16, 18, 19, 21-31). Se sitúan uno en el centro de la cubierta y cuatro a su alrededor, formando un cuadrado.

La mayoría de los cantorales conservan los dos cierres metálicos (broches), unidos a la cubierta por una tira de cuero; estos se fijan a ella mediante cinco clavos, sujetos por medio de un pequeño cuadrado estrellado de metal.

La decoración de la encuadernación es sencilla y austera y su fin es más práctico que estético. Consiste en un grabado en forma de diamante romboidal, enmarcado en un rectángulo doble, que se extiende a lo largo de toda la tapa. Este grabado aparece sobre

[152] El pergamino es un soporte que ha favorecido la conservación de estos libros, por su resistencia y por su prestancia evitando, para los libros de coro, el expolio que sufrió el archivo catedralicio que afectó solamente a los libros y documentos de papel, con la consiguiente desaparición de todas las composiciones de la Capilla de Música.

[153] En este apartado nos ocuparemos de los cantorales que carecen de cubierta (cat.núms.7-10).

ambas caras de los cantorales copiados en los siglos XVI y XVII (cat.núms. 1-6, 11-15, 20).

Pensamos que esta decoración no es la original sino que fue realizada en Santander a lo largo del siglo XVIII por los libreros Nicolás Sarachaga y Bernabé Álvarez, según se desprende del *Libro de cuentas*.[154] Así vemos como en los registros de 1757 el Cabildo paga 10.363 reales de vellón a Nicolás Sarachaga por diez libros grandes y dos pequeños en blanco. En los registros de 1766 aparece el gasto de 1.740 reales por la encuadernación de cuatro procesionarios (cat.núms. 7-10) y siete cantorales grandes (cat.núms. 1- 5, 11, 12),[155] e igualmente en 1768 se paga al librero Bernabé Álvarez por papeles y encuadernaciones. En total el cabido se gastó entre 1757 a 1824 un total de17.142 reales en encuadernaciones (véase Tabla 13):

Tabla 13. Relación de gastos en encuadernación efectuados por el Cabildo de Santander (años1757-1824)[156]

Año	Encuadernación	Importe	Librero
1757	- 10 libros grandes - 2 libros pequeños - 2 breviarios de coro	10.363 reales 40 reales	N. Sarachaga
1764	- 6 misales - 2 breviarios	350 reales 61 reales	
1766	- 4 procesionarios del coro - 7 libros grandes de facistol[157]	1.248 reales	
1767	- Libros de coro	1740 reales	B. Álvarez
1772	- Misales	203 reales	B. Álvarez
1773	- Misales	83 reales	B. Álvarez
1774	- Misales y Breviarios	108 reales	B. Álvarez
1776	- 9 cuadernos de Misa de Réquiem - 3 misales	87 reales	

[154] ACS, A-81, *Libro de cuentas correspondientes a la fábrica de la Sta. Iglesia Catedral de Santander 1772-1833*, fol. 72. En 1767 se entregan: "1740 reales y 26 maravedíes pagados a Bernabé Álvarez, maestro librero por la encuadernación de los libros de coro y costo de los pergaminos que se trajeron de Zaragoza y Madrid. En 1784 retribuyen: "267 reales entregados al librero D. Bernabé Álvarez por la composición de varios Misales de la Iglesia" (fol. 112). En 1799 se abonan: "74 reales pagados al librero Bernabé Álvarez por los registro y composición de los libros del coro" (fol. 181).

[155] *Ibídem*: "Por la composición de cuatro procesionarios de choro y encuadernación de 7 libros grandes de facistol", fol. 69r.

[156] Datos extraídos del *Libro de cuentas correspondientes a la fábrica de la Santa Iglesia Catedral de Santander, 1771-1833* A-81 y *Libro para tomar razón de libramientos privativo de la Mesa Capitular de fábrica de la Iglesia Colegial de Santander. De principios de 1801 a 1875*. BMS Ms. 1046.

[157] A-81 "Por la composición de cuatro procesionarios de choro y encuadernación de 7 libros grandes de facistol" fol.69 r. Probablemente se corresponda con los procesionarios (cat.núms. 7-10) y los siete libros de facistol sean (cat.núms. 1-5, 11-12).

1777	- Misales	136 reales	B. Álvarez
1784	- Misal	267	B. Álvarez
1791	- 3 Misales	172 reales	J. Álvarez[158] (Burgos)
1794	- Misales	24 reales	B. Álvarez
1795	- 2 Misales	164 reales	B. Álvarez
1796	- Misal	376 reales	A. Arango
1798	- 1 Manual	22 reales	
1799	- Libros de coro	74 reales	B. Álvarez
1801	- Misales	294 reales	B. Álvarez
1805	- Misales	316 reales	
1808	- Misales	353 reales	R. Villamar (Burgos)
1810	- 10 cuadernos		A. del Pedro
1817	- Misal 12 cuadernos de Misa de Réquiem[159]	204 reales	S. Sagaz
1818	1 Misal 1 Misal	80 reales 42 reales	
1821	- Varios libros	232 reales	S. Sagaz
1824	-1 manual y 1 misal	82 reales	S, Sagaz

Los cantorales copiados en los siglos XVIII y XIX (cat.núms.16-32) conservan la encuadernación original, dado que no aparece ninguna referencia documental de su restauración.

2.2.2. Caracteres externos

2.2.2.1. Dimensiones

Otro aspecto interesante a analizar y que nos muestra la importancia que tuvo la transformación de Colegiata santanderina en Catedral, es el tamaño de los cantorales, que pasaron de ser libros medianos a ser libros grandes.

Los cantorales o libros de facistol ante todo son libros prácticos, cuyas dimensiones se conciben en función del uso a que están destinados.[160] Los libros "pequeños" son de lectura individual y en consecuencia son libros de mano (de bolsillo), como es el caso de los Procesionarios. En cambio, los libros "grandes o de coro" están destinados a la

[158] A-81 "Por la encuadernación de 3 misales en Burgos" fol. 139 r.
[159] *Ibídem* "Por la encuadernación, cantones, forros y registro de 12 cuadernos para misa de réquiem", fol. 221v.
[160] Como hemos visto en el capítulo anterior, el tamaño de un cantoral está en función de su uso (individual o colectivo), el contenido y la notación musical.

lectura colectiva, su fin es que el conjunto de cantores pueda leerlos. Las dimensiones de los cantorales varían entre los 225x160 mm y los 860x600mm, como puede verse en la Tabla 14:

Tabla 14. Dimensiones de los cantorales

Nº	Título	Fecha	Tamaño folio (mm)	Tamaño caja escritura (mm)	Pautas por folio
1	Misa del Propio	1591	550x370	530x345	6
2	Antifonario	XVI	550x370	530x345	5
3	Antifonario	1589	550x390	530x370	5
4	Antifonario	1591	550x390	530x370	5
5	Antifonario	1589	550x390	530x375	5
6	Evangeliario	XVI	310x210	300x180	6
7	Procesionario	1589	225x160	200x140	5
8	Procesionario	1589	225x160	200x140	5
9	Procesionario	1589	225x160	200x140	5
10	Procesionario	1589	220x162	200x140	5
11	Antifonario	XVI	580x400	470x275	5
12	Misa de Propios	1589	550x380	420x245	6
13	Misa del Propio	XVI	530x350	355x255	5
14	Misa del Propio	XVI-XVII	500x340	350x250	5
15	Antifonario	XVI	570x400	464x270	5
16	Misa del Propio	XVIII	860x600	665x380	5
17	Antífonas y Misa de Propios	1741	590x400	485x250	5
18	Antífonas e himnos	1766	860x600	665x380	5
19	Antífonas e himnos	1766	860x600	665x380	5
20	Misa del Propio	XVIII	620x420	420x260	5
21	Himnos	1766	840x610	720x610	5
22	Antifonario	1766	835x628	640x430	5
23	Antifonario	1769	853x555	640x385	5
24	Antifonario	1768	750x515	620x375	5
25	Antifonario	1768	810x570	640x390	5
26	Antifonario	1769	760x510	630x370	5
27	Antifonario	1769	730x498	620x360	5
28	Misa Ordinario	XVIII	780x478	630x400	5
29	Misa del Propio	XVIII	810x588	650x390	5
30	Salterium	XVIII	720x598	720x330	5
31	Antifonario y Misa de Propio	1817-1857	730x500	820x430	5
32	Antífonas y Misa del Propio	1875	620x410	465x280	5

Dada la variedad de tamaños de los libros, con el fin de clasificarlos, los agrupamos por tamaños. Obtenemos así tres grupos de cantorales, en función de sus dimensiones. Los cantorales "pequeños", son aquellos cuyas dimensiones se encuentra entre los 225 x 310 mm y los 160x210mm. Las medidas de los cantorales "medianos" están comprendidas entre 530x620 mm y 350x420 mm. Las medidas de los cantorales "grandes", varían entre los 720x860 mm y los 598x600 mm.

Del análisis detallado de estos tres grupos de cantorales se deduce lo siguiente:

a) Los cantorales "pequeños" son libros de mano o de bolsillo, fáciles de manejar e individuales. Su tamaño está en función del repertorio que incluyen. En nuestro catálogo, los más pequeños son los cuatro Procesionarios (núms.7-10) y el mayor un Evangelio (núm.6) con notación musical. Se corresponden con los cantorales más antiguos copiados en Burgos en el siglo XVI. Estos libros son de lectura personal (mientras se camina en el caso de los Procesionarios). Se entiende que; cual cada miembro del coro tuviese un libro de estas características y que en consecuencia sean los únicos libros de los que se conservan varios ejemplares.

b) Los medianos son de uso colectivos. Se colocan sobre un atril o facistol, desde el cual todos los miembros del coro leen al tiempo. Tradicionalmente y hasta la actualidad, a estos libros grandes se les conoce como de facistol: cantorales o cantorales de facistol,[161] que es como se les denomina en los libros de actas y de fábrica de la Catedral de Santander.[162] Se copiaron en los siglos XVI y XVII (cat. núms.1- 5, 11-15, 17, 20, 32), época de expansión económica de Santander y por ende la Colegiata de los Cuerpos Santos.

c) Los libros grandes también son de uso colectivo. Superan en 200 mm., tanto de largo como de ancho a los medianos. La mayoría se adquirieron en la segunda mitad del siglo XVIII, tras la conversión de la Colegiata en Catedral (1754).[163]

[161] Véase FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. "Catalogación de cantorales o libros de facistol", *Revista de Musicología* II, (1981), p. 325.
[162] ACS, A-81 *Libro de Actas*, fol. 69r: "Por la encuadernación de 7 libros grandes de facistol"
[163] Entre 1756 a 1768 se compran los (cat.núms. 16, 18-19, 21-27).

Además de otros aspectos, la creación de la Catedral[164] afectó a la compra y elaboración de los nuevos cantorales, al aumentar el número de cantores aumento, sumándose los "canónigos de la antigua Colegial con los de nuevo nombramiento".[165] El aumento de miembros en el coro también supuso la reforma del espacio de la Iglesia.

2.2.3. Caracteres internos

En función del tamaño de los cantorales existe un mayor o menor espacio para disponer el texto. En este apartado vamos a distinguir entre el tamaño de la caja de escritura, la disposición de la página y el ciclo de escritura en el que están elaborados los cantorales.

2.2.3.1. Dimensiones de la caja de escritura

La mayoría de los cantorales se encuentran en buen estado de conservación. La caja de escritura está completa en todos ellos, lo que nos ha permitido con facilitado su medición. En los libros pequeños*:* las cajas de escritura oscilan entre los 200x140 mm. y los 300x180 mm. En los libros medianos*:* varía entre los 530x345 mm. y los 485x 250 mm., y en los libros grandes su caja de escritura fluctúa entre los 620x360 mm. y los 820x430 mm.

2.2.3.2. Disposición en el folio

La disposición general de la escritura es a línea tirada. Todos los elementos escritos (texto y música) se encuentran copiados a renglón seguido, coincidiendo en anchura la caja de escritura y el renglón.

Al tratarse de un texto musical, se alternan dos formatos de interlineado: el más ancho para la pauta musical y el más estrecho para la letra que se canta.

La pauta musical en todos los cantorales es de cinco líneas (pentagrama). Hay cinco pautas por folio en todos ellos, a excepción de los núms.1 y 6 que tienen seis.

---

[164] Según los *Estatutos de esta Santa Iglesia de Santander,* p. 7: "Se compone dicha Iglesia, con las Prebendas nuevamente creadas, de cinco Dignidades, que son: Deán, Arcediano de Santander, Maestre de Escuela, Chantre y Tesorero: diez Canónigos, once Racioneros y catorce Capellanes, y algunos Ministros inferiores necesarios, como en todas Catedrales, para el servicio de ellas*".*

[165] ODRIOZOLA ARGOS, F. *Los cien primeros años de la Diócesis de Santander en la vida de sus obispos 1754-1860,* Santander, Obispado de Santander, 2003, p. 38.

El módulo o espacio destinado para el texto cantado es del 25% y para la música, el 75%, como se aprecia en la Ilustración 24.

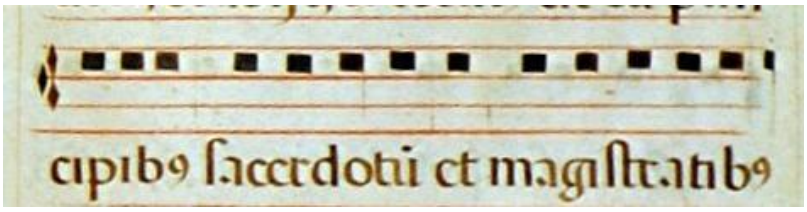


Ilustración 24.Disposición de los elementos escritos en el folio (cat.num.6)

La escritura de los textos de todos los cantorales es la gótica, salvo en dos casos (cat. núm.31-32) que es humanística. La técnica usada para escribir las letras es el estarcido, es decir, se colorean tanto las letras como las iníciales decoradas a partir de plantillas perforadas.

2.2.4. Indicadores de ordenación

Los libros catalogados poseen tres tipos de anotaciones para su ordenación tanto de escritura como del contenido a saber: foliación, signaturas y reclamos.

2.2.4.1. Foliación

Todos los folios de los cantorales están numerados, mediante un dígito que se encuentra sobre la cara del recto, a la derecha del margen superior. Puede estar en números romanos, en tinta roja (cat. núms. 9-14, 17), o en cifras arábigas, en color rojo y negro (cat.núms.1-8, 16, 18, 19, 20-32).

2.2.4.2. Reclamos

La primera palabra de la página siguiente se copia al final de cada folio en la parte inferior, fuera de la caja de escritura. Los reclamos ayudan a la lectura y permiten ordenar los textos. En estos cantorales los reclamos poseen igual tamaño y color que los textos que anuncian y no llevan ningún tipo de decoración. Solamente aparecen en los copiados en Burgos en el siglo XVI (cat. núms. 1-11, 13).

2.2.4.3. Signatura

Está formada por una letra, seguida de un número romano; ambos se sitúan en la parte inferior del recto de cada bifolio, de la primera parte del cuaderno. La letra identifica al cuaderno, mientras que el número especifica el orden de cada bifolio dentro del mismo. Aunque en principio la signatura tiene valor para los encuadernadores (es un sistema para la ordenación de los códices), para nosotros nos sirve para comprobar si éstos están completos. Solamente doce cantorales llevan signatura, que corresponden a los copiados en el siglo XVI (cat. núms.1-12).

2.2.4.4. Rúbricas

Los códices que estudiamos reproducen textos de ceremonias litúrgicas uniformes, casi inamovibles desde las disposiciones del Concilio de Trento, y por ello incluyen secuencialmente las rúbricas que marcan la ejecución y la práctica de las ceremonias y ritos de la Iglesia.

La lengua utilizada es el latín. Su tamaño es similar al del texto cantado pero, al estar escritas con tinta de color rojo (*rubrum*), se pueden visualizar con facilidad y permitiendo captar rápidamente la organización y estructura de la ceremonia. Las rúbricas están formadas por una, dos o tres letras iniciales de la palabra y el signo de abreviación.

Hemos estudiado los tipos de rúbricas que aparecen tanto en los cantorales como en los fragmentos, siguiendo las directrices y la clasificación propuesta por Hesbert[166] sobre la función de los libros litúrgicos. Así agrupamos las rúbricas según el contenido: las que fijan las acciones a realizar (ritual), las que indican la pieza que se debe cantar (canto) y las que señalan la ceremonia.

Las rúbricas de ritual son aquellas que fijan la actividad a realizar en cada momento, señalando la ordenación del tiempo litúrgico o especificando el día de una celebración en concreto. Ambas rúbricas son sencillas; se indica con un rótulo el nombre del día de la semana y su orden en números romanos o arábigos.

[166] HESBERT, R. J.: *Fontes Earum Prima Ordinatio*, Roma, Herder, (Corpus Antiphonalium Officii, 5), 1975, p. 25.

En los cantorales copiados en el siglo XVI (cat.núms. 1-13, 15) las rúbricas se sitúan en el margen superior de las páginas, indicando la de la izquierda el contenido general y el la de la derecha el Evangelista o el nombre del Santo. Por ejemplo en el cat.núms. 6, a la izquierda aparece el contenido de libro *Passio Domini* y a la derecha su autor *secundum Lucas*; en el núm. 7 a la izquierda *In festo* y a la derecha *S. Andrés*.

Las rúbricas de canto indican la clase de pieza a cantar. Están siempre presentes al comienzo de todas las melodías y son las más tipificadas y las más reguladas por medio de abreviaturas. Son iniciales de palabras que pueden ir desde una letra hasta cinco, por ejemplo, *R* por *Responsorium*, *V* por *Versiculum*, o bien dejando el inicio de la palabra *Hym* por *Hymnus*, *Ps* por *Psalmus*, o por contracción, *Aña* por *Antiphona*. En algunos casos no se abrevia la palabra, en cuyo caso se deja completa.

Las rúbricas de ceremonia señalan aquella ceremonia litúrgica de que se trate. Son las más abreviadas de todas, debido a su reiteración y regularidad en el culto. Se refieren al orden de la Misa y del Oficio. Entre las de la Musa las más frecuentes son: *In. Introit* por *Introitum; Gr* por *Graduale; Trac* por *Tractus; Offr* por *Offertorium; Co* por *Comunionem*. Entre las del Oficio: *Aña, A, Ant* por *Antiphona; Ps, P* por *Psalmi; V* por *Versiculo; Invit* por *Invitatorium; R* por *Responsorium; Hym* por *Hymnus.*

Esta riqueza de rúbricas nos muestra un ahorro de espacio en la elaboración de los libros así como la estabilidad del ritual litúrgico, ya que esta terminología y abreviaturas se mantienen en todos los fondos musicales que presentamos, que abarcan desde el siglo XIII al XIX. También nos facilita el trabajo de identificar las piezas musicales incluidas en los cantorales y nos permite agrupar los géneros cantados según la ceremonia a la que pertenezcan.

2.2.5. Las iniciales y su ornamentación

Los cantorales de la Catedral de Santander destacan por su carácter utilitario. Son libros sobrios y sencillos, no poseen la riqueza decorativa, ni las miniaturas iluminadas de las colecciones de los grandes monasterios y cenobios españoles. Como en casi todo, la razón principal de esta sobriedad es la economía: el escaso patrimonio de la Colegiata, argumento aludido constantemente por los arzobispos de Burgos para no conceder la desmembración del territorio de Santander, y la escasez de medios con que nació la

Catedral, se manifiesta en una colección de cantorales austera, tanto los copiados en Burgos en el siglo XVI, como los encargados a Madrid a lo largo de los siglos XVII y XVIII, todos ellos prácticos y funcionales.

A pesar de esta sencillez, los libros poseen una sobria decoración que sirve más como guía visual para la lectura, que para su embellecimiento. La ornamentación y la decoración se encuentran básicamente en las iniciales capitulares.

Para su elaboración se utiliza el sistema de plantilla, que afecta tanto al formato de la letra, como a la decoración y a los elementos ornamentales; es decir, las iniciales están prediseñadas y estereotipadas. El amanuense simplemente se limita a rellenar el cuerpo de la inicial con colores o con elementos vegetales o arquitectónicos. Las letras de los cantorales del siglo XVI están elaboradas con tinta a roja y azul (cat.núms. 1-15) como apreciamos en la Ilustración 25.



Ilustración 25. Letra capitular con plantilla (cat.núm.3)

En los cantorales copiados en el siglo XVII y XVIII algunas letras están pintadas a mano, con elementos vegetales o arquitectónicos (cat.núms. 17-20) como vemos en la Ilustración 26.



Ilustración 26. Inicial capitular con elementos vegetal (cat.núm.19)

Otras letras son simples y se pintan de un solo color como la que aparece en la Ilustración 27.

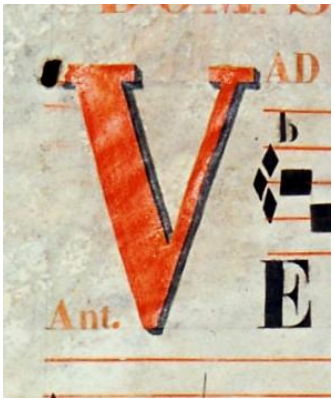


Ilustración 27. Inicial capitular simple (cat.núm. 32)

Las iniciales destacan de las demás letras por su tamaño, color, decoración y ubicación. Podemos confirmar que el módulo de la letra depende de la importancia del canto. Para clasificar los módulos seguimos el mismo criterio que hemos aplicado a los fragmentos musicales, el establecido por Hugles[167] que toma como unidad de medida el conjunto formado por el pentagrama y la línea del texto. Su función consiste en distribuir y ordenar lo escrito, señalizando el inicio de las diferentes partes leídas o cantadas, guiar la vista a lo largo del folio, facilitar la lectura y embellecer el cantoral. Son las últimas que se escriben a la hora de realizar un códice y, en general, todas las iniciales de un

[167] HUGLES, H.: *Medieval Manuscripts for Mass and office. A guide to their Organization and Terminology*, London, University of Toronto Press, 1982.

mismo códice poseen las mismas características gráficas, aunque podemos establecer diferencias en función de la importancia del comienzo de los textos: capitulares o de sección.

Las "letras capitulares". Letras de dos pautas: son las iniciales capitulares, de formato grande, que comprenden dos renglones. Están pintadas con dos o más colores y se encuentran enmarcadas en un cuadrado sobre fondo de color, que a su vez posee filigranas geométricas y de carácter vegetal. Sobresalen por su decoración, tamaño y color. En la mayoría de ellas se utilizan los colores azul y rojo y en contadas ocasiones el verde. Así, en los cantorales antiguos, copiados en el siglo XVI en Burgos, solamente se emplean dos colores rojo y azul (cat.núms. 1- 10) ver Ilustración 25; en cambio en los posteriores las letras están formadas por elementos vegetales y arquitectónicos (cat. núms. 17, 18, 19, 23, 24) ver Ilustración 26 utilizando una gama cromática mayor, donde se mezclan los colores dando la sensación de relieve. En los últimos cantorales la sobriedad cromática es lo más destacable, normalmente las iniciales se rellena de un solo color cat. núms.31, 32, véase Ilustración 27.

"Letras de sección", son pequeñas. Su tamaño es de una pauta, se encuentran dibujadas en negro mediante la técnica del estarcido. Estas iniciales se encuentran en todos los cantorales, siendo muy similares todas ellas (cat.núms. 21-29); las únicas excepciones las localizamos en los (cat.núms. 18, 19), donde se les ha añadido tres franjas de color amarillo, como podemos observare la siguiente ilustración:
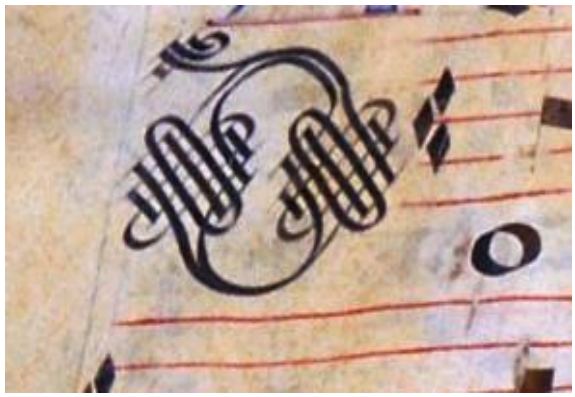


Ilustración 28. Inicial de sección en estarcido cat. 29

2.3. La música de los cantorales

El este apartado nos ocuparemos de mostrar las características de los indicadores musicales correspondientes a los cantorales estudiados. Entre ellos destacan la notación utilizada, el repertorio y las melodías medidas.

2.3.1. Notación cuadrada

Todos los cantorales santanderinos estudiados se encuentra copiado en notación cuadrada gregoriana, que se desarrolla con todos los elementos propios (pentagrama, clave, custo y neumas) cuyas características a continuación describimos:

Neumas o notación cuadrada gregoriana se encuentra en todos los cantorales. La unidad musical es la breve bien sola o unida a dos o más formando las ligaduras. En las ligaduras descendentes la última breve se convierte en semibreve, en ascendentes de tres notas la segunda es semibreve, dado que es más cómoda a la hora de escribir, según Samuel Rubio.[168] Estas ligaduras son similares a las que se encuentran en los cantorales escurialenses y en otros copiados de la misma época, por lo que compartimos la idea de que era común en España el uso de la nota romboidal en el centro de los grupos ascendentes. El mismo caso ocurre con los grupos de más de tres notas; todas ellas suelen ser romboidales, a excepción, de la primera y la última. En los grupos ascendentes la última nota es siempre una virga y lo mismo se puede decir de los descendentes resupinos. La mayoría de los grupos o ligaduras de varias notas al unísono, como las bivirgas y trivirgas, las dístrofas y trístrofas, aparecen abreviados.

Pentagrama. Todos los cantos están copiados sobre una pauta de cinco líneas pintadas en rojo, que ocupa el 75% del tamaño del módulo de la escritura.

Claves. Todas las melodías se desarrollan en las claves de Fa o de Do, están escritas en tinta de color negro y se colocan al comienzo del pentagrama dependiendo del modo y del ámbito de la melodía, se sitúa sobre la 3ª o 4ª línea del pentagrama, así aparecen Fa en 3ª, Fa en 4ª, Do en 3ª y Do en 4ª. Normalmente cada melodía está escrita en una clave situada al comienzo del pentagrama, pero en ocasiones aparecen dos superpuestas, como ocurre en el cat.núms. 13, donde se encuentra Do en 4ª y Fa en 2ª a una quinta

[168] RUBIO, S.: *Las melodías gregorianas de los Libros Corales del Monasterio de El Escorial,* Madrid, Ediciones Escurialenses, 1982, p. 28.

descendente, aludiendo a las dos líneas antiguas de colores. Igualmente el cambio de clave dentro de un mismo canto es frecuente sobre todo en aquellas melodías en las que el ámbito es muy amplio.

Custo o guión. Se encuentra al final de cada pentagrama en todas las melodías. Se representa mediante un punto cuadrado-rectangular de color negro, de tamaño similar a la breve, con una raya a su derecha bien en posición ascendente o descendente. Esta variante depende del estilo del copista, por ejemplo los cantorales copiados en el siglo XVI por Petrus Coloma el custo es descendente (véase cat.núms. 1-15). En cambio los copiados por José Moreno Olarte en el siglo XVIII en Madrid son ascendentes (véase cat.núms. 22 -27).

2.3.2. Repertorio musical

Para estudiar el repertorio de los treinta y dos cantorales santanderinos lo primero que realizamos es su clasificación según su función, vemos que hay: diecisiete cantorales del Oficio (cat.núms. 2-5, 11, 15, 17-19, 22-27, 31-32), diez cantorales de la Misa (cat. núms.1, 12-14, 17, 20, 28-29, 31-32) cuatro procesionario (cat.núms. 7-10) y un Evangeliario (cat.núms. 6), distribución que reflejamos en el siguiente gráfico.

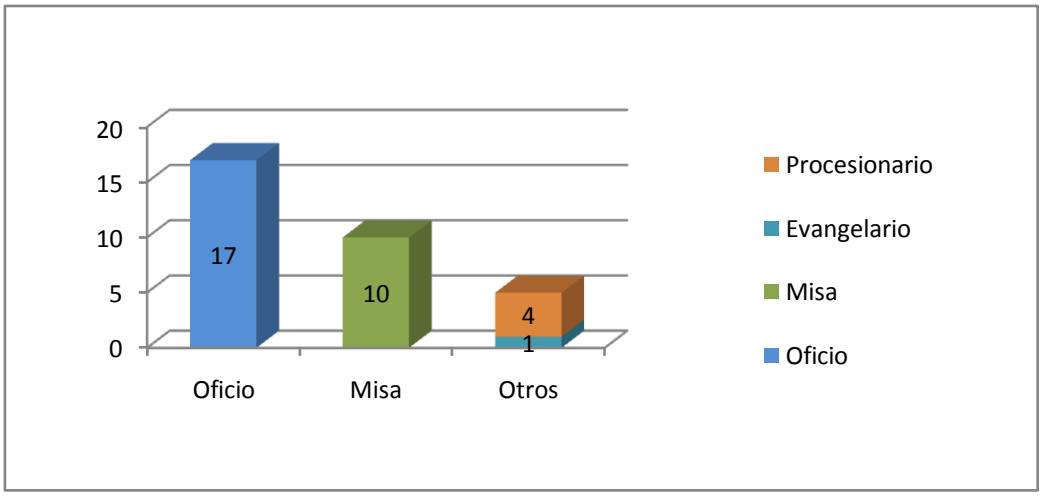


Gráfico 4. Cantorales

Estos treinta y dos cantorales contienen tres mil ochocientos treinta y seis piezas musicales que constituyen el repertorio musical utilizado en la Catedral de Santander entre los siglos XVI y XX. Según su ubicación litúrgica se distribuyen: Misa: mil doscientos treinta y cuatro (32%) y Oficio dos mil seiscientos dos (68%):

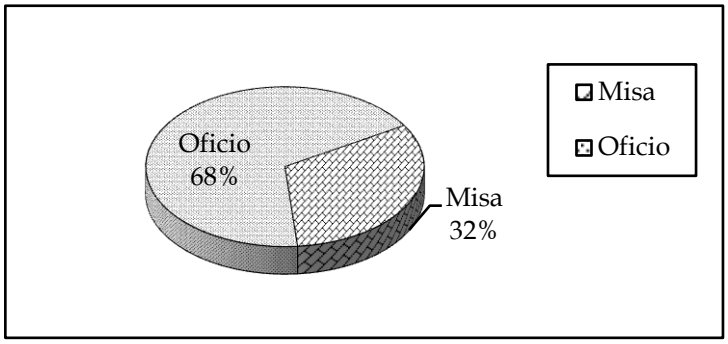


Gráfico 5. Repertorio de las piezas musicales de los cantorales

El predominio de las melodías del Oficio frente a las de la Misa que muestra este gráfico puede explicarse por el origen monasterio de la Catedral que mantuvo la celebración ininterrumpida del Oficio hasta el siglo XX.

Si analizamos la distribución del tipo de piezas según la función litúrgica las más dominantes en este corpus musical son las antífonas, seguidos por los responsorios (ambos del Oficio) y la comunión en el caso de la Misa, clasificación que recogemos en la Tabla siguiente.

Tabla 15. Piezas musicales

Misa Propio		**Misa Ordinario**		**Otros**		**OficioDivino**	
Género	**Nº piezas**	**Género**	**Nº piezas**	**Género**	**Nº piezas**	**Género**	**Nº piezas**
Introito	260	Kyrie	10	Leccionario	9	Antífonas	1889
Ofertorio	227	Gloria	192	Invitatorio	21	Responsorios	395
Comunión	350	Credo	7			Salmo	1
Gradual	183	Sanctus	11			Himnos	287
Aleluya	215	Agnus	11				
Tracto	48						
Secuencia	3						
TOTAL	1003	TOTAL	231	TOTAL	30	TOTAL	2572

2.3.3. Melodías de canto llano medido

Una parte del repertorio que contienen los treinta y dos cantorales de la Catedral de Santander es medido. El hecho de la medida no es nuevo y aún menos excepcional, dada las fechas en que se copiaron, los siglos XVI al XIX. En determinados géneros del canto llano se practicó la música "medida" desde fines de la Edad Media, medida que se muestra por medio de la notación mensural y posteriormente a través del compás.

En este apartado nos proponemos estudiar todas las melodías con medida de los susodichos cantorales que usan notación medida, con el fin de mostrar los géneros en que aparecen, los elementos que contiene y el momento en el que irrumpe el gusto por la música reglada. Observaremos cuáles son las melodías medidas más recurrentes en cada época y cuáles permanecen invariables a lo largo del tiempo.

Para ello hemos elaborado un catálogo con las transcripciones de cada melodía incluida en su correspondiente ficha descriptiva al que titulamos "Melodías de canto llano con medida transcritas de los cantorales de la Catedral del Santander (siglos XVI-XIX)" (véase vol. II).

Tras el estudio del repertorio incluido en los cantorales nos encontramos un total de doscientas cincuenta y una piezas medidas, que responden solamente a tres géneros: himnos, secuencias y misas. De todas ellas destacan por su número los himnos, con doscientas treinta y siete melodías (94,5%), frente a la Misa con once fragmentos (4,3%) y las secuencias con tres (1,2%).

A continuación, estudiamos de manera individualizada cada uno de estos grupos.

2.3.3.1. Himnos

El himno es una composición poético-musical cuyo origen se sitúa en la época Helenística (siglo II a. C.) en los "Himnos Délficos",[169] siendo adoptado posteriormente por el cristianismo a partir de la tradición greco-romana.

Bizancio usó desde muy pronto el canto de los himnos en la liturgia, extendiéndose por la Iglesia cristiana de Occidente gracias a San Ambrosio, en el siglo IV. En la Península

[169] COMOTTI, G.: *La música en la cultura Griega y Romana*, Madrid, Turner, 1986, p. 36.

Ibérica el himno llegó tras la abolición de la liturgia hispánica,[170] gracias a los monjes que introdujeron la liturgia franca al mismo tiempo que instauraron los preceptos de la Iglesia de Roma. Estos antiguos himnos eran poemas estróficos de alabanza; sus textos estaban escritos en latín y se dividían en estrofas cortas con igual estructura poética. Ésta podía variar de un himno a otro, que en cada caso posee el mismo número de versos e idéntico patrón rítmico. La melodía de los himnos es sencilla, adaptándose al ritmo poético de la primera estrofa del poema. La melodía se repite en cada una de las estrofas dando lugar a lo que se denomina forma estrófica.

El uso de una melodía para dos o más himnos diferentes fue tan normal en la época medieval como posteriormente, permitiendo intercambiar libremente tanto las letras como las melodías.[171] De ahí que la melodía de los himnos sea sencilla, por lo que resulta fácil de memorizar.

Estas características favorecieron el que abunden himnos en los cantorales santanderinos. En todo el repertorio bajo consideración hay un total de doscientos ochenta y cinco, de los cuales doscientas treinta y siete son medidos. Aparecen, copiados en veinte cantorales de los de los treinta y dos que estudiamos.

Con el fin de identificar si existe un himno estándar de la catedral santanderina, nos proponemos analizar los himnos métricos de sus fuentes. Para ello lo primero que realizamos es su estudio melódico seguido de las letras. Luego compararemos ambos, relacionando la música con la letra, con el fin de localizar las melodías medidas más copiadas, es decir, los himnos más usados en cada época.

[170] El rito hispano estuvo vigente en Castilla y León hasta el año 1080, año que fue sustituido oficialmente por el rito franco-romano. Véase GÓMEZ MUNTANÉ, M.C.: *La música medieval en España,* Zaragoza, Kassel, Reichenberger, 2001, p. 3.

[171] La forma poética que usaba San Ambrosio era el tetrámetro yámbico, basado en la poesía clásica latina. En la Edad Media el término himno se usó como nombre genérico para designar cualquier tipo de "canto de alabanza a Dios"; incluía también a los tropos, las secuencias, los conductus, los versus y rhytmus, lo que nos sugiere que los primeros himnos de la liturgia cristiana hasta el siglo IV no eran necesariamente versificado. La primera definición de himno la realiza San Agustín en *Enarrationes in psalmos*: " Hymnus scitis quid est?.Cantus est cum laude Dei. Si laudas Deum, et non cantas, non dicis hymnum: si cantas, et non laudas Deum, non dicishymnum; si lauda saliud quod non pertinet ad laudem Dei, et si cantando laudes, non dicis hymnum. Hymnus ergo tria istahabet, et cantum, et laudem, et Dei" (*Patrologie cursus completus*, Paris, MIGNE, J. P. 1884-64, vol. 93 columna 798*)*. En el tratado *De Música* San Agustín aplica el metro yámbico al ritmo de los himnos, de lo que resulta un compás ternario en anacrusa.

2.3.3.1.1. Las melodías de los himnos con medida

Los himnos de los cantorales de la Catedral de Santander responden a la estructura tradicional: cuatro frases cuya extensión y diseño melódico está determinada por la letra. La relación texto-música es de carácter silábico: la música se supedita al texto, a pesar de los rigores que impone la medida, buscando la claridad y transparencia de lo que se dice.

La melodía de los himnos se desarrolla por grados conjuntos y en ocasiones saltos de tercera. El ámbito melódico se extiende hasta una octava y el ritmo es regular, se entiende que en los himnos con medida.

La aplicación de las nuevas técnicas compositivas como el uso de la medida y valores de las notas musicales favorecía la claridad musical y textual. Las melodías son sencillas y fáciles de aprender por parte de los miembros del coro, según se desprende de las siguientes manifestaciones hechas por el cabildo en 1864:

> Pero si este cambio de cantorales hubiera sido para mejorar los cantos tendría alguna utilidad, pero lejos de ser así es lo contrario. Ambos cantorales, tanto el antiguo como el recientemente puesto en juego, habían tenido idéntico canto llano; pero hace muchos años que el primero fue reformado con arreglo a los adelantos del arte, y con ésta reforma los cantos han adquirido una marcha más sencilla y melodiosa, la letra una acentuación más correcta.[172]

Este estilo se va imponiendo, para lo cual las melodías se modernizan, y en consecuencia algunos himnos sin medida se "reciclan" hasta convertirlos en métricos. En ocasiones son reemplazados por otros nuevos medidos, como es el caso de *Nunc sancte*, que se copia siete veces en el mismo cantoral (cat.núm. 3). En otros casos las melodías se manipulan, los melismas de dos o más notas se eliminan dejando solamente la nota principal del canto primitivo, que coincide con la primera nota del grupo melismático. Los himnos pasan así a ser silábicos, adaptándose a un estilo grato al cabildo de acuerdo con las nuevas técnicas en materia de música eclesiástica.

Esta nueva forma de hacer trajo consigo la pérdida de numerosos cantos antiguos, que en el mejor de los casos fueron reemplazados por otros más simples y en el peor por una

[172] ACS, A-37 *Libro de Actas*, 25 noviembre 1864, fol. 321.

copia de otros ya existentes. La mayoría de las modificaciones se realizaron a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Se hicieron de manera natural y sin ningún tipo de reacción contraria por parte de los cantores, quizás por el estilo sencillo de los nuevos himnos, como alega el Cabildo de Santander en 1864:

> Los himnos excitan por medio de las bellas y armoniosas composiciones del canto figurado el ánimo del clero y de los fieles a la más alta contemplación de las cosas celestiales.[173]

Es la facilidad con que se memorizan las melodías modernas el motivo del éxito de esta reforma, al ser más sencilla y repetitiva, razones que subraya el Cabildo santanderino:

> Los himnos han adquirido una marcha más sencilla y melodiosa, la letra una acentuación más correcta y los periodos y miembros del canto llano mucha más brevedad.[174]

Estos argumentos a favor de los himnos modernos (medidos) frente a los antiguos aparecen en la interesante polémica suscitada en 1864 en el seno del Cabildo, que recogemos en el apartado 2.4. de este mismo capítulo.

2.3.3.1.2. Modelos melódicos

La presencia de doscientos treinta y siete himnos medidos dentro de un repertorio antiguo nos plantea el estudio de éstos con el fin de observar sus variedades melódicas y constatar cuales fueron las melodías más cantadas en el cenobio santanderino.

Para abordar su estudio proponemos tres modelos de melodías-tipo:

– Modelo A: Melodías con compás, líneas divisorias, puntillos y alteraciones propias y accidentales. El compás se expresa mediante un número junto a la clave, siendo el más representado el 3 para el compás ternario, seguido del 2 para el compás binario. Las líneas que atraviesan el pentagrama separan compases y regulan el acento rítmico de la melodía. Los puntillos de prolongación aparecen junto a la semibreve a lo largo del discurso musical y al lado de la breve en las cadencias. La presencia signos de medida, ligaduras de unión y de expresión y las alteraciones propias y accidentales, indican que estos himnos atienden al sistema tonal y no al modal.

[173] ACS. A-37 *Libro de Actas*, 19 octubre 1864, fol. 312.
[174] ACS, A-37 *Libro de Actas*, 25 noviembre 1864, fol. 321.

Los himnos que se enclavan en este modelo no son muchos, suman un total de treinta y cuatro (véase el Tabla 16). La mayoría se encuentran en los cantorales de los siglos XVIII y XIX (cat.núms. 14, 17, 18, 32) y unos pocos del siglo XVI (cat.núms. 3, 4). Estos últimos son fruto del proceso de adaptación ya que en su origen no eran medidos.

– Modelo B*:* Melodías con compás y sin líneas divisorias. El compás se representa por medio de un círculo <O> (*tempus perfectum)*,[175]un semicírculo <C> (*tempus imperfectum*) o mediante números enteros, que indican proporción el 3 o el 2, o bien en forma de fracción (3/2; 2/2). Su presencia en todo el corpus es muy limitada. En total son veintiún, en los cantorales de los siglos XVIII y XIX (cat.núms. 20, 23, 24, 26, 30-31). Son himnos medidos de transición entre los antiguos y los modernos y poseen como único elemento nuevo el signo de compás, adaptándose las figuras a la medida que gobierna.

– Modelo C. Melodías sin compás y sin líneas divisorias, *cantus fractus.* Son los himnos de medida subliminal, que se conciben métricamente pero carecen de elementos métricos. El ritmo se forma mediante la reiteración continua de dos figuras desiguales, normalmente la breve y la semibreve, obteniendo de manera tan sencilla la regularidad rítmica. Son los más numerosos: en total suman ciento ochenta y dos, que se encuentran en dieciocho cantorales de los siglos XVI al XIX (cat.núms. 3-5, 11, 12, 15, 17-19, 21-27, 30-31). Su presencia a lo largo de tres siglos les hace estables y podríamos decir que son el modelo estándar de himno del canto gregoriano propuesto por la reforma Tridentina, prototipo que debe su éxito a la simplicidad rítmica, basada en la repetición de patrones rítmicos sencillos.

Tabla 16. Modelos de himnos medidos

Cantoral	**Nº de himnos medidos**	**Modelos**		
		A	**B**	**C**
3	18	-	-	18
4	17	8	-	9
5	5	-	-	5
11	1	-	-	1
12	1	-	-	1
15	30	-	6	24
17	4	-	4	-

[175] El círculo surgió en el contexto del estilo *Ars Nova* y se conservó durante mucho tiempo como signo de compás ternario. El semicírculo representa el compás binario.

18	4	-	-	4
19	15	-	-	15
21	50	-	-	50
22	7	-	-	7
23	7	-	2	5
24	26	11	3	12
25	2	-	-	2
26	13	-	2	11
27	13	-	4	9
30	9	-	-	9
31	5	5	-	-
32	10	10	-	-
Total	237	34	21	182

Establecidos los modelos y una vez efectuado el correspondiente estudio melódico, observamos que los himnos adquieren más elementos métricos con el paso del tiempo. Así los de los cantorales del siglo XVI (cat. núms.1- 15) pertenecen al modelo C carecen de elementos de medida y si los poseen no son originales, sino que son el resultado de su modernización mediante manipulación, véanse los himnos transcritos 4.58, 4.141 y 15.38.

En los cantorales de los siglos XVII y XVIII (cat.núms. 17-30) aparecen los tres modelos de himnos. Sus melodías son originales (salvo tres del cat.núm. 19); todas ellas fueron concebidas con medida subliminal o con elementos métricos. Son himnos de transición.

Por último los himnos de los cantorales del siglo XIX (cat.núms. 31-32) pertenecen al grupo A. Sus melodías son originales, poseen todos los elementos modernos y no han sufrido ninguna modificación.

Una vez efectuada la comparación de las melodías de todos estos himnos hemos comprobado que 148 llevan melodías distintas que hemos transcrito véase volumen II apartado “Melodías de canto llano con medida transcritas de los cantorales de la Catedral del Santander (siglos XVI-XIX)” en el volumen II.

2.3.3.1.3. Concordancias melódicas

En este apartado nos ocupamos de las melodías repetidas de los himnos métricos, con el fin de averiguar cuáles de ellos podrían ser los más usados en determinada época, así como los que más perduraron. Con tal propósito hemos comparado las melodías de los doscientos treinta y siete himnos entre sí, seleccionando aquellas que se repiten más de siete veces, cuarenta y nueve melodías en total, son las que nos interesan particularmente.

Comprobamos que existen cuatro melodías repetidas siete o más veces, que hemos denominado <melodías tipo> y que identificamos con números romanos y el *íncipit* de la letra de uno de los himnos. Lo que recogemos en la Tabla17 en donde señalamos las melodías tipo, el número de copias de las mismas, su localización) se identifica por dos grupos de dígitos separados por un punto, el primero corresponde al cantoral y el segundo al folio en que se encuentra), los modelos de melodías y el cantoral en que se encuentra.

Tabla 17.Concordancias melódicas entre los himnos

Melodías tipo	**Concordancias**	**Modelos**	**Cantoral**
I *Inmense caeli*	21 (3.2; 3.7; 3.14; 3.21; 3.27; 3.34; 3.40; 4.5; 4.11; 4.17; 4.23; 4.30; 4.35; 4.4; 4.48; 4.49; 5.10; 5.16; 5.21; 5.25; 5.32)	C	3, 4, 5
II *Jesu redemptor*	14 (22.6; 22.31; 22.76; 22.102; 22.111; 22.114; 22.132; 26.54; 26.63; 26.71; 26.72; 27.21; 27.79, 27.111)	C	22, 26, 27
III *Nunc sancte*	7 (3.58;3.60;3.62;3.69;3.119;3.128; 3.131)	A	3
IV *Inmense caeli*	7 (19.18; 19.27; 19.34; 19.41; 19.48; 19.55; 19.66)	C	19

Al analizar los himnos repetidos vemos como las melodías copiadas siete veces se encuentran en el mismo cantoral, en la mayoría de los casos. Pensamos que se debe a que es la más sencilla o la más popular en ese momento y a lugar de origen del cantoral.

Las melodías copiadas más de siete veces aparecen en cantorales distintos es porque estos proceden del mismo escritorio y se copiaron en las mismas. Quizás el ejemplo más significativo por su reiteración sea el himno *Inmense caeli,* (Tipo I), que aparece copiado 21 veces en tres cantorales y sin modificaciones. Podemos decir que esta melodía es el modelo estándar de himno antiguo que probablemente se cantó durante más tiempo en la Catedral de Santander (véase volumen II himno 3.7).

La mayoría de las melodías repetidas pertenecen al grupo de himnos del modelo C, que recordemos no poseen compás ni signos de medida y cuyo ritmo se forma mediante la reiteración de dos figuras de distinto valor. Son los himnos antiguos y los más repetidos y se encuentran en uno o más cantorales fruto del mismo escritorio.

2.3.3.1.4. Concordancias de letras.

Según lo dicho, los himnos se componen de estrofas cortas, todas ellas con la misma estructura. Ésta puede variar de un himno a otro, pero todas las que componen un himno tienen igual número de versos y el mismo patrón métrico. Cuando la melodía de la primera estrofa se repite en las estrofas sucesivas se origina la forma estrófica; por lo tanto, todos los himnos que tienen igual estructura poética pueden cantarse con la misma melodía; de ahí que las melodías y los textos de los himnos se pueda intercambiar.

Analizando la letra de los doscientos ochenta y cinco himnos que manejamos (con o sin medida), ciento treinta y uno llevan letra distinta (el 46%) y ciento cincuenta y cuatro llevan la misma (el 54%). Nos proponemos averiguar si existen letras de himnos que se mantienen a lo largo del tiempo. Para ello, en primer lugar comparamos todas las letras de los himnos para seleccionar las más utilizadas. En segundo lugar, las relacionamos con las de las melodías más copiadas en los himnos medidos, por si existe un himno con letra y música igual, y por último cotejaremos las letras de las melodías más copiadas.

Para estudiar las letras más repetidas seguimos el mismo criterio utilizado en las melodías medidas, es decir, el estudio lo realizamos sobre aquellas que fueron copiadas siete o más veces. El resultado son siete letras distintas, que suponen el 30% del total que detallamos en la Tabla 18.

Tabla 18. Letras más copiadas en los himnos objeto de estudio

Incipit	Concordancias	Cantoral
Jam lucis orto	10 (3.56;4.58;4.91;4.141;4.186; 4.240; 15.30; 15.118; 15.168; 18.1)	3,4,15,18
Rerum Deus tenax	10 (3.62;4.63;4.99;4.149;4.195;4.246;15.35;15.124;15.143 18.42)	3,4,15,18
Rector potens verax	9 (3.60; 4.96; 4.146; 4.192; 4.244; 15.33; 15.122;15.141; 18.27)	3,4,15,18
Nunc sancte	9 (3.58;4.60;4.93;4.144;4.189;4.242; 15.31; 15.120; 18.12)	3,4,15,18
Deus tuorum	9 (3.128;15.101;15.151;15.158;21.6; 24.49; 26.54; 27.93)	3,15,21,24, 26,27
Iste confessor Domini	3.142;15.183; 15.196; 21.12; 24.55; 27.104; 27.105	3,15,21,24, 27
Te lucis ante terminum	7 (3.48; 3.49; 4.48; 4.49; 4.53; 5.51; 19.66)	3,4,5,19

La mayoría de los himnos a los que nos referimos se encuentran en los cantorales antiguos, copiados a finales del siglo XVI en Burgos (cat.núms. 3, 4, 15) y son fruto de la regularización del ritmo en el canto llano. En cambio la reiteración de las letras no es tan significativa en los cantorales copiados en el siglo XVIII en Madrid (cat.núms.18, 19, 21, 24, 26, 27).

Con el propósito de averiguar si existe un himno estándar, es decir un himno cuya letra y música se repiten reiteradamente cotejamos las melodías tipo establecidas (Tabla 17) con las letras (Tabla 18), resultado que reflejamos en la Tabla 19.

Tabla 19. Concordancias de letras y melodías

Melodías tipo	Nº copias melódicas	Letras más copiadas	Concordancias
I	21	*Te lucis ante terminum*	2
II	14	*Nunc sancte*	1
III	7	*Rector potens veraz* *Nunc sancte*	1 1
IV	7	-	-

Como puede verse, la melodía más copiada Tipo I se repite solamente dos veces con la misma letra. La melodía Tipo II aparece sólo una, al igual que la Tipo III, que se encuentra con dos letras distintas. La melodía Tipo IV no aparece. Por lo tanto no hay un himno estándar en los cantorales. Lo que sí existe son melodías "comodines", es decir, una misma melodía que aparece con letras distintas como se observa en Tabla 17.

Cabe señalar que hay más melodías que letras distintas. La razón es doble: por una parte la libertad musical frente a la fijación del texto y por otra la sencillez de las melodías medidas que se emplean. Sus melodías, al menos las que son medidas, son sencillas y de ritmo repetitivo y, se adaptan fácilmente a la letra, dando lugar a himnos fáciles de retener, según venimos reiterando.

2.3.3.2. Secuencias

Originariamente las secuencias son melismas añadidos al *Aleluya* de la Misa, cantadas con la vocal <a> al final del *Jubilus*. Como dice Juan Carlos Asensio se podría considerar "como un gran tropo meloforme del Alleluia".[176]

Su forma estrófica rimada con el paso de tiempo se transformó en las formas poéticas modernas. Las secuencias de los cantorales de la catedral de Santander se corresponden con tres de las cuatro las seleccionadas por el Concilio de Trento, para su interpretación en la liturgia a saber: *Dies irae, Veni Sancte Spiritus* y *Victimae paschali laudes* (para sus características y transcripción véase "Melodías de canto llano medidos del os cantorales de la Catedral de Santander (siglos XVI-XIX)" volumen II.

2.3.3.2.1. *Victimae paschali laudes.*

Se trata de una secuencia vinculada al *Aleluya* pascual *Christus resurgens.* La copia suya que se conserva cat. núm. 20, está incompleta ya que indica únicamente la forma de interpretarse (solo, coro e infantes) acompañada de las tres frases musicales (A-B-C). La relación letra y música es silábica, el ámbito melódico es de una décima y su desarrollo melódico se desarrollo por grados conjuntos, con ocasionales saltos de tercera y de quinta en los cambios de frases. El ritmo se basa en la alternancia de larga-breve.

[176] ASENSIO PALACIOS, J. C. *El canto gregoriano, historia, liturgia, formas***,** Madrid, Alianza Música, 2003, p. 453.

Si comparamos la copia de esta secuencia con la que contiene el *Liber Usualis*, observamos que las únicas variaciones se encuentran en la melodía. La versión que transcribimos en (volumen II), es medida, manteniendo el ritmo (breve–semibreve) hasta en las cadencias de frase, que se producen sobre la semibreve y no sobre la breve como cabría esperar.

2.3.3.2.2. *Dies Irae*

Se trata de una secuencia de nueva composición, destinada a la liturgia funeraria. Su estructura es algo distinta a las demás, ya que los temas melódicos se repiten en bloque tres veces. Por su carácter de secuencia propia de la *Misa de Réquiem*, es la que más se ha parafraseado en la polifonía.

Aparece copiada en el cantoral 28. La relación letra-música es de carácter silábico, el ámbito melódico es de una séptima que se desarrolla por grados conjuntos produciéndose en ocasiones saltos de tercera en los cambios de frase. El ritmo se establece a base de la sucesión de las figuras de larga y breve.

Si comparamos la susodicha copia de la secuencia con la que da el *Liber Usualis*, observamos que las únicas variaciones se encuentran en la melodía. La versión del cantoral 28 es medida, manteniendo este ritmo incluso hasta en las cadencias de frases, las cuales se producen sobre la semibreve y no sobre la breve. Cabe señalar el carácter silábico de la melodía, que carece de algunos pasajes melismáticos que aparecen en la versión del *Liber Usualis*.

El *Dies irae* consta de dos frases musicales de siete compases cada una (A-B), que se corresponden con una estrofa. Cada frase se compone de tres semifrases de dos compases, cada una de las cuales se combina con un verso. Así su estructura es la siguiente: A-B-A-B de ahí que en la transcripción musical solo hayamos copiado las dos frases que se alternan a lo largo de la secuencia.

2.3.3.2.3. *Stabat Mater*

Se copia completa en el cantoral cat. núm. 23. La relación letra-música es silábica. El ámbito melódico es de una décima y su desarrollo es por grados conjuntos, aunque en ocasiones se producen saltos de cuarta sobretodo en los cambios de frase. El ritmo se

basa en la sucesión de larga-breve. Melódicamente está formada por diez frases distintas de seis compases. Cada frase consta de tres semifrases de dos compases, que se corresponden con un verso.

Si comparamos nuestra versión con la que recoge el *Liber Usualis*, observamos que lo único que comparten es la letra, no la música y que solamente aparecen las frases impares.

2.3.3.3. Misa

Otro género importante incluido en el repertorio de los cantorales santanderinos lo representan las dos Misas (ciclo del Ordinario) completas copiadas en el siglo XVIII y con notación medida.

Todas sus partes (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei) comparten un mismo tema musical, que se presenta siempre al comienzo de cada una. Cabe destacar en estas composiciones la presencia de los elementos de valores con puntillos, ligaduras de prolongación y silencios en los finales de frases.

2.3.3.3.1. *Misa gregoriana en Fa mayor*

Aparece copiada en el cantoral 24. La integran: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei. De su análisis derivan las siguientes características:

– Unidad temática: todas las partes de la Misa comienzan con el mismo tema, formado por dos frases (A-B) de tres y cuatro compases respectivamente. El tema lo presenta el Kyrie y se repite al inicio de cada parte.
– Unidad métrica y rítmica: toda la Misa va en el mismo compás (6/4) y el ritmo común a todas las partes es breve-semibreve utilizando en ocasiones la mínima.
– Unidad tonal: la Misa va en Fa mayor
– La relación letra-música es silábica en general. Solamente el Kyrie y los finales de cada parte son tipo melismático.
– La melodía se desarrolla por grados conjuntos, con saltos de 3ª, 4ª y 5ª en los cambios de frases.

2.3.3.3.2. *Misa Imperial en La menor*

Aparece en el cantoral 28, pero no en el cuerpo de la obra sino en un cuadernillo adjunto al cantoral. Destaca claramente por sus dimensiones más pequeñas (675x48 mm). Se trata de un impreso.

La *Misa Imperial* incluye cinco partes el Ordinario (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei). Presenta unidad temática, todos los fragmentos comienzan con el mismo tema, formado por dos frases (A-B) de dos compases cada uno, tema que aparece al inicio del Kyrie, del Christe y luego se repite al inicio de cada parte.

- Todas las partes están escritas en el mismo compás (6/4) excepto la frase del Credo *Et in carnatus est de spiritu sancto ex Maria virgini* que va en (4/4). El ritmo común es breve-semibreve con utilización puntual del valor de mínima.
- La Misa está en La menor
- La relación letra-música es silábica, aunque en el Kyrie y los finales de cada parte aparecen melismas.

— La melodía se desarrolla por grados conjuntos, con saltos de 3ª, 4ª y 5ª en los cambios de frase. El ámbito de la misma es de una décima.

2.4. De la antigüedad a la modernidad en los cantorales de la Catedral de Santander

El estudio de los cantorales santanderinos tras el análisis los elementos codicológicos y musicales nos permite comprender y apreciar la evolución de la escritura musical y las transformaciones reflejadas en las melodías incluidas en ellos. La modernización de las melodías gregorianas vino de la mano de la ordenación racional del ritmo, que significó la regularización de la duración del sonido en el tiempo. El ritmo, en las melodías con medida antiguas siglo XVI, está regulado por la reiteración de dos figuras distintas (breve y semibreve), su *tempus* es la breve imperfecta. En cambio las modernas, (cantorales del XVIII y XIX), el *tempus* es la semibreve, posee signos de valor, puntillo y ligaduras de duración. El compás se representa mediante números (2 ó 3) o por medio del semicírculo <C > ó 𝄵, el círculo completo <O> o partidoΦ. Se encuentran en los cantorales copiados a partir del siglo XVIII, (cat.núms. 20, 23-24, 26, 30-31) y en algunos anteriores cuando sus melodías han sido modernizadas, como en el cat.núm. 15 del siglo XVI.

La presencia de medida en los cantos obligó en cierto modo al uso de la línea divisoria; línea que posee tres significados distintos, en unas ocasiones la línea separa las palabras del texto,[177] en otras, frases literarias, como en el caso de los himnos[178] y por último, la línea de compás o de medida.[179] Las dos primeras están relacionadas con la claridad en la entonación de la letra; separan palabras o frases, con el fin de facilitar al cantor una buena acentuación y dicción en pos del significado literario; mientras que la última, la línea de compás, señala el inicio del acento musical o el comienzo del mismo. Esta línea divisoria nos indica la modernidad, el dominio de la música frente a la letra, la potestad del acento musical frente al ritmo de la palabra.

Otros elementos musicales modernos como la ligadura de prolongación y el puntillo, se incorporaron a los cantos medidos con el fin de obtener nuevas duraciones. Ambos son fruto del desarrollo del lenguaje musical. Evolución que influyó en las alteraciones, propias y accidentales, de los sonidos o más bien en la ordenación del discurso musical en base a sistema tonal.

Las conclusiones a las que llegamos tras el estudio la notación en las melodías medidas son dos: la modernidad implica mayor velocidad, esto supone el uso de figuras más pequeñas e imperfectas, se pasa de la breve a la semibreve como unidad de tempo y la que la modernidad trajo nuevos elementos rítmicos (puntillo), ligaduras de prolongación y la inserción de paisajes irregulares ternarios (tresillo).

2.5. Conclusiones

El Archivo de la Catedral de Santander conserva treinta y dos cantorales en canto llano, copiados entre los siglos XVI y XIX. Fueron adquiridos en dos momentos trascendentes para la historia de la Iglesia de los Santos Mártires San Emeterio y San Celedonio, el primero al poco de finalizar el Concilio de Trento (finales del siglo XVI) y el segundo cuando se erige la Catedral de Santander, en 1754.

A partir de ellos hemos estudiado la transformación del canto gregoriano en doscientos años de su historia (1700-1900). También la forma en que influyó la música "moderna" o polifónica en el repertorio de canto llano, haciendo que algunos géneros dejen de ser

[177] cat.núms. 3, 4, 15, 18- 21,27.
[178] cat.núms. 17, 19, 24, 26, 30.
[179] cat.núms. 24, 28, 31, 32.

de ritmo libre para pasar a ser medidos, como es el caso de los himnos, secuencias y la propia Misa. En determinados cantos de estos cantorales vemos la transformación de la melodía, la supresión de los melismas y la aparición de la organización métrica.

Resumidas, las principales características de esta colección de libros de coro de Santander son las que siguen:

– De los treinta y dos cantorales sabemos la procedencia y el copista de veinticuatro de ellos. Los quince primeros, que son los más antiguos (cat. núms. 1- 15) proceden de Burgos y fueron copiados por Petrus Coloma entre 1589 y 1591, atendiendo a la norma tridentina ("*Et decreto sacrosanti concilii Tridentini").*Tras la creación de la Catedral, el obispado adquirió ocho cantorales nuevos en Madrid: uno (cat. núm. 17) le copió el franciscano Emanuel Pinto en 1764. Otros seis cantorales (cat. núms 22-27) fueron copiados en el Colegio de Santo Tomás por el dominico José Moreno Olarte, entre los años 1766 a 1769. Otro más (cat. núm. 31) se copió en Santander, la primera parte por Manuel Salvador, en 1817,y la segunda en Calahorra, por Manuel Cádenas, en 1857. El último (cat. núm. 32) lo reprodujo íntegramente en Santander Víctor Redón.

– El soporte material en todos los cantorales es el pergamino; se encuentra en buen estado (salvo el núm.16), entre otros motivos porque se restauraron quince de ellos en 1998. En cuanto a las dimensiones les hemos clasificado en tres tamaños: pequeños o libros de mano (cinco cantorales), medianos de uso colectivo o de atril (trece cantorales) y grandes de uso comunitario o de facistol (catorce cantorales); estos últimos, se corresponden con los más nuevos (siglo XIX).Todos están copiados a una sola columna y el número de pautas por folio es de cinco o seis.

– La letra de las melodías va en latín, escrita en letra gótica, salvo en los dos últimos cantorales (núms. 31 y 32) que emplean la letra humanista. Poseen una decoración sencilla, salvo las iniciales capitulares que sobresalen del texto por su tamaño y color.

– Los cantos son monódicos y están copiados en notación cuadrada gregoriana, sobre pentagrama en rojo. Utilizan las claves de Fa en 3ª y Fa en 4ª, así como las de Do en 3ª y Do en 4ª.

– El repertorio del conjunto de todos estos cantorales incluye 3.836 piezas, de las cuales el 65% pertenece al Oficio y el 35% a la Misa. Como dato importante a destacar

del conjunto de todos estos fragmentos una vez debidamente catalogados, es la presencia de 251 melodías de canto llano medido, que corresponden a himnos, secuencias y fragmentos de la Misa. Los himnos son los que más abundan, con 237 melodías identificadas, seguidos de los fragmentos de la Misa, con once, y las secuencias que se reducen a tres.

– A resaltar el que solamente algunos himnos gregorianos fueron en su día modificados hasta convertirlos en himnos métricos, mediante el añadido de elementos como el compás, las líneas divisorias y el puntillo. Este fenómeno se produce a lo largo del siglo XVIII y afecta a los himnos del siglo XVI, dado que son himnos de mesura "subliminal" donde el ritmo de las palabras somete al de la música. Las modificaciones métricas afectan exclusivamente a la música, no a la letra. La reforma o modernización musical busca la sencillez y la claridad tanto en la música como en la palabra, algo propio del espíritu tridentino cuyo sentir hizo suyo la Catedral de Santander.

– En los himnos más modernos (siglos XVII - XVIII) los elementos de la medida se hacen evidentes en el compás y las líneas divisorias, que aparecen en el momento en que la música domina sobre la letra y el compás gobierna sobre el acento poético. Estas melodías "modernas" se incorporaron definitivamente al repertorio en el siglo XVIII, una época en la que los cantores estaban totalmente familiarizados con el orden medido y el pulso métrico del compás.

Un aspecto al que le hemos prestado especial atención es el de averiguar si Santander posee o poseía un canto propio o melodía tipo, dentro del repertorio medido. Con tal propósito hemos transcrito todas estas melodías, que hacen un total de 161 cantos, de los cuales 148 son himnos, diez son fragmentos de la Misa y tres secuencias. Tras el estudio comparativo de las melodías y de la letra que llevan, vemos que solamente en el caso de los himnos aparecen cuatro melodías que se repiten entre cinco y siete veces, a las que se les aplica distinta letra; se trata, por tanto de *contrafacta*. Pensamos que no son las suficientes como para considerar que alguna de ellas fuese un canto característico de la catedral santanderina.

3

CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE SANTANDER (1756-1900)

Para explicar la historia y el desarrollo de la Capilla de música de la Catedral de la santanderina es necesario presentar brevemente tanto sus antecedentes históricos como los de la propia Catedral.

En un primer momento la actual Catedral fue un convento, una iglesia-fortaleza de patronato regio bajo la protección de los monarcas astur-leoneses. Así, en el siglo VIII Alfonso II el Casto, rey de Asturias, fundó un pequeño santuario dedicado a los Santos Emeterio y Celedonio, convento que pasó posteriormente a depender de los condes soberanos de Castilla y más tarde de los reyes de Castilla y León. La abadía prosperó merced a donaciones y privilegios, convirtiéndose en una abadía de protección real en el momento que Alfonso VII en 1131 la trasformó en Colegiata. El interés del rey Alfonso VIII por abrir el reino castellano hacia nuevos horizontes, políticos, económicos y geográficos, requirió la concesión de fueros a algunas poblaciones costeras del cantábrico. Así en 1187 otorgó el Fuero a la Villa de Santander, autorizó la creación de un Concejo tutelado por el abad, permitió un incremento de la actividad marítima y concedió garantías procesales y exenciones fiscales para la población, respecto a los ingresos generados por la pesca, el comercio y la construcción naval. Los privilegios reales concedidos a la villa permitieron organizar su espacio jurisdiccional y su urbanismo [180].

Los abades eran designados por la Corona y muchos de ellos estaban emparentados con miembros de la Corte, lo que supuso la concesión de numerosas prerrogativas para la iglesia santanderina.[181] Por lo común eran personas de elevado rango social y político que fueron sucediéndose en el cargo, hasta que en 1754 el Papa Benedicto XIV creó la diócesis de Santander, transformando la colegial en Catedral y consagrando al último

[180] Los excedentes económicos se emplearon en la defensa de la ciudad, la mejora de los templos de la iglesia Colegial y los conventos de Santa Clara y San Francisco.

[181] Como fueron la donación de las rentas del Salín (año 1310), las exenciones de impuestos y los medios económicos para la construcción del edificio de la Colegiata.

abad como primer obispo, siendo dicho prelado Don Francisco Javier de Arriaza y Sepúlveda.[182]

En nuestra Tesis destacaremos aparte de los aspectos musicales aquellos otros indirectamente relacionados con la temática que nos ocupa, en especial las transformaciones arquitectónicas que sufrió el templo para dar mayor dignidad a las ceremonias litúrgicas. La principal fue el derribo de la antigua iglesia colegial y su sustitución por un nuevo edificio, compuesto por dos iglesias superpuestas: la iglesia baja, Santuario de los Mártires, construida hacia 1230, y la superior, Colegial de los Cuerpos Santos, erigida en torno a 1340. Esta última cuenta con un espacioso claustro, al que se abrían las capillas dedicadas a San Pedro y San Pablo, el hospital del Santo Espíritu, el palacio abacial y la torre-campanario.

Todo ello comenzó bajo los auspicios del abad Juan Fernández Medina durante los siglos XIII y XIV, de acuerdo a los cánones estéticos y constructivos del nuevo estilo gótico cisterciense. En esa época debieron adquirirse varios códices musicales para el Oficio divino, de los cuales solamente se conservan en la actualidad dos fragmentos (cat.núms. 9. a y 9.b).

3.1. Organización musical de la iglesia colegial

Para el estudio de la actividad musical que se realizaba en la iglesia de los Cuerpos Santos de Santander con anterioridad a su transformación en catedral y de cómo se organizaba la misma, nos hemos basado en las Constituciones por las que se regía. Fueron aprobadas en 1257[183], 1285[184] y 1310[185] y otorgadas por los abades Sancho de Toledo, Jofre de Loaysa y Nuño Pérez de Monroy, respectivamente.[186]

[182] MARTÍNEZ MAZAS, J.: *Memorias de la Iglesia y Obispado de Santander,* Santander, Besaya, 2003, p. 152.

[183] ACS, A-16, *Privilegios, donaciones confirmaciones y escrituras del Archivo de la Sta. Iglesia Catedral de Santander,* Constitución de 1257: "Ordenamiento de D. Sancho de Toledo, primado de España, chanciller del Rey y Abad de Santander".

[184] Constitución de 1285: "Constituciones hechas por el Maestre Jofre de Loaysa, Arcediano de Toledo y Abad de Santander", Archivo Familia González-Camino.

[185] Constitución de 1310: "Ordenamiento de la Iglesia de Santander, dada por don Nuño Pérez, abad de Santander".

[186] Para conocer la biografía de los abades recomendamos ver el libro de MARTÍNEZ MAZAS, J.: *Memorias de la Iglesia y Obispado de Santander,* Santander, Besaya, 2003, pp. 141-142; así como CORDOVA Y OÑA, S.: *Santander su catedral y sus obispos*, Santander, Artes Graficas, 1929, p. 2-3.

Analizando el conjunto de estas Constituciones, observamos que hay dos cargos vinculados con la organización y la dirección de la actividad musical de la Abadía durante la Edad Media sobre los que recae una gran responsabilidad eclesiástica, a saber: el capiscol y el sochantre. Según las Constituciones el capiscol, también denominado chantre, era la máxima autoridad musical, dado que de él dependía el canto del Oficio divino. Tenemos constancia de su presencia desde el Ordenamiento de Don Sancho (1257), en el que aparece el capiscol como la persona responsable del canto del Oficio:

> Mandamos que el capiscol que faga so offiçio según conuiene a la Capiscolia en començar los cantos et entonar los psalmos, et en ordenar todo el offiçio de la Eglesia, et el seyendo en la Eglesia que cumpla este offiçio en las fiestas sollempnes que son scriptas de suso[…]et si el capiscol no cumpliere so offiçio segun dicho es de suso, mandamos que aquel dia la falta fiziere que pierda la ration.[187]

A partir del Ordenamiento de Don Nuño, en 1310, el capiscol aparece como la segunda dignidad de la institución, con gran responsabilidad en la organización de la misma, tanto en el campo espiritual como en el económico.[188] Musicalmente sigue siendo la figura más importante respecto a la organización y funcionamiento interno del coro. Se encarga de dar posesión a los nuevos beneficiados, asignándoles el lugar que les corresponde dentro del coro; velar por los buenos usos y costumbres de los capitulares en dicho lugar, expulsando de éste a los que no obedezcan; ordenar el servicio del canto tanto en las procesiones como en el coro; dirigir el canto llano y asimismo señalar el comienzo de la entonación de los salmos, antífonas, himnos etc.; elegir las piezas de los oficios, cuidar los libros de música, seleccionar quiénes deben de entonar los salmos cada semana entre los canónigos y racioneros, y escoger a cinco mozos del coro entre los de mejor voz para cantar la Misa matinal, de manera que el servicio de la Misa de todos los días esté completo. En todas estas funciones y también en el Oficio de horas, tanto el capiscol como el sochantre debían de estar siempre presentes.

[187] Constitución de 1310: "Ordenamiento de la Iglesia de Santander, dada por don Nuño Pérez, abad de Santander", fol.14

[188] ODRIOZOLA ARGOS, F.: *Los cien primeros años de la diócesis de Santander en la vida de sus obispos, 1754-1860*. Santander, Obispado, 2003, p. 4.

En las Constitución de 1313 aparece la figura del sochantre como ayudante del capiscol y sustituyéndole siempre que este no pudiera asistir a los oficios, cobrando por esta función al final de cada mes.

Además aparece regulado el coro, compuesto por todos los miembros de la comunidad: canónigos, racioneros, beneficiados y criados, que se reunían para rezar y cantar el Oficio divino en el coro de la iglesia, donde debían entrar y comportarse adecuadamente, según señala la propia Constitución: "Todos entren en el coro con capas, del día[…]e si en otra guisa entraren el chantre, o quien toviese sus vezes, mandele salir del coro[…]que non esten en el coro fablando, ni confesando, en manera que se enbarguen las oras".[189]

Según la Constitución de 1310 el coro de mozos se componía de cinco niños elegidos por el capiscol entre los que mejor cantasen.[190] Eran ayudantes a modo de monaguillos, que acompañaban y estaban al servicio de los beneficiados tanto en los servicios litúrgicos como en las procesiones. Su misión principal era cantar con todos; en unas ocasiones interpretando ellos solos alguna parte del Oficio y en otras alternando su canto con el coro general.

La figura del organista aparece indirectamente documentada a partir de 1506, gracias al inventario realizado por el abad Juan Ortega, en el que se menciona la existencia de dos órganos, uno grande y otro pequeño.[191]

Tenemos noticias del mal estado de conservación del órgano grande en 1660, que no se reparó hasta 1674, gracias al informe que redactó el canónigo suizo Pellegrino Zuyer, en el que, entre otras cosas, dice lo siguiente:

> En esta longitud de veinticuatro pies entra también el órgano, que está dentro del coro, muy pequeño, viejo y todo roto, de tal manera que cuando se cantó la misa solemne se

[189] FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, L.: *Archivo de la Catedral de Santander (ss. XII-XVI)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1994, p.66.

[190] *Ibídem*.: "El capiscol ponga cinco moços de los criados del choro de los que mejor cantaren en la iglesia, e estos oficien cada día la missa matinal de Sancta Maria*"*.

[191] ACS, A-12.*Inventario de la Iglesia Colegial que realizó el abad Juan Ortega 1506, "*En la iglesia junto al coro dos pares de órganos, uno grade y otro chiquito", fol.24.

> paró muchas veces, no se oía otra cosa que alzar los fuelles, lo que hacía un rumor muy indecente[192]

Este informe negativo, que afectó no sólo al órgano sino también al propio templo, provocó que el abad de Santander Pedro de Manso Zúñiga, en 1668, emprendiese una serie de reformas arquitectónicas para conseguir que la fábrica fuese digna de convertirse en Catedral. Entre ellas se encuentra la creación del coro bajo y la construcción de un nuevo órgano.[193]

Probablemente el órgano grande estaría situado en el coro de la iglesia, justo en el crucero, cerca del altar mayor. El pequeño, positivo o realejo, se utilizaría en las procesiones del Corpus Christi, en las fiestas de San Matías y de los patronos San Emeterio y San Celedonio, según se deduce de las actas del Ayuntamiento de Santander de 1694:

> El cabildo de la iglesia colegial ha comunicado que el organista quiere marcharse por el corto salario que recibe; solicitan ayuda de la villa para incrementarlo, pues se compromete a tocar, además del órgano, el bajón y chirimías en las procesiones generales. Acuerdan contribuir con 150 reales de sus propios salarios, que sumarán a los 400 que recibe. Se comprometen a que se mantenga esta asistencia por parte de los sucesivos ayuntamientos.[194]

La organización musical descrita continuó hasta 1754, año en el que se consigue la desmembración del territorio de la actual comunidad de Cantabria del de la diócesis de Burgos y con ello la erección de la Catedral de Santander, a partir de los esfuerzos desarrollados a lo largo de más de doscientos años por parte de la colegiata de los Santos Mártires y el Ayuntamiento de Santander, un proyecto original de Felipe II (1566). Será gracias a la actitud decidida de Fernando VI, aconsejado por el padre Rábago, cuando se consiga la bula *Romanus Pontifex* de Benedicto XIV (12 de diciembre de 1754) por la que quedaba erigida canónicamente la diócesis de

[192] CASADO SOTO, J. L.: *Cantabria vista por los viajeros de los siglos XVI y XVII,* Santander, Diputación Provincial, 1980, p.321.

[193] POLO SÁNCHEZ J.: "El arte en la Catedral de Santander en la actualidad: el arte mueble", *La Catedral de Santander*, Santander, Diputación, 1980, pp.250-254; 283-333. Señala que la obra fue realizada por el arquitecto Francisco del Pontón en 1668, mientras que en 1669 Francisco González de Vargas construía la sillería del coro y en1674 el escultor Juan de Herrera Coterillo realizó reparaciones en la caja del órgano.

[194] BLASCO MARTÍNEZ, R.; CUÑAT CISCAR, V.; MAISO GONZÁLEZ, J.: *Los libros de acuerdos municipales de Santander siglo XVII,* Santander, 2002, vol. III, p. 1242.

Santander.[195] Este hecho implicó una serie de privilegios para la villa concedidos por Fernando VI como fueron, en 1755, el título de ciudad y en 1765 el que habilitaba su libre comercio con América. Ambos acontecimientos favorecieron el desarrollo económico y las transformaciones sociales que aceleraron el proceso de integración territorial de Cantabria, fenómeno que culminó en 1833 con la creación de la provincia de Santander fomentando un ambiente abierto y emprendedor. Fue entonces cuando comenzó el desarrollo mercantil y portuario, convirtiéndose Santander en el puerto comercial de Castilla.[196]

3.2. Capilla de música de la catedral de Santander

La creación de la Catedral supuso un nuevo estatus económico, social y cultural[197] para los antiguos abades y canónigos, así como la exigencia de una serie de servicios acordes con su nuevo rango: a la creación de la Capilla de música, al canto llano del Oficio de horas y de la liturgia, se sumará la música <a papeles>.

La Capilla tuvo una intensa actividad a lo largo de sus casi ciento cincuenta años de existencia, aunque por desgracia para nuestra investigación no se conservan las partituras originales entre sus fondos actuales. Las expropiaciones, los incendios y la Guerra civil son las causas de la desaparición de las fuentes musicales (partituras, tratados e instrumentos), de ahí que para realizar el estudio de la Capilla hayamos tenido que utilizar otros testimonios escritos de la iglesia Colegial y de la Catedral, como son los libros de actas, de fábrica, inventarios, acuerdos capitulares, etc, conservados en el Archivo de la misma y en la Biblioteca Municipal de Santander.

---

[195] Véase la obra de CAVADA MESA, B.: *Francisco de Rávago, un ilustre de Cantabria*. Santander, Pronillo, 2005.

[196] Véase las obras de FERNÁNDEZ BENÍTEZ, V.: *Burguesía y revolución liberal Santander, 1812-1810*. Santander, Pronillo, 1988. MARTÍNEZ VARA, T.: *Santander de villa a ciudad (un siglo de esplendor y crisis)*. Santander, Pronillo, 1983. BARÓN GARCÍA, J.I.: *La economía de Cantabria en la etapa de la restauración (1875-1908)*. Santander, Pronillo, 1992. COTERILLO DEL RIO, R. Mª.:*"*Aproximación al análisis de la coyuntura del Puerto de Santander entre 1800 y 1820" en *Anuario del Instituto de estudios Marítimos Juan de la Cosa,* vol. III, Santander, 1979, pp. 9-123, DOMÍNGUEZ MARTÍN, E.: "Política económica y crecimiento urbano-comercial. Santander en la época de Carlos II", en *Actas del Congreso Internacional sobre "Carlos III y la Ilustración" tomo II: Economía y Sociedad.* Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, pp. 465-491. HOYOS APARICIO, A.: "los inicios de la modernización económica: burguesía y negocios en el siglo XIX", en Manuel Suárez Cortina, (Ed.). *El perfil de "La Montaña". Economía, sociedad y política en la Cantabria contemporánea.* Santander, Calima, 1993, pp. 69-90.

[197] Véase la obra: BLASCO MARTÍNEZ, R.; CUÑAT CISCAR, V.: *Los libros de acuerdos municipales de Santander 1766-1885*, Santander, Ayuntamiento de Santander, 2006.

Para reconstruir el repertorio y la producción de los maestros de la capilla ha sido fundamental la revisión de todos los catálogos musicales disponibles de las catedrales españolas, en los que hemos localizado las obras compuestas por los maestros santanderinos, tanto durante su estancia en la ciudad como fuera de ella, repertorio que hemos recogido en el apartado referido a cada maestro. Con toda la información reunida hemos podido reconstruir todos los oficios de la Capilla, la historia y evolución de la misma a través de los ocho maestros que la dirigieron entre 1756-1900, finalizando con una reflexión sobre la creación musical, sus características y el repertorio.

3.2.1. Maestro de capilla

Las características generales del cargo de maestro de capilla han sido descritas en varios trabajos referidos a la música en diversas Catedrales españolas, basándose en sus respectivos estatutos. Aunque el *status* jurídico del maestro variaba notablemente de unas a otras, en la práctica sus atribuciones y obligaciones eran similares en todas ellas. Examinados estos estatutos, vemos cómo el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Santander no constituye una excepción.

El sistema de elección se hacía mediante edictos o por nombramiento directo del cabildo.[198] El primero, basado en un proceso de oposición libre, ofrecía la posibilidad de escoger al mejor aspirante, pero retraía a aquellos que no querían correr el riesgo de presentarse y no obtener el puesto. Este sistema era lento y costoso, pues había que dejar correr los plazos de la convocatoria y ofrecer gratificaciones a los opositores, a los examinadores, a los copistas y a la Capilla por interpretar las obras. Por este método fueron elegidos seis de los ocho maestros que tuvo la Catedral de Santander hasta el siglo XX, que cronológicamente son los que figuran en la Tabla 20.

Tabla 20. Maestros de capilla de la Catedral de Santander (1756-1900)

Maestro de capilla	Periodo de actividad
García Carrasquedo, Juan Antonio	1756-1812
Ezequiel Fernández, Juan	1785-1794
Pedrosa Gil, Joaquín	1795-1798
Ibeas Antón, Manuel	1798-1804

[198] ACS, *Célula de aprobación y confirmación de los estatutos de la Catedral de Santander*. Madrid, Joachin de Ibarra, 1770, "Edictos, o sin ellos, como le pareciere conveniente", p. 44.

Salazar, Paulino	1804-1821
Cartón García-Casasola, Bernardo	1821-1867
Fernández Pérez, Wenceslao	1867-1878
Gordón Cano, Gabino Manuel	1878-1900

Solamente en dos ocasiones el cabildo empleó el sistema de méritos o llamamiento directo; procedimiento más ágil y barato, este fue el caso del maestro Bernardo Cartón en 1821-1867 y de Gabino Manuel Gordón 1878-1900.

El maestro de capilla ocupaba una de las catorce capellanías creadas en el momento de la erección de la Catedral y tenía la obligación de estar ordenado *in sacris;* por ello el cabildo le otorgaba la máxima autoridad sobre los miembros de la Capilla, le consultaba sobre las necesidades urgentes de la misma y consideraba su dictamen en las pruebas de los aspirantes.

El maestro no podía imponer sanciones, simplemente se limitaba a poner en conocimiento del cabildo las irregularidades que se producían. La actitud del cabildo a este respecto no dejaba lugar a dudas: los cantores e instrumentistas de la Capilla siempre tenían la posibilidad de recurrir las decisiones del maestro, pero casi siempre el cabildo respaldaba las decisiones del mismo.

Las obligaciones del maestro de capilla eran muy numerosas, tanto en sus funciones de capellán, como en las de director de la capilla y compositor.

Como capellán tenía que asistir a todos los Oficios y solamente podía ausentarse, previo permiso, para dedicarse a la composición, según lo que señalan las actas de 1806:

> Acordó lo Primero que siempre que este maestro de capilla hubiese de componer algún papel de Música por orden del cabildo, o de sus comisionados u otra obra que el mismo quisiera y la juzgue necesaria; se de aviso a los apuntadores de coro de los días que el cabildo o sus comisionados le concedieron o necesite para su composición sin cuya circunstancia no le darán presencia. Lo segundo que hay en aquellos días que se le hayan concedido para componer, tampoco le darán presencia durante los divinos Oficios.[199]

Como maestro de capilla sus obligaciones eran las de: enseñar a los niños del coro canto llano, canto de órgano (polifonía), contrapunto y composición todos los días, por

[199] ACS, A-31 *Libro de Actas*, fol. 230v.

la mañana y por la tarde.[200] También las de dirigir la Capilla, velando en todo momento por la calidad musical de las interpretaciones, e impulsar las innovaciones musicales frente a la postura siempre más conservadora del cabildo.

Como compositor, debía de escribir una serie de obras musicales para el culto a lo largo del año: tres o cuatro misas, cuatro vísperas, ocho villancicos, unas Lamentaciones para la Semana Santa y un Magníficat, además de motetes para las festividades de primera clase.

Todas estas composiciones eran a cuatro u ocho voces con acompañamiento orquestal y órgano, siempre según el espíritu religioso de los Estatutos que señalan: "Disponiendo la música de modo que sirva de mover a devoción y no de varia curiosidad y gusto del oído, lo que es ajeno a los Templos".[201]

Las composiciones de villancicos para Navidad y el Corpus eran las que más preocupaba a todos los maestros de capilla de Santander,[202] ya que tenían la obligación de escribir ocho villancicos nuevos cada año, con letra y música diferente, sin que se pudieran repetir los de años anteriores, ni interpretar obras de otros maestros.

El trabajo de composición siempre fue un tanto polémico y azaroso para todos los maestros y por el que frecuentemente se les llamaba la atención, como ocurre en 1774, cuando el cabildo amonestaba a García de Carrasquedo en los siguientes términos:

> No obstante la representación hecha por el maestro de Capilla de esta santa iglesia sobre que si en la noche de Navidad se cantan los ocho villancicos, no sólo sería muy trabajoso, o molesto para los sochantres y todo el coro, sino que sería casi imposible arreglar el tiempo para que la misa de principio a la hora correspondiente; se determinó: 1º que el maestro presente la letra que haya de cantarse, para que se relea y quiten, o añadan las expresiones que por conveniente se tengan. 2º Que componga los ocho villancicos, como tiene obligación, quedando a él arbitrio y prudencia del señor deán, o presidente en el que se canten aquellos que el tiempo proporcione. 3º Que entregue las obras de música, que

[200] *Célula de aprobación y confirmación de los estatutos de la Catedral de Santander*, Madrid D. Joachin de Ibarra, 1770. p.44.
[201] *Ibídem.*
[202] ACS, A-30 *Libro de Actas*, en diciembre de 1762: "Asimismo se leyó otro memorial del Maestro de Capilla de Música de esta Santa Iglesia en el que exponía que respecto haberle concluido los días que tenía asignados para la composición de Villancicos y estar próxima la Natividad del Señor para cuya festividad le faltara que componer algunos, suplicaba al cabildo se digne en concederle los días de su agrado para su composición; y oído por su señoría decretó concederle ocho días más", fol. 218v.

> siendo propias de esta santa iglesia, tiene en su poder, ejecutando lo mismo con las de su composición, que en cada año debe presentar para custodiarlas.[203]

Como podemos ver, el maestro de capilla componía tanto la música como la letra de las obras; texto que era revisado con antelación por el cabildo.

Por otra parte la mayoría de las composiciones eran piezas largas para coro polifónico y acompañamiento instrumental. La plantilla dependía en cada momento del número de músicos de los que disponía la Capilla. Así, las obras de los primeros maestros del siglo XVIII eran a cuatro u ocho voces, con una plantilla de siete instrumentos (dos violines, dos oboes, violón, trompa y órgano). En cambio, a partir del siglo XIX las obras van disminuyendo en número de voces e instrumentos, de manera que los maestros solicitan reiteradamente la contratación de nuevos músicos para cubrir las plazas vacantes. Algunos protestan ante el cabildo, como de Paulino Salazar en 1824:

> Se leyó un memorial del maestro de capilla Don Paulino Salazar en que hace presente el estado lastimoso de dicha Capilla a fin de que el cabildo se sirva decretar lo conveniente en orden a las próximas funciones del Nacimiento del Señor y festividad de Reyes, como también para las sucesivas; y se acordó se le dispense por mí el Secretario, que haga lo que pueda arreglándose a las voces o cánones que hay y que si por alguna inesperada ausencia faltasen algunos de estos, avise al Señor Deán o Presidente para que dé las providencias oportunas.[204]

La situación se agrava a mediados del siglo XIX a consecuencia de las sucesivas desamortizaciones y el concordato Estado-Iglesia de 1851, consolidando la reducción del número de voces en las composiciones de los maestros y al final produciendo la extinción de la Capilla santanderina.

Un aspecto que cabe destacar respecto a la composición es el de la propiedad de las obras, que al ser escritas por el maestro de capilla, quedaban en propiedad del cabildo, según se recoge en el acta de 1774: "Que entregue las obras de música, que siendo propias de esta santa iglesia, tiene en su poder, ejecutando lo mismo con las de su composición, que en cada año debe presentar para custodiarlas".[205]

[203] ACS, A-27 *Libro de Actas*, fol.233v.
[204] ACS, A-33 *Libro de Actas*, fol. 114r.
[205] ACS, A-27 *Libro de Actas*, fol. 233v.

El Prof. López Calo subraya esta idea indicando que existía la costumbre de que las partituras originales o guión eran propiedad del compositor, mientras que las particellas pertenecían al cabildo pues se copiaban para uso de los cantores e instrumentistas.[206] Así se comprende cómo el cabildo de Santander tiene que comprar las obras a los herederos del maestro Cartón, según se recoge en el acta de 1868:

> Se dio cuenta de la reclamación que hacen los herederos del difunto maestro de capilla de esta santa iglesia, D. Bernardo Cartón, pidiendo que se les abone la música que dejó el difunto y el cabildo acordó que informen los sres. organistas y el actual maestro de capilla, que es lo que procede entregarles, las partituras que halla como pertenencia a dicho Sr., o que se les abone su importe y en este caso qué cantidad ha de abonarse en justa tasación.[207]

Sin embargo, en otra ocasión vemos como es el maestro el que entrega sus obras a la Catedral tras su marcha de la misma. Fue el caso de Wenceslao Fernández, que tras ganar el magisterio de Capilla de Valladolid, dona a la Catedral de Santander una serie de composiciones, según recoge el acta correspondiente de 1890 que dice lo siguiente:

> Se dio cuenta de una comunicación del maestro de capilla D. Manuel Gordón, en la que hace presente al Ilmo. Cabildo que D. Wenceslao Fernández, su inmediato antecesor en el beneficio y maestro de capilla de la Santa Metropolitana iglesia Catedral de Valladolid, ha legado a esta Sta iglesia Catedral un gran número de piezas de música, canto y órgano.[208]

Gracias al derecho de propiedad sobre las composiciones creadas por los maestros, como la intensa productividad musical de los mismos en otras diócesis, hemos podido localizar y por lo tanto reconstruir parte el archivo musical de la catedral, únicas composiciones que se conservan de la Capilla de música santanderina.[209]

3.2.2. Organista

Era un cargo esencial para la interpretación de los Oficios y uno de los más importantes dentro de la Capilla de música. A fin de asegurar su presencia en todos los servicios

[206] LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la Catedral de Plasencia, Trujillo (Cáceres)* Cáceres, Coria, 1995, p. 77.
[207] ACS, A-38 *Libro de Actas*, fol. 11r.
[208] ACS, A-41 *Libro de Actas*, fol. 70v.
[209] La relación de las obras localizadas se encuentra reunidas en el apartado correspondiente a cada maestro de Capilla y en el apartado la composición en la Catedral de Santander.

litúrgicos y ceremonias de la Catedral, el cabildo estableció en sus Estatutos la creación de dos plazas de organista, el mayor y el menor, a los que se les adjudican dos capellanías.[210]

Ambos debían de estar ordenados *in sacris* u ordenarse en el plazo de un año, norma que muchos demoraban en cumplir y que según vemos en las Actas Capitulares, el cabildo les recordaba constantemente. Podemos señalar a modo de ejemplo el caso de Emilio Aguirre sobre el que se observa: "El beneficiario organista de esta citada santa iglesia D. Emilio Aguirre, que debe ordenarse in sacris".[211]

La situación del primer organista en relación con otros cargos de la Catedral era de alguna manera equiparable a la del sochantre, dependía de aquél en lo relativo al canto en el Oficio y al acompañamiento a órgano del canto llano, y como miembro de la Capilla de música, estaba bajo las órdenes del maestro. Sin embargo aunque el organista no era un ministril como el resto de los instrumentistas, su vinculación a la Capilla era menor que la de cualquier otro miembro de la misma, ya que no tenía voz ni voto en las juntas, ni participaba en todas sus funciones, aunque desempeñaba otras específicamente suyas. Las principales era, en primer lugar la de:

– Mantener el órgano en perfecto estado, lo que significaba que estuviera limpio y el mueble en buenas condiciones para su uso. En el caso de que no fuera así, el organista debía comunicárselo al obrero mayor para que reparase lo necesario. Esta obligación se ceñía al mantenimiento, pero no a la afinación ni a la estructura del instrumento; en estos casos el organista se limitaba a informar al cabildo de la necesidad de reparación, que era quien se encargaba de llamar al organero para su restauración. A este respecto existen numerosas referencias en las Actas capitulares, llegando el cabildo a establecer una cantidad fija anual para el pago al organero por afinar y arreglar el órgano. A modo de ejemplo, veamos lo que dice el acta de 1879:

> Cuidar de que el órgano esté limpio, con aseo y en la debida disposición, avisando al obrero mayor de los reparos que necesitase… a afinar, templar ni componer el órgano,

[210] *Célula de aprobación y confirmación de los estatutos de la Catedral de Santander*. Madrid, D. Joachin de Ibarra, 1770, p. 45.
[211] ACS Legajo nº 7, 1879, carpeta nº 2, fol. 1.

> esta plaza se proveerá en lo sucesivo por el cabildo con las condiciones que juzgare más útiles a la iglesia.[212]

Por lo tanto, son los organeros a quienes se les confía la reparación del órgano de la Catedral, mientras que los organistas tenían el deber de valorar la restauración del instrumento. Cronológicamente los principales organeros que intervinieron con sus trabajos en el órgano de la Catedral fueron: en 1769 Francisco Antonio de San Juan que construye el nuevo órgano, (desaparecido en 1893 tras la catástrofe del vapor del cabo Machichaco); en 1802 Francisco de Herdozia, que consta que le afina; en 1826 José Mijares se encarga de su mantenimiento y afinación; en 1848 Ignacio Bermeo le restaura y en 1891 es Pedro Roquero de Zaragoza el que se ocupa de la puesta a punto del instrumento.

A la hora de reparar el órgano el cabildo santanderino casi siempre solicitaba la opinión de organistas de otras parroquias de la ciudad, como se puede leer en el acta de 1891, que es la que sigue:

> Se dio lectura de un informe pericial suscrito por los Sres. Emilio Aguirre, Isidro Alegría [organista de la Iglesia de Sta. Lucía] Maximino Enguita [pianista santanderino], encargados por comisión capitular para examinar el estado de la obra del órgano, la cual aseguran no quedar satisfecha del estado de cada uno de los registros.[213]

– Otra de las obligaciones del organista, era evidentemente, la de tocar el órgano de forma adecuada al culto, consiguiendo que tanto su sonido como el acompañamiento se adaptasen al estilo requerido. En unos casos se le exigía al organista que la sonoridad y la armonía sugirieran el recogimiento y fervor y en otros que expresasen la alegría de la devoción, tal como se recoge en los Estatutos de la Catedral 1770: "Procurará que los tañidos, acompañamientos y versículos alternados sean graves, devotos y serios, cual conviene a la Casa de Dios y alabanzas divinas".[214]

La realización del acompañamiento exigía un buen conocimiento de la polifonía para ajustarse a la armonía de las voces y complementarlas en numerosas ocasiones. El organista debía improvisar y glosar sobre los tonos de la salmodia para alternar con el

[212] *Ibídem.* fol. 162.
[213] ACS, A-41 *Libro de Actas*, fol.825.
[214] *Célula de aprobación y confirmación de los estatutos de la Catedral de Santander*. Madrid, D. Joachin de Ibarra, 1770, p. 162.

canto llano y también llenar con piezas elaboradas los intermedios de la liturgia (cambio de ornamentos, desplazamientos de los oficiantes, partes silenciosas de la Misa). Sus improvisaciones y acompañamientos debían ser adecuados a las circunstancias; en caso contrario era amonestado por parte del cabildo, como le sucedió a Emilio Aguirre en 1889: "El chantre llamó la atención al Ilmo. cabildo sobre el organista, que no cumple como debe las obligaciones de su Oficio, por cuanto va muy ligero en los toques de los salmos cantados en las vísperas".[215]

– Aparte de organista debía enseñar a tocar el órgano a los niños que quisieran, para durante una hora al día.[216] Normalmente el organista impartía clase a dos niños propuestos por el maestro de capilla, con el fin de que siempre el servicio de la Catedral estuviese cubierto en caso de ausencia de los organistas titulares.

El aprendizaje del órgano comenzaba en el monocordio, que la Catedral prestaba a los niños para el estudio y que por lo tanto debía tener para tales fines, según se refleja en el acta de 1807:

> Así mismo bien se leyó un memorial de Antonio Peña, infante de coro su fecha 12 del correspondiente mes suplicando que mediante haberse inclinado al estudio de órgano se dignase este Ilustrísimo cabildo dar orden al organista mayor para que le instruyese y al mismo tiempo solicitaba que se le costease un monocordio para el efecto.[217]

– Formar parte de los tribunales de oposición para cubrir las plazas de: maestro de capilla, músico de instrumento y salmista, era otra de las tareas del organista:
"Después de haberse leído la célula convocatoria expedida *ante díem* se presento un memorial de D. Eugenio Landa, con el fin de ser examinado en el canto llano[…] Fueron nombrados como examinadores D. Bernardo Cartón, maestros de capilla, D. Víctor Redón, organista 1º y D. José Requibila, violón".[218]

– Participar en las comisiones de las reformas musicales, como la que se realizó en 1864 sobre el canto gregoriano, en la cual el cabildo crea una comisión formada por Víctor Redón (organista), Bernardo Cartón (maestro de capilla) y el maestro de

[215] ACS, A-39 *Libro de Actas*, fol. 45.
[216] *Célula de aprobación y confirmación de los estatutos de la Catedral de Santander*, Madrid, D. Joachin de Ibarra, 1770, p. 162.
[217] ACS, A-32 *Libro de Actas*, fol. 283r.
[218] BMS, Ms.1043 *Cabildos In Sacris*, 17 diciembre de 1829, fol. 248.

ceremonias, para realizar un estudio sobre lo adecuado o no de las reformas introducidas en los libros del canto llano. El organista Víctor Rendón colaboró y se prestó voluntario a corregir los libros de coro y a copiar los nuevos himnos en canto llano. Fruto de su trabajo es el Cantoral núm. 32 que conserva la Catedral de Santander, que fue copiado en 1875 según la reforma aprobada por el cabildo en 1863.

– También asesorar al cabildo sobre el valor económico de las obras musicales adquiridas para la Capilla, como fue el caso de las obras del maestro Cartón.

El incumplimiento de los deberes por parte de los organistas implicaba una serie de sanciones, que iban desde la riña verbal y las restricciones económicas, hasta la elaboración de informes sancionadores; estos últimos podían limitarse a la simple recomendación de ejercicios espirituales, o llegar a la elaboración de expedientes de expulsión o traslado. Fue muy llamativo el caso del organista Aguirre en el año 1890, que recogemos a continuación:

> El Sr. Deán manifestó que la comisión nombrada en la convocatoria de ayer había hecho presente lo sucedido con el beneficiado organista en los maitines, recordando con tal motivo la conducta anterior, que reviste de carácter incorregible. Dicho esto nuestro reyno, prelado se lamentó de ello y dijo que se le ocurrían dos medios para el caso presente: 1º formar expediente canónico, previa queja por escrito del Ilmo. Cabido, que para dicho objeto se pasaría al Provisorato. 2º llamar al Sr. Aguirre y someterle a ejercicios espirituales. Preguntada la comisión cuál de los dos medios propuestos creía más oportuno emplear, contestó que el segundo.[219]

La formación musical del organista era muy similar a la del maestro de capilla. Iniciaba sus estudios en una Capilla de música (sistema que estuvo vigente en la Catedral de Santander hasta la década de 1890, fecha a partir de la cual algunos organistas proceden del mundo del piano y de la enseñanza del conservatorio). Tras su formación, opositaba a la plaza de organista o a la de maestro de capilla, según sus capacidades y la categoría de la iglesia o Catedral a la que accedía. Por ejemplo Bernardo Cartón, fue organista de la Catedral de Santander desde 1816 hasta 1828, año que pasó a ocupar el cargo de maestro de capilla de Santander hasta su fallecimiento en 1867 (véase apartado 3.4.6.).

[219] ACS, A-41 *Libro de Actas*, fol. 76.

El sistema de acceso a la plaza de organista mayor era mediante oposición, convocada por edictos o por nombramiento directo del cabildo. Cuando se realizaba por edicto público, el tribunal estaba compuesto por el maestro de capilla, un músico de instrumento, el chantre y algún organista de la ciudad, como ocurrió en la oposición para la plaza que ganó Teodoro Sánchez en 1922: "La comisión técnica estará compuesta por los señores: maestro de capilla de esta Sta Iglesia Catedral, el Sr. organista de los Padres Jesuitas y el Sr. organista de santa Lucía".[220] Tras aprobar la oposición, el organista tomaba posesión de la plaza siguiendo el ritual tradicional que es el que sigue a continuación:

> Acto seguido entró en la sala capitular, vestido de traje coral, el reverendo señor D. Salvador Plaza González, recientemente nombrado organista de esta Sta. Iglesia. Arrodillado ante el crucifijo y la mano sobre los sagrados evangelios juró guardar fielmente los estatutos y costumbres de esta S. I. Catedral. Acompañado del Sr. Landaluce y del secretario capitular bajó a la Capilla y leyó en pie la antífona, versículo y oración de laúdes del día y subió de nuevo a la sala capitular. El secretario dio fe de que el reverendo había tomado posesión pacífica y tranquila del beneficio de organista, vacante en dicha iglesia por defunción de su último poseedor Teodoro Sánchez. El reverendo pronunció breves palabras de gratitud y ofrecimiento, siendo felicitado por el señor presidente y por todos los señores capitulares.[221]

El segundo organista u organista menor tenía como obligación sustituir al primero en caso de enfermedad o ausencia. Su plaza se cubría por promoción interna, previo informe favorable de la comisión formada por el maestro de capilla, el organista mayor y el salmista. Lo prueba el testimonio de infante de coro Lorenzo Almiñaque que aspira a la plaza de organista en 1765:

> Se leyó un memorial de Lorenzo Almiñaque, infante de coro de esta santa iglesia, en que exponía tener cerca de diez años sirviendo a la santa iglesia Catedral y que así mismo estaba puesto en la música y medianamente en el órgano: y que en esta atención y que hallándose vacante la Capellanía de segundo organista de esta santa iglesia, por promoción de Don Pedro Grande Butrón a la de secretario contador capitular, se sintiere el cabildo favorecerle concediéndosela.[222]

[220] ACS, A-102 *Libro de Actas*, fol. 299.
[221] ACS, A-111 *Libro de Actas*, del 12 febrero de 1953, fol. 26.
[222] ACS, A-26 *Libro de Actas*, fol. 196.

En 1816 se produjo una crisis interna en el cabildo de Santander. Entre los capellanes no había voces suficientes para cantar dignamente el Oficio, por lo cual el cabildo se vio forzado a modificar el Estatuto de la Catedral. La reforma afectó a dos capellanías, la del segundo organista y el segundo sacristán, que pasaron a ser de voz. Esto significó que a partir de ese momento el organista menor tenía que tener buena voz y estar instruido en canto llano para ocupar la plaza; a cambio, su sueldo se incrementó en cien ducados al año.

Esta reforma es consecuencia de la falta de voces en el canto del Oficio, ya que a los catorce capellanes que componían el cabildo se les exigía simplemente asistir al coro, pero no cantar "adecuadamente", excepto a los dos sochantres, a quienes se les imponía la cualidad de voz e instrucción musical para ocupar la capellanía. Así se recoge en la reforma de 1816: "Ahí la falta de voces sonoras para el canto grave y majestuoso cual conviene a una Catedral".[223]

La labor de los organistas en la Catedral de Santander fue primordial para la continuidad musical del templo; nunca faltaron ni por enfermedad, ni en las épocas de crisis por las que atravesó el cabildo en el siglo XIX. Sus ausencias eran reemplazadas por suplentes (organista 2º o estudiantes de órgano) y en casos extremos se recurría a la contratación de pianistas de la ciudad.

En total entre 1754 a 1900; la Catedral de Santander tuvo catorce organistas; once de ellos ocuparon la plaza por oposición y tres por promoción interna. En la Tabla 21 los presentamos por orden alfabético, indicando el tiempo que estuvieron ocupando la plaza de organista de la Catedral.

Tabla 21. Organistas de la Catedral 1756 –1900

Organistas	Años	Categoría	Otros puestos
Aguirre Puente, Emilio*	1867-1900	2º-1º	Organista 1º (1877-1900)
Almiñaque Herrera, Lorenzo	1765 -1803	2º	Tenor ,Violón
Arbayza, Rafael	1794-1800	2º	
Babil Lasa	1806-1808	1º	
Cagigal, José	1827-1837	2º	
Cardóniga Ofesto, Genaro	1800-1802	2º	Violín
Cardóniga, Ambrosio	1786 -1798	1º	

[223] BMS, Ms.1043 *Cabildos In Sacris* 10 enero de 1816, fol. 248.

Cartón, Bernardo	1816 -1828	1º	Mt. Capilla (1828-1867)
Eguía, José Agustín	1843-1870	2º	
Enguíta, Máximo	1887-1900	2º	
Grande Butrón, Pedro *	1756-1803	2º- 1º	
Mancebo, Narciso	1756 -1773	1º	
Olave, Ciriaco	1815	1º	
Pérez Ortega, Bernardo	1783 -1830	2	
Polidura, Fernando	1806-1827	2º	Bajón
Ramos, Lucas	1802 -1805	1º	
Redón, Víctor	1823-1877	2º-1º	Organista 1º (1828-1877)
Sáez, Domingo	1831-1833	2º	Tenor

La catedral contaba, además de organistas y maestro de capilla, con músicos de voz y de instrumento, según el Estatuto de la Catedral. Todos estaban bajo la dirección del maestro y tenían el deber de cantar y acompañar las obras que éste determinase.[224]

3.2.3. Instrumentistas

En las Actas de la Catedral los músicos de instrumentos siempre aparecen bajo el apelativo de músicos*;* en ningún momento se les nombra *ministriles*, expresión muy común en otras Catedrales españolas.

Las obligaciones de los músicos de instrumento se recogen en el Estatuto de la Catedral[225] y se mantienen hasta el siglo XX. Destacan de todas ellas las de: asistir a todas las funciones que el cabildo señalase; solemnizar las festividades; enseñar a los mozos de coro a tocar el instrumento una hora al día y tocar de manera adecuada según el espíritu de la Catedral que debe de ser:

> Grave, pío y devotos, acomodados a la casa de Dios […] Advirtiéndoles, que por la Santidad de Alexandro Séptimo está prohibido en ellos todo género de tañidos, cantadas profanas y teatrales baxo de graves penas.[226]

[224] *Cédula de aprobación y confirmación de los estatutos de la Catedral de Santander*. Madrid 1770, fol. 73.
[225] *Ibídem.*
[226] *Ibídem.*

Las plazas de los instrumentistas se denominan siempre por el nombre del instrumento: violín, bajón, flauta, trompa y oboe. Todas se cubrían mediante una oposición y en función de la maestría del músico, pero si además éste sabía tocar otros instrumentos tenía más posibilidades de conseguir la plaza. Este último criterio de selección no se recoge en las convocatorias, pero sí en las cartas de presentación de los músicos al acceder a las mismas, ya que no ignoraban que el cabildo santanderino prefería ejecutantes polivalentes para que pudiesen suplir la falta de otro instrumentista en un momento determinado. La práctica de varios instrumentos fue bastante común en la mayoría de las Catedrales españolas, tocar cuanto más mejor era un mérito que contaba a la hora de obtener plaza en la Capilla de música.[227]

Por otra parte esta versatilidad que se generalizó entre los músicos de la Catedral de Santander les favoreció en los momentos de crisis económicas del templo; como ocurrió en 1763, cuando el cabildo les planteó la conveniencia de solicitar plaza en otros lugares: "Deseando el cabildo aliviar a la fábrica de los muchos gastos que tenía, hizo presente a los dependientes de la Capilla de música viese si podían solicitar y conseguir acomodo en otras partes"[228].

Las plazas de músico de instrumento se cubrían por tres sistemas: oposición libre, en los casos de los primeros atriles, se realizaba por medio de una convocatoria dirigida a todas las catedrales españolas. Por promoción interna para los segundos atriles, a través de una selección que se realizaba mediante una prueba restringida entre los pretendientes a la misma. Y por adjudicación directa, la plaza se otorgaba a un candidato en concreto.

Cualquiera que fuera la vía elegida, la designación definitiva de la plaza se hacía por mayoría de votos capitulares. Los informes técnicos (censura de oposiciones, exámenes, etc.) eran tenidos en cuenta, pero no siempre daban lugar a posturas unánimes entre los miembros del cabildo.

[227] Antonio Gallego habla de ministriles <multiuso>, cuando se refiere a los que tocaban varios instrumentos, véase GALLEGO GALLEGO, A.: *La Música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza Música Sobre el mismo tema se puede ver en la obra de QUINTANAL SÁNCHEZ, I.: *La música en la Catedral de Oviedo*, Oviedo, Consejería de Educación, 1973, p. 133.

[228] QUINTANAL SÁNCHEZ, I., *La música en la Catedral de Oviedo*, Oviedo, Consejería de Educación, 1983, p. 53.

El aprendizaje del instrumento se realizaba en la Capilla de música procurando que los niños, con capacidad e interés, fueran instruidos en el instrumento elegido por el primer músico de cada especialidad instrumental.

Otra de las condiciones que tenían todos los músicos de la Capilla era la dedicación exclusiva: no podían dar clases ni tocar fuera de la Catedral, salvo que tuviesen permiso del cabildo.

Esta prohibición fue siempre una rémora para todos los instrumentistas, pues se les negaba una fuente de ingresos extra muy importante para su economía familiar. Así vemos cómo en 1797 a Francisco Gómez le deniegan la posibilidad de dar clases particulares:

> Ni tampoco por ahora en el aumento que pedía Francisco Gómez Peredo, bajón de la Capilla de música; ni el permiso que en su defecto, solicitaba, para dejar de asistir al coro, a efecto de dedicarse a dar algunas lecciones a los aficionados para poder mantener a su familia, pero se dieron facultades al señor obrero mayor de fábrica, para que dispusiese hacerle una sobrepelliz y le adelantase de los haberes de su otra fábrica los trescientos veinte reales de vellón, que informó, haberle pedido este Gómez para sus sugerencias, bien entendido de que ha de ir dejando de su salario en cada mes cuarenta reales de vellón.[229]

La disposición no se cumple siempre estrictamente, pues los honorarios de los músicos eran exiguos en muchos momentos de la historia de la catedral, por ello tenían que buscar otras fuentes económicas para sobrevivir, como fue la de profesor e intérprete. Esta situación no fue exclusiva de los músicos santanderinos sino que era muy común a los cabildos españoles.[230]

Como por ejemplo el organista de la Catedral Lucas Ramos, en 1803 daba clases de piano a domicilio, según se describe en el relato de viajes a Santander de Jean-David Forcade:

> La casa Planté, es una de las que mayor número de visitas recibe a lo largo del día, tanto de ociosos, como de militares y rentistas. Es una casa muy bien considerada. Se entra y se

[229] ACS, A-30 *Libro de Actas*, fol. 234.
[230] Como ejemplo véase el artículo de ALÉN, Mª. P.: "Músicos de la catedral de Santiago de Compostela, docentes y concertistas (ca. 1875-1895)", *Nasarre*,(XVI), 2000, pp. 33-58.

> sale sin dificultad, se observa la franqueza más sincera, tanto por parte de los visitantes, como por parte de Mme. Planté. Frecuentemente, por no decir a diario, a la caída de la tarde, se reúne mucha gente. Se sirven frutas confitadas, refrescos y finalmente chocolate. El organista de la Catedral, que da lecciones de piano a la sobrina de M. Planté, toca excelentemente este instrumento.[231]

O como vemos en 1770, Juan Francisco Menéndez, primer violín de la Catedral, participa en un concierto doméstico, según nos relata Gaspar Melchor de Jovellanos en su *Diario Séptimo: itinerarios XIII-XIV*: "A casa de Durango; concierto allí de violines; tocó un alemán aficionado; Menéndez, Asturias y primer violín de la Catedral (con 400 ducados y muchas lecciones), Durango, que es de aventajada habilidad y otro profesor".[232]

Respecto a la pertenencia de los instrumentos existen pocas referencias documentales sobre los propietarios de los mismos. La escasez de anotaciones en los libros de Fábrica sobre su compra nos parece base suficiente para pensar que la mayoría de ellos eran propiedad de los músicos, aunque en los libros de Actas se recogen ayudas económicas que el cabildo concedía a los músicos en el caso de que éstos no pudieran comprarlos, vemos como en 1775 se entrega a Cayetano Camargo dinero para comprar un violín: "Don Cayetano de Camargo, capellán en esta santa iglesia, se entrega doscientos reales para la compra de un violín, cuya cantidad debería reintegrar pagando cada mes treinta reales".[233]

Excepcionalmente, el cabildo adquiría instrumentos para la Capilla o para los educandos por razones de precariedad económica por parte de los músicos o de sus padres; sirva de ejemplo el caso del infante Estanislao Gómez en 1766:

> Estanislao Gómez, infante de coro en esta santa iglesia en que exponía que hallándose suficientemente instruido en la música y siendo ya tiempo de aprender algún instrumento, e inclinándose al de violín, al no poderse efectuarse a causa de hallarse imposibilitados sus padres de podérsele comprar y que en esta atención se sirviese el cabildo favorecerle. Mandando se le compre dicho instrumento para que sin perder tiempo pueda dedicarse a él; en cuya vista, deseando su Señoría que todos se vayan aplicando e instruyendo no sólo

[231] LÓPEZ GARCÍA, D.: *Cinco siglos de viajes por Santander y Cantabria*, Santander, Pronillo, 2000, p. 164.
[232] *Ibídem*. p. 156.
[233] ACS, A-27 *Libro de Actas*, fol. 251.

> en dicho instrumento de violín sino en cualquiera otro que se inclinen. Se acordó que el obrero mayor de fábrica compre por ahora el que esta parte solicita atendiendo a su pobreza, para que se use en sus lecciones y temas que necesite para su adelantamiento.[234]

En el caso de que el cabildo adquiriese el instrumento para el aprendizaje de los educandos sí era propietario del mismo, tal y como se recoge en un documento de 1800: "220 reales pagados a Joseph Lido por valor de un violín que por orden de cabildo se compró y se dio a Genaro Cardóniga para que se hiciese uso de éste con el fin de aprender tocar otro instrumento, quedando éste a favor en la fábrica".[235]

Por otro lado, sabemos que el Cabildo se hacía cargo del mantenimiento y las reparaciones de los instrumentos, tanto de los propios como de los músicos. En concreto, los intérpretes de violín y violón tenían asignada una cantidad de 60 reales anuales para la compra de cuerdas, como vemos en el acta de 1766:

> Asimismo propuso el señor Angulo haber pagado a Don Isidro Herzel, músico de instrumentos en esta santa iglesia los ciento siete reales que habían importado las cuerdas que compró para el violón como resulta de los recibos que presentó y que para lo futuro se acordó darle sesenta reales anuales para todas las que compre y gaste en otro instrumento.[236]

Igualmente ocurría en el caso de los instrumentos de viento, como vemos en un documento que se refiere al arreglo de unas trompas en 1796, cuando consta: "6 reales por soldar las trompas".[237] O del bajón: "80 reales pagados a Francisco Gómez Peredo por las docenas de cañas para el bajón".[238] Lo mismo sucede con el mantenimiento del órgano, arreglo y afinación, que tenía asignada una cantidad fija anual.[239]

Leyendo la documentación de la Catedral vemos que ésta era propietaria de los órganos, de los monocordios y de los instrumentos que adquiere tras el fallecimiento de los músicos.

---

[234] ACS, A-25 *Libro de Actas*, fol. 237.
[235] ACS, A-81 *Libro de cuentas correspondientes a la fábrica de la Sta. Iglesia Catedral de Santander 1772-1833*, fol. 185.
[236] ACS, A-25 *Libro de Actas*, fol. 256.
[237] ACS. A-81, *Libro de cuentas correspondientes a la fábrica de la Sta. Iglesia Catedral de Santander 1772-1833*, fol. 168.
[238] *Ibídem.* fol. 185.
[239] *Ibídem.* fol. 184.

Por todo ello podemos deducir que, con el tiempo, el templo de Santander fue adquiriendo la mayoría de los instrumentos que componen la Capilla. Dado que era un centro docente, lo que conlleva un fondo instrumental mínimo para el aprendizaje de los mismos; cabe pensar que el Cabildo contaba por lo menos con uno o dos instrumentos de cada especialidad para el préstamo a los educandos. Como ejemplo de ello recogemos la compra de un monocordio en 1803, con el fin de que practiquen los estudiantes de órgano:

> Habiendo llegado la noticia al cabildo que el monocordio que se había comprado para que se fuera instruyendo en él José Oronoz, mozo de coro, se estaba deteriorando por falta de ejercicio y poca aplicación, se acordó que se entregase otro instrumento al infante Pérez para que según la inclinación que manifiesta tener al órgano, vaya aprovechando el otro monocordio, con la enseñanza del organista primero, a quien le incumbe esa obligación.[240]

Las fuentes manejadas no son demasiado explícitas en datos técnicos sobre los instrumentos en general. Esto, unido a que no se conservan ejemplares originales, nos impide realizar un estudio organológico de los mismos.

A partir de 1812, bajo la dirección del maestro Paulino Salazar, se incorpora el piano para acompañar exclusivamente las ceremonias de Semana Santa. Instrumento que nunca fue propiedad del cabildo, siendo empleado en régimen de alquiler por un coste de 16 a 22 reales a lo largo del siglo XIX, como ocurrió en 1816: "Costó 20 reales la conducción del piano para Semana Santa".[241]

3.2.4. Instrumentos de viento

Los instrumentos de viento que se utilizaron en la Capilla de música de Santander desde sus orígenes hasta el siglo XX son los modernos, en lo que respecta a la denominación: bajón, oboe, trompa, flauta y figle. No hay ninguna referencia de chirimías, ni de cornetas, ni de clarines.

[240] ACS, A-31 *Libro de Actas*, "1.300 reales pagados al maestro Juan por componer el órgano de esta Iglesia", fol. 123.
[241] *Ibídem.* fol. 218.

3.2.4.1. Bajón[242]

Fue un instrumento fundamental en todas las Capillas de música catedralicias españolas durante los siglos XVI al XVIII.[243] Se empleaba para duplicar o suplir la voz de bajo y en algunas Catedrales también para acompañar el canto llano.[244] En Santander no tenemos constancia de que se utilizase con el canto llano; en cambio sí sabemos que estuvo presente en todas las obras polifónicas de los maestros de capilla desde 1756 a 1850, según se desprende por la plantilla de instrumentos de las composiciones.

Los bajonistas gozaron de gran estima en la Catedral y tenían el mismo salario y categoría que los demás músicos. Incluso el cabildo siempre se preocupó de que en la Capilla hubiera como mínimo un bajón. A pesar de lo cual a mediados del siglo XIX el bajón fue perdiendo importancia frente a los instrumentos graves de cuerda, como el violonchelo, o de viento como el figle. En total, la Capilla de Santander, en el periodo que estudiamos, tuvo nueve músicos que tocaron el bajón, de los cuales siete tañían otros instrumentos de viento como la trompa o la flauta. Todos ellos les reflejamos cronológicamente en la siguiente tabla:

Tabla 22. Bajones de la Capilla 1756-18

Músicos	Años	Otros instrumentos y Voces
Arce, Rafael	1769	
Aruze José	1763-1777	Tenor, Trompeta, Flauta
Bachiller, Francisco	1803-†1847	
Calcines, José	1835-1837	
Colongues, Andrés	1840-1860	Tenor, Sochantre, Violón
Delgado Donaire, Juan	1756-1784	Trompeta
Gómez Peredo, Francisco	1775-1803	Contralto, Trompeta, Flauta
Larrea del Álamo, Leonardo	1893	Tenor
Menéndez, Juan Francisco	1784-1798	Violín, Trompeta, Violón
Requivila Inchaurbe, Pedro	1832-1837	Trompeta

[242]En el siglo XVIII se definía el bajón como "Instrumento músico de madera encañonado a modo de trompeta, derecho, sin vuelta alguna, largo de tres cuartas con diez agujeros […] En el extremo por donde se introduce el aire con la boca tiene una lengüeta de caña llamada pipa", *Diccionario de Autoridades,* vol. I, p. 321.

[243]KENYON PASCUAL, B.: "El bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca", *Nasarre*, II (1986), pp. 109-133.

[244] *Opus cit.* p. 114: cita las catedrales donde se acompañaba el canto llano con bajón, entre ellas destacamos por la proximidad geográfica con Cantabria las de Burgos y Palencia.

3.2.4.2. Flauta[245]

La primera referencia a la presencia de la flauta en las actas de la Catedral de Santander es de 1763, cuando José de Aruze pide aumento de salario por desempeñar tres puestos musicales entre ellos el de flautista. La Capilla a lo largo de su historia solamente tuvo dos flautistas: José de Aruze (1763-1777) y Francisco Gómez Peredo (1773-1827). Ambos fueron músicos polifacéticos, desempeñaron diferentes puestos musicales en función de las necesidades de la Capilla. Así, José de Aruze colaboró como tenor, bajonista y flautista y Gómez Peredo comenzó sus estudios como niño de coro, ocupó en la Catedral a lo largo de cuarenta y tres años las plazas de contralto, bajón, trompa y flauta. Cargos por los que el cabildo les pagaba una cantidad más o menos fija que dependía de las posibilidades de la fábrica. Sirva de ejemplo la retribución de dos reales a Gómez Peredo en 1801 por tocar tres instrumentos: "Que los dos reales, son con la condición de que no solamente ha de tocar su instrumento de bajón, sino que también ha de ejecutar la trompa y la flauta, siempre que lo mandase el maestro de capilla".[246]

La flauta formó parte de la Capilla desde 1763 hasta 1827. Para ver su situación dentro de la misma remitimos la Tabla 22.

3.2.4.3. Oboe[247]

La presencia del oboe como miembro de la plantilla musical eclesiástica española se encuentra a partir del siglo XVIII. Según Berrocal Cebrián, la primera noticia aparece en Bilbao en 1706, dos años más tarde en Madrid (1708), posteriormente en Salamanca, en Palencia (1718) y Toledo (1720)[248]. En Santander tenemos constancia del oboe como

[245] Según el *Diccionario de Autoridades,* en el siglo XVII se definía como "Instrumento músico de los de viento, que se compone de un cañón cilíndrico con un orificio largo y angosto por la parte que se pone la boca una ventanilla cerca de él con la superficie esquinada y oblicua y varios agujeros hacia la parte inferior los cuales se tapan y destapan con los dedos para formar los puntos de la Música", vol. I, p. 763.

[246] ACS, A- 31 *Libro de Actas*, fol. 52v.

[247] El termino *bautbois* se aplicó con un significado genérico a instrumentos de viento-madera de sección cónica y lengüeta doble, como la chirimía y la dulzaina. En el siglo XVII en Francia se comenzó a diferenciar el *bautbois* de la dulzaina, al introducir algunas modificaciones técnicas, como la disminución del pabellón, la reducción de sus aguajeros y la división del tubo en dos o tres secciones. Su aparición en España data del siglo XVIII y su uso se generalizó pronto.

[248] BERROCAL CEBRIÁN, J.: "Y que toque el abuè. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII", *Antigrama*, (12), 1997, p. 293.

parte de la Capilla desde 1757, cuando se paga el sueldo a Pedro y a Juan Pamphil[249]. A partir de entonces está documentado hasta 1776, última referencia en las actas en la que se concede a Juan Pamphil veintiún días de permiso.[250]

3.2.4.4. Trompa[251]

El empleo de la trompa en las catedrales españolas se generalizó durante el siglo XVIII. En la Capilla Real de Madrid ya figuraba en 1734.[252] En Santander la primera alusión es de 1763, cuando se pagó a Juan Delgado por tocar éste, entre otros instrumentos. Más tarde, en 1784, vemos cómo el cabildo adquiere una trompa en Madrid para Francisco Menéndez.[253]

La Catedral de Santander contó con una o dos trompas desde 1756 hasta la década de 1830, época en la que comenzó el declive económico del templo y el ocaso de la Capilla. Una característica reseñable de los cinco músicos de trompa que tuvo la Catedral es que tres de ellos tocaban más de un instrumento, aparte de éste; normalmente tañían el bajón, la flauta y el violín.

A continuación recogemos en la tabla siguiente los músicos de trompa, los años y los instrumentos que tocaron en la Capilla.

Tabla 23. Trompas de la Capilla 1763-1835

Músicos	Años	Instrumentos-Voces
Delgado Donaire, Juan	1763-1784	Bajón
Gómez Peredo Francisco	1801-1825	Contralto, Bajón, Flauta
Menéndez, Juan Francisco	1784-1798	Bajón, Violín, Violón
Requivila Inchaurbe, Pedro	1832-1835	
Rubira, Juan José	1806-1811	

[249] ACS, A-81, *Libro de cuentas correspondientes a la fábrica de la Sta. Iglesia catedral de Santander, 1756 –1833*, 1758: "298 reales, pagados a D. Juan y Pedro Pamphil, oboes de la Capilla de música", fol. 20.

[250] ACS, A-26 *Libro de Actas*, fol. 276.

[251] Según el *Diccionario de Autoridades*: "Instrumento marcial comúnmente de bronce, formado con un clarín, con la diferencia de ser retorcido y de más buque y va en disminución desde el un extremo al otro" vol. II p. 363.

[252] MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la música española*. 4. siglos XVIII, Madrid, Alianza, pp. 33-35.

[253] ACS, A-81 *Libro de cuentas correspondientes a la fábrica de la Sta. Iglesia Catedral de Santander, 1756 – 1833*, fol. 116.

3.2.4.5. Figle[254]

El empleo del figle en las Catedrales españolas se generalizó a partir de la década de 1830. En Santander se le menciona por primera vez en 1862, cuando se paga doscientos reales a Gabriel Naranjo por tocarlo en la octava del Corpus Cristi.

El figle se introduce en la catedral durante el magisterio de Bernardo Cartón, que le concibe más como un instrumento de acompañamiento y de refuerzo sonoro que como solista. En cambio, en las obras del maestro Wenceslao Fernández llegó a sustituir al violonchelo. La aceptación del figle en las composiciones destinadas a la Capilla fue muy rápida, debido a su sonoridad grave y potencia. Así en las obra obras de Gabino Gordón se encuentra como un instrumento más, como por ejemplo en su obra *Miserere* a cuatro voces con orquesta de violines, violón, trompas, figle y órgano que compuso en 1878 durante su estancia en Santander. El figle estuvo presente en la Capilla de Santander hasta finales del siglo XIX, siendo su principal tañedor Gabriel Naranjo.

3.2.5. Instrumentos de cuerda

3.2.5.1. Violón[255]o contrabajo[256]

La presencia del violón en las Catedrales españolas data del siglo XVII.[257] Según la opinión de López-Calo, en el XVIII era un instrumento prácticamente equivalente al violoncelo.[258] En cambio, José C. Gándara, en su estudio sobre el violón ibérico, concluye que no es identificable con el violoncelo ni con el contrabajo, sino que era un

[254] Instrumento de viento metal, de tubo cónico doblado y de forma vertical. Posee una llave abierta y entre ocho a once llaves cerradas y con tudel. Nace en 1817 y vino a sustituir al serpentón o fagotes rusos. Su uso se extendió desde Francia hacia Bélgica, Inglaterra, España e Italia. En España se conoció a partir de 1828, empleándose en las orquestas y bandas y en la música sacra en España se utiliza hasta comienzos del siglo XX.

[255] Según el *Diccionario de Autoridades:* "Instrumento músico parecido enteramente al violín y que sólo se distingue en ser muy grande y de cuerdas gruesas, por lo que sirve de baxo en la música o conciertos", vol. III, p. 493.

[256] Instrumento que deriva de la viola de gamba, experimentó una larga evolución durante los siglos XVII y XVIII. Constaba inicialmente de cinco cuerdas y a partir de la segunda mitad del siglo XVIII de cuatro.

[257] NASSARRE, P.: *Escuela música según la práctica moderna*, Parte I, Libro IV. p. 15. Señala que se diferencia de la viola de arco en que no tiene trastes y que tiene cuatro cuerdas afinadas al igual que el violín.

[258] LÓPEZ-CALO, J.: "Barroco-Estilo Galante-Clasicismo", *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente*, Madrid. Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, p. 5.

instrumento de cuerda de arco usado como bajo, de origen franco flamenco y desarrollado por los violeros españoles.[259]

En la documentación de la Catedral de Santander para designar este instrumento de cuerda se emplea indistintamente tanto el término violón como el de contrabajo. En las Actas no se refleja las diferencias entre ambos instrumentos y por lo tanto es difícil precisar en ocasiones de qué instrumento se trata. La primera referencia que aparece es el término contrabajo en 1756 cuando se paga a Manuel Asenjo contrabajo de la Capilla.[260] En cambio el vocablo violón se cita diez años más tarde en 1765por primera vez [261]. Ante la similitud terminológica empleada hemos llamado a este instrumento en nuestro trabajo "violón", ya que es el término más usado en la documentación santanderina. Independiente de esta analogía, el cabildo contó con un violón desde la formación de la Capilla de música en 1756 y hasta finales del siglo XIX. Una peculiaridad, o quizás deberíamos decir la regla de la Capilla de Santander, es la polivalencia de los músicos: de los catorce intérpretes de violón ocho tañeron diversos instrumentos, especialmente el violín. Músicos que reflejamos en la Tabla 24, en la que figura el periodo de tiempo que tocaron el violón y los otros instrumentos.

Tabla 24. Violones de la Capilla 1756-1900

Músicos	**Año**	**Otros instrumentos**
Almiñaque Herrera, Lorenzo	1773-1803	Órgano
Asenjo, Manuel	1756-1763	
Cabadas, Bartolomé	1796	Violín
Colongues, Andrés	1867	
Herzel Isidro	1765-1793	Violín
Lido José	1773-1825	Violín
Mayo Milanés, Martín	1790	
Menéndez, Juan Francisco	1784-1798	Violín; Trompeta; Bajón
Naranjo, Gabriel	1862	
Nepomuceno Gerner, Pío	†1871	Violín
Polidura, Juan	1790-1829	Violín
Requivila, José	1825-1900	Violín
Ruiz Juan	1827	

[259] GÁNDARA, X.: "El violón Ibérico", *Revista de Musicología* XII, (1999), p. 162.

[260] ACS, A.81, *Libro de cuentas correspondientes a la fábrica de la Sta. Iglesia Catedral de Santander, 1756 – 1833*, fol. 13.

[261] ACS, A-25*Libro de actas*, "Se leyó otro memorial de Don Isidoro Herzel, en el que suplicaba se sirviese el cabildo contribuirle con algunas monedas para el desgaste de cuerdas, en el toque y ejercicio del violón", fol. 197.

3.2.5.2. Violín

En España el uso del violín en la música religiosa se fue introduciendo lentamente desde principios del siglo XVIII. En la Capilla Real de Madrid ya había cinco violines en 1701[262]; en la Catedral de Oviedo su presencia está documentado desde 1702[263]; en la de Plasencia se encuentra desde 1715[264], la de Ávila contaba con tres violinistas en 1720[265], en Sevilla se crearon seis plazas en 1732[266] y en la Catedral de Cádiz consta documentalmente desde 1713[267].

La presencia de violines fue objeto de críticas por parte de algunos teóricos españoles, entre ellos el padre Feijoo Montenegro, que dijo en 1726 sobre la sonoridad de ese instrumento: "Sus sonidos, aunque harmoniosos, son chillidos y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus, muy distante de aquella atención que se debe a la majestad de los Misterios".[268] Su opinión se convirtió en una referencia para otros teóricos contrarios al uso de violines en el templo, a pesar de que el propio Feijoo rectificó su postura en escritos posteriores tras conocer la encíclica de Benedicto XIV *Annus qui* (1749), que recoge la posición de Roma respecto a la música sacra de su tiempo. En concreto los instrumentos musicales que se aprueban son: violín, viola, violón, oboe y órgano; este último litúrgico por excelencia, cuya importancia sigue siendo enorme y se prohíben los de viento metal por su relación con el teatro.[269] Pero la costumbre mantiene a ciertos instrumentos de viento como el bajón, la flauta y la

[262]LOLO, B.: *La música en la Real Capilla de Madrid,* p. 29.

[263]CASARES RODICIO, E.:. "Catálogo del archivo de música de la catedral de Oviedo", *Anuario Musical,* XXX (1975), pp. 181-208. *La música en la Catedral de Oviedo,* Oviedo, Universidad, 1980, p. 113.

[264]LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Plasencia*, Cáceres, Coria, 1995, p. 104; BOURLIGUEUX, G.: "Quel ques aspects de la vie musicale à Ávila. Notes et documents XVIII siècle", *Anuario Musical,* XXV (1970), p. 169.

[265] LÓPEZ-CALO, J.: *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Ávila,* Madrid, Sociedad de Musicología Española, 1971, p. 126.

[266] ISASI FAGOAGA, *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVII*; *la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica,* Granada, Universidad, p.108; DIEZ MARTÍNEZ, M.: *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Cádiz, Diputación, p. 208.

[267]DIEZ MARTÍNEZ, M.: *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz Diputación, 2007, p. 208.

[268] MARTÍN MORENO, A.: *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos, 1970, p. 68.

[269]Hay una condena del estilo teatral, pero no en cuanto a sus técnicas particulares, por ejemplo no se prohíbe el *aria da capo*. Para comprender la música sacra en España recomendamos leer el artículo de LÓPEZ-CALO, J: "La música religiosa en el Barroco español: orígenes y características generales", *La música en el barroco,* Oviedo, 1977, p. 34-52.

trompa y se siguen utilizando en las Catedrales españolas a lo largo del siglo XVIII, sobre todo en las composiciones de Navidad, permitiendo incluso el uso de los instrumentos de lengüeta, dado su carácter pastoril y las fanfarrias para las misas pontificales.[270]

El cabildo de Santander sí que aplicó la encíclica *Annus qui* cuando constituyó la Capilla de música en 1756 contratando los primeros violinistas, Manuel de Carratalá, como primer violín y a Isidro Herzel, como segundo violín, que llegaron a Santander ese mismo año procedente de Madrid. Ambos fueron músicos de la Catedral durante más de cuarenta años y profesores de numerosos violinistas de la Capilla santanderina del siglo XIX.

La Capilla de música de Santander a lo largo de los ciento cincuenta años que estudiamos, contó siempre como mínimo con dos violines. En total, tuvo veintiséis violinistas, ocho de los cuales tocaban otros instrumentos como violón, bajón, órgano y trompeta.

La presencia del violín era indispensable en ella. Incluso en las épocas de crisis o de ausencias de músicos el cabildo solicitaba ayuda a violinistas santanderinos para que acompañaran las celebraciones más importantes de la Catedral, con el fin de festejar las ceremonias con el esplendor correspondiente. A continuación facilitamos la lista de los músicos de violín, el tiempo que le tocaron y los otros instrumentos que tañeron (Tabla 25).

Tabla 25. Violines de la Capilla 1756-1900

Músicos	**Años en la Capilla**	**Otros instrumentos**
Alegría Martín, Isidro Galo	1895-1900	
Buenaventura del Prado, Ramón	1824-1756	
Cabadas, Bartolome	1796	Violón
Camargo, Cayetano	1775-1782	
Cardoniga Ofesto, Genaro	1799-1800	Órgano
Carratalá, Manuel	1756-1797	
Carretero	1807-1808	
Herzel, Isidro	1756-1793	Violón

[270] Para ampliar sobre el tema remitimos al libro de CARRERAS LÓPEZ, J.: *La música en las catedrales en el siglo XVIII F.J. García "El Españoleto" (1730-1809)*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1983.

Jiménez, Joaquín	1793-1795	
Lera, Antonio	1858-1915	
Liaño, Joaquín	1802-1803	
Liaño, Juan	1802-1803	
Lido José	1774-1809	Violón
Lido, Matías	1791	
Llanos, Isidro	1799-1808	
Llanos, Joaquín (José)	1793-1837	
Menéndez , Juan Francisco	1784-1798	Violón; Bajón; Trompeta
Nepomuceno Gerner, Juan	1814-1845	
Nepomuceno Gerner, Pío	1846- †1871	Violón
Nepomuceno, Germán	1815-1823	
Pamphil, Pedro	1767-1769	Oboe
Polidura, Juan	1790-1824	Violón
Requivila, José	1824-1852	Violón
Segura, Ángel	1863-1868	
Segura, Fernando	1863-1865	
Segura, Vicente	1891-1900	

Todo lo expuesto nos permite resumir las peculiaridades de los instrumentistas de la Capilla de Santander en el siguiente gráfico:

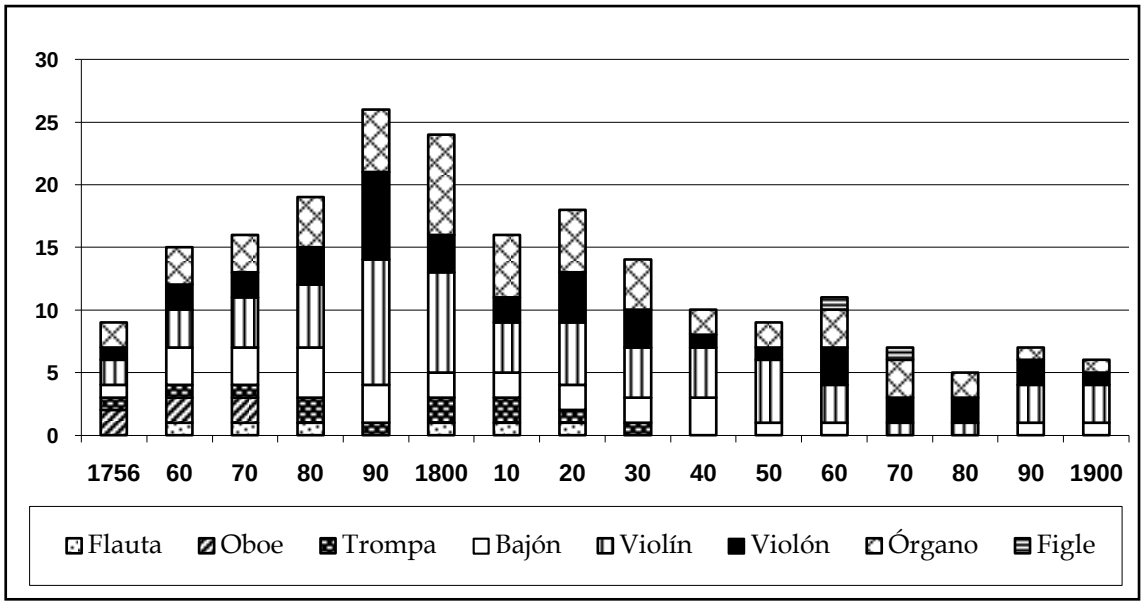


Gráfico 6. Instrumentos que intervienen en la Capilla santanderina 1756-1900.

– La Capilla de música de Santander tuvo un total de setenta y ocho músicos de instrumento. La mayoría tocaban un sólo instrumento (85%) y solamente el 14% de

ellos tañían dos o tres instrumentos diferentes. La presencia de músicos en la Capilla no fue siempre estable ni equilibrada, sobre todo a lo largo del siglo XIX debido a las circunstancias políticas del país y la propia economía de la Catedral, que hicieron que en numerosas ocasiones el cabildo se viese en la necesidad de contratar instrumentistas de la ciudad para tocar en las festividades más importantes.

– Al analizar la presencia y el tiempo de estancia de los músicos de la Capilla, observamos dos etapas: la primera –formación de la capilla- de 1755 a 1790 se produjo un incremento notable, de nueve músicos se pasa a veintiséis en menos de cincuenta años. Segunda el siglo XIX, desde principios de siglo comienzo el declive lento e incesante de instrumentistas; así, de veintidós en 1800 pasan a seis a finales del siglo.

Los instrumentos que siempre estuvieron presentes en la Capilla fueron los de cuerda: el bajón, el violín, el violón y el órgano; en cambio los de viento fueron desapareciendo lentamente a partir de 1800: la trompa (estuvo presente durante 100 años, de 1756 a 1855), la flauta (se empleó a lo largo de veinte años, de 1763 a 1784, apareció puntualmente de 1825 a 1827) y finalmente el oboe, que desapareció tras veintiún años de uso, de 1756 a 1777. Esta temporalidad la podemos ver reflejada en el gráfico siguiente.

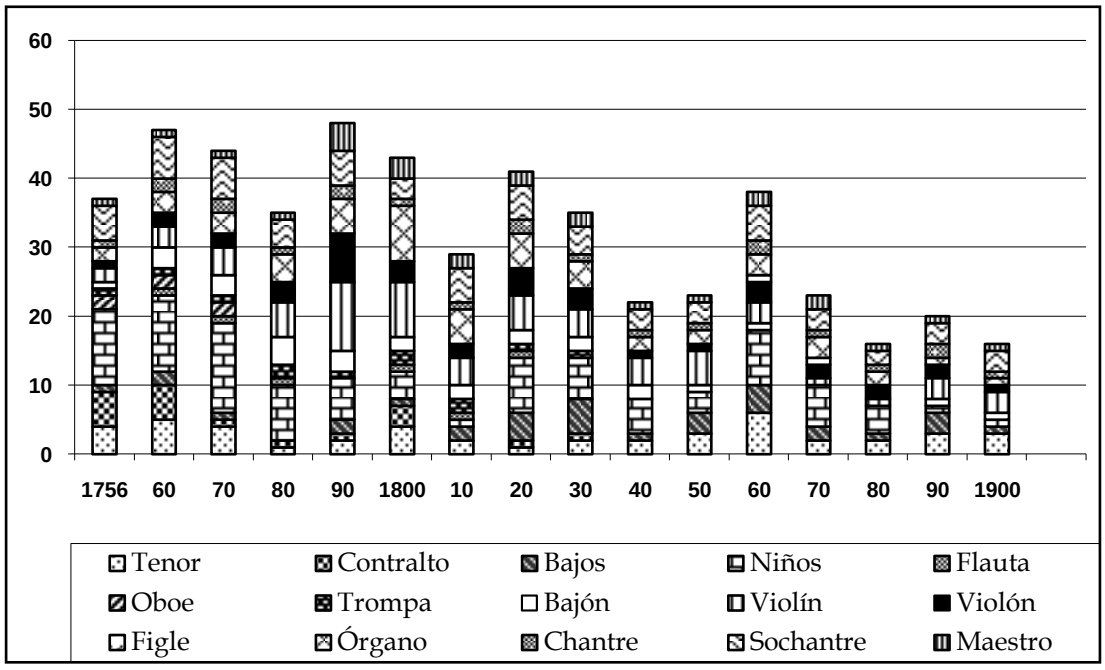


Gráfico 7.Capilla de Música 1756-1900

3.2.6. Cantores

La música eclesiástica era primordialmente vocal, los instrumentos se limitaban a apoyar, realzar las voces y dialogar con ellas, pero nunca eran los protagonistas de los pasajes, a pesar de la importancia que fueron adquiriendo durante el Barroco. Aún a mediados del siglo XVIII se seguía defendiendo la supremacía de las voces sobre los instrumentos.

En la Catedral de Santander los músicos de voz, al igual que los de instrumento, estaban bajo las órdenes del maestro de capilla y tenían el deber de cantar las obras propuestas por él.

El coro de la Capilla de música estaba compuesto por una media de cinco adultos: dos tenores, dos contraltos y un bajo. Éstos podían ser canónigos, por lo que cobraban un extra por colaborar, o laicos, en este caso eran contratados para cubrir las plazas vacantes.

Paralelamente al coro de la capilla o polifónico, existía el coro de cantores, o de canto gregoriano, dirigido por el sochantre, que se dedicaba a cantar el Oficio Divino con el estilo y la solemnidad propia del repertorio.

3.2.6.1. Tiple[271]

La documentación de la Catedral es muy parca en noticias respecto a la presencia de tiples adultos; de hecho no hemos encontrado ninguna referencia a los mismos. Los tiples que colaboraban con la Capilla de Santander siempre eran voces blancas, como vemos en el memorial que presentó en 1760 un infante, que dice:

> Lorenzo Almiñaque, infante de coro y tiple de música en el que suplicaba se sirviese el cabildo aumentarle el salario en la forma en que su señoría tuviese por conveniente y en su vista se decretó que el obrero mayor de la fábrica dé al suplicante por esta vez cien reales de vellón atendiendo a que ha servido y sirve en la iglesia.[272]

[271]NASSARRE, P.: *Escuela música según la práctica modera*, parte 1, Lib.1, cap. XII, dice "esta voz se halla naturalmente en tres especies de sujetos, que son muchos, eunucos y mujeres" y añade más adelante que "otra especie de voz aguda […] es la que llamamos vulgarmente falsete", pp. 45-47.
[272]ACS, A-25 *Libro de Actas*, fol. 122.

3.2.6.2. Contralto[273]

La Catedral de Santander tuvo al menos un contralto cantando en el coro de la Capilla de música desde 1756 a 1827. Pensamos que su presencia hasta bien entrado el siglo XIX es un hecho reseñable, debido a que no era frecuente encontrarlos en muchas Catedrales españolas desde finales del siglo XVIII.[274] El concepto de contralto en esa época es distinto al actual: su ámbito era grave para la idea que tenemos de dicha voz (actualmente femenina) y aguda para voces masculinas (detalle que tenemos que tener en cuenta de cara a la interpretación de las obras); de ahí que en el templo de Santander, un mismo músico cantase como contralto y tenor. Así lo vemos en la Tabla siguiente, donde aparecen los seis contraltos que tuvo la Capilla, de los cuales dos también fueron tenores.

Tabla 26. Contraltos de la Capilla 1756-1827

Nombre	Años	Voces-Instrumentos
García Santiago, Manuel	1760	Tenor
García, Juan Hermenegildo	1757-1758	
Gómez Peredo, Francisco	1825-1827	Trompeta
González Gómez, Sebastián	1756-1762	
Guía ,José	1756-1760	Tenor
Lido, Francisco	1756-1800	

3.2.6.3. Tenor

El tenor era la voz fundamental en todas las Catedrales españolas. La de Santander, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, tuvo como mínimo dos tenores al mismo tiempo, con el fin de que siempre hubiera uno para atender al servicio del templo; incluso en el momento en que alguno de ellos pedía permiso para ausentarse, bien por vacaciones o por necesidad, se le autorizaba a condición de que otro estuviera presente en la Catedral.

[273]NASSARRE, P.: *Escuela música según la práctica moderna.* I Parte, Libro I, Cap. XIII, Pablo Nassarre comentó la escasez de este tipo de voz en España durante el siglo XVIII: "Es una voz que se halla en varones perfectos, en imperfectos, como son los eunucos y en mujeres, bien que los varones perfecto son menos los que tiene dicha especie de voz de contralto", p. 48.

[274]En el último tercio del siglo XVIII la búsqueda de contrato fue un problema en algunas catedrales como la de Cádiz DIÉZ MARTÍNEZ, M.: *La música en Cádiz*, Cádiz, Diputación, 2007, vol. I, p. 213; GEMBERO USTÁRROZ Mª R.: *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1995, vol. I, p. 314.

La extensión de la voz de tenor en el siglo XVIII, según recoge Marcelino Díez en su estudio sobre la Catedral de Cádiz, era "desde Csolfaut grave a Gsolreut agudo".[275] Este ámbito es el mismo que el actual. Esto nos lleva a sostener la teoría de que la voz de tenor que aparece en las partituras de las composiciones santanderinas de los siglos XVIII y XIX no se diferenciaría de la de hoy.

Sus obligaciones en la Capilla de Santander consistían en cantar todos los domingos y las funciones extraordinarias que determinase el cabildo. No tenían el deber de asistir a las horas canónicas, tal y como se recoge en las actas capitulares de 1800, donde se dice:

> Se acordó que en los Edictos que se expidiesen para la plaza de tenor vacante en esta Santa iglesia se pusiese respectivo a las cargas del que fuese agraciado que ha de asistir todos los domingos y días clásicos del año, jueves de renovación y demás funciones extraordinarias, que ocurran en esta santa iglesia. Pero sin obligación de concurrir a las horas canónicas.[276]

A la plaza de tenor se accedía por oposición o por promoción interna, previa aprobación del cabildo. Se recurría a un sistema u otro en función de las posibilidades económicas de la iglesia y de la presencia de músicos preparados en ella.

En la Tabla 27 presentamos todos los tenores que tuvo la Catedral santanderina por orden alfabético indicando el tiempo que ocuparon la plaza y otros cargos.

Tabla 27. Tenores de la Capilla 1756-1900

Nombre	Años	Voces y otros instrumentos
Abaser, Fernando	1806	
Abasolo, Ángel	1849-1860	
Almiñaque Lorenzo, Lorenzo	1760-1803	
Aramburu, Rafael	1847-1853	
Arce Sebastián, José	1760-1777	
Aruze, José	1764-1777	Flauta
Barrios Fernández, Antonio Inocencio	1880-1900	
Cagigal Calderón, Venancio	1865	

[275] DÍEZ MARTÍNEZ, M.: *La música en Cádiz*, Cádiz, Diputación, 2004, vol. I, p. 214.
[276] ACS, A-31 *Libro de Actas*, fol. 11.

Cagigal, Nemesio	1865-1880	
Cardus, Pedro	1878-1880	
Colongues, Andrés	1864-1867	
Engaña Altuna, José	1895-1900	
Escobedo, Julio	1862	
Fernández Matías	1782-1795	
Fernández Perdones, Baltasar	1806-1814	
Francés	1796	
Gal Llagos, Sebastián	1852	
Gallego, Sebastián	1852-1859	
García Pinto	1893-1894	
García Santiago, Juan	1756-1759	Contralto
García Santiago, Manuel	1756-1762	Contralto
Guía, José	1757-1760	Contralto
Huerta, Francisco	1801-1827	
Larrea del Álamo, Leonardo	1893-1900	
Ramos, Antonio	1889-1892	
Rodríguez, Justo José	1850-1852	
Roiz, Sabino	1863	
Romero, Juan José	1755-†1772	
Ruiz, Patricio	1800-1803	
Sáez, Domingo	1830-1833	
Unanue Sorzabal, Pedro	1832-1834	

3.2.6.4. Bajo[277]

En la Catedral de Santander la voz de bajo era desempeñada en muchas ocasiones por el sochantre primero y en determinadas circunstancias por algún salmista.

La Capilla contó siempre con un bajo, a diferencia del resto de las voces, quien por lo general solía estar reforzado por un instrumento grave como el bajón. Las razones de que solamente hubiera siempre un bajo en la Capilla se debe a que en las composiciones era una voz de relleno armónico y al concepto cómico que se tenía de este timbre hasta el siglo XIX, el cual encarnaba los papeles de bufón en el teatro y en la ópera.

[277] NASSARRE, P.: *Escuela música según la práctica moderna.* I Parte, Libro I, Cap. XIII, p.49 nos dice: que *estas [voces de bajo] son muy pocas, pero muy importantes, que aunque la voz de los Bajos se suple con instrumentos, no dexa de ser más deleitable la música cuando son todas voces naturales*.

De ahí deducimos la escasez de bajos en la Capilla santanderina, aunque siempre contó con uno como mínimo a lo largo de su historia. En total, la Catedral tuvo a su servicio dieciséis, de los cuales seis fueron sochantres, según vemos en la Tabla siguiente:

Tabla 28. Bajos de la Capilla 1756-1900

Nombre	Años	Otras voces
Arrieta Manuel	1852-1854	
Barba Centeno, Pedro	1865	Sochantre
Blanco, Juan	1798-†1830	Sochantre
Carrascal, Antonio	1865-1866	
Ceballos, Juan	1791-†1832	Sochantre
Gómez Pereda, Ismael	1896-1900	
González Corchera, José	1895	
Ibáñez, Antonio	1803	Sochantre
Iruretegoiyena, Domingo	1868-1880	
Llano, José	1830-1835	
Montellano, Felipe	1831-1832	
Palacios, Fernando	1824-1866	Sochantre
Polidura, Fernando	1824	
Quincoces, Paulino	1866	
Rivero José	1768	
Romero, Juan José	1756-†1772	Sochantre

Su elección casi siempre era de promoción interna, previa votación del cabildo; como ejemplo recogemos el caso del salmista Juan Blanco, que accede a la plaza de bajo en 1798, según se recoge en el acta:

> Primeramente se hizo presente la cédula como ante diem expedida a efectos de determinarse sobre el futuro de bajo de Capilla que, en el ordinario de 16 del mismo, pretendió el Señor Juan Blanco. Y habiéndose vuelto a leer el memorial de éste; y pasándose a votar sobre el particular resultó electo (nomine discrepante) para el futuro de bajo de Capilla arriba relacionado el susodicho Señor Juan Blanco.[278]

3.2.6.5. Infantes o mozos de coro

Una de las características de la Catedral de Santander y anterior Colegial de los Santos Mártires es la presencia continua de voces blancas. De los cuatro que existían en la Colegiata a finales de la Edad Media se pasó a nueve en el momento de la erección de la

[278] ACS, A-30 *Libro de Actas*, fol. 229.

Catedral. Estos cuatro nuevos se destinaron: dos para el coro y dos para la sacristía, según se recoge en los Estatutos del templo.[279]

Los niños o infantes entraban en el coro con ocho años, procedían de familias humildes de la ciudad. A partir de su ingreso comenzaban sus estudios musicales hasta que les cambiaba la voz, momento en el cual se despedían o entraban a formar parte de la Capilla de música como instrumentistas o cantores.[280] Lo normal era que estuvieran en la Catedral entre cinco y siete años, aunque había casos de más tiempo por haber entrado muy jóvenes.

La formación y el mantenimiento de los niños corrían a cargo del Cabildo. Vivían a modo de internado en la casa del maestro de capilla, que según el Estatuto de la Catedral (capítulo XXII), tenía la obligación de alimentarlos, vestirlos decorosamente, formarlos en la religión y las buenas costumbres y enseñarles música.[281]Por su parte el sochantre les instruía en el canto llano y con los ministriles aprendían a tocar un instrumento.

Durante el periodo de aprendizaje el cabildo corría con los gastos materiales de su formación y el mantenimiento de los instrumentos. Así vemos cómo en 1807 el cabildo adquiere un monocordio para el estudio de un educando:

> Así mismo bien se leyó un memorial de Antonio Peña, infante de coro su fecha 12 del correspondiente mes suplicando que mediante haberse inclinado al estudio de órgano se dignase este Ilustrísimo cabildo dar orden al organista mayor para que le instruyese y al mismo tiempo solicitaba que se le costease un monocordio para el efecto.[282]

Los niños, aparte de estudiar gramática con el maestro de escuela, canto llano y el aprendizaje de un instrumento, tenían numerosas obligaciones como: cantar todas las

[279]"Además de los cuatro, para el servicio del Coro, se pongan solo cuatro, como pide el cabildo, dos para el Coro y dos para la Sacristía", *Célula de aprobación y confirmación de los estatutos de la Catedral de Santander*. Madrid D. Joachin de Ibarra. 1770, fol. 163.

[280]Según vemos en otras catedrales, como por ejemplo la de Cádiz, el registro del tiple primero debía de alcanzar desde Csolfaut agudo hasta Gsolreut aguado (Do3-Sol4) y para el tiple segundo desde Csolfaut agudo hasta Delasolre sobre agudo (Do3-Re4), DIEZ MARTÍNEZ, M.: *La música en Cádiz*, Cádiz, Diputación, 2004, p. 23.

[281]*Célula de aprobación y confirmación de los estatutos de la Catedral de Santander*. Madrid, D. Joachin de Ibarra, 1770, fol. 69.

[282] ACS, A-32 *Libro de Actas*, fol. 283.

horas canónicas en los Oficios; accionar los fuelles de los órganos; llevar los libros al facistol y ayudar en la iglesia en todo aquello que se les encomendase.

Deberes que estaban muy bien programados, de tal forma que el servicio del templo no les impedía estudiar ninguna de las materias; preocupación que se especifica claramente en el Estatuto de la Catedral de 1770, el cual señala:

> En Prima deberán todos estar en el coro para cumplir con lo que se les encargue y concluido, se volverán al estudio y lo mismo practicarán por las tardes, observando en esto el método que les señalare el cabildo, para que si perjuicio del servicio de la iglesia tengan tiempo de estudiar y aprovechar en el estudio a que se inclinare.[283]

Como acabamos de leer, los niños estudiaban con métodos que tradicionalmente elaboraba el maestro de capilla, previa aprobación del cabildo.[284]

Para el cabildo la formación de estos niños siempre fue muy importante; les instruía con el fin de que el día de mañana fueran miembros de la Catedral y capellanes del coro, dado que tradicionalmente los colegiales formados en su seno tenían preferencia a la hora de ocupar las plazas sobre los que pudiesen venir de fuera.[285]

Si analizamos el periodo de permanencia de las voces blancas en la Catedral vemos que el 25 % de ellos continuaron de mayores como músicos de la misma; mientras que el 75% se habían formado en otras instituciones.

Los escolanos de Santander podían aprender cualquier instrumento que en ese momento existiese en la Capilla de música. Tenemos constancia, gracias a las Actas Capitulares, de que siempre había estudiantes en todas las especialidades: órgano, violín, violón, bajón, trompa y oboe; incluso en determinados instrumentos, como el órgano y el violín, había dos o tres alumnos al mimo tiempo.

Por otro lado, el maestro de capilla es el más interesado en tener educandos en la totalidad de las áreas, ya que así cubría las ausencias o vacantes en el momento en que era preciso, con el fin de mantener la Capilla lo más nutrida posible. Cuando se

[283] *Célula de aprobación y confirmación de los estatutos de la Catedral de Santander*. Madrid, D. Joachin de Ibarra, 1770, p. 70.
[284] BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B.: "Los niños de coro en las catedrales españolas. Siglos XII-XVIII", *Burgense collectanea scientifica*, Burgos, Facultad de Teología del Norte, 29 (1988), p. 175
[285] *Ibídem.* p. 174

producía una vacante en algún instrumento solicitaba permiso al cabildo para que otro niño comenzase el estudio del mismo; de esta forma siempre podía contar con un suplente en el instante en que se producía una baja.

Son estos educandos los que cubrirán los segundos atriles y voces de la Capilla; en ese puesto podían permanecer toda su vida o ascender a primer atril en el momento que se diera una vacante, bien mediante nombramiento directo o por oposición (como ocurre con la plaza de maestro de capilla).[286]

Para acceder a segundo atril los escolanos tenían que realizar dos exámenes: uno musical, tras el cual el maestro de capilla certificaba la habilidad y suficiencia del alumno y otro sobre gramática y moral, que se realizaba en la Sala Capitular ante el cabildo. Éste, mediante votación, elegía al más apto y capacitado. Lo prueba el testimonio del Sr. Almiñaque en 1765 cuando accedió a segundo organista:

> Asimismo se determinó que para el sábado que se contarán vente y siete del que todos los señores dignidades y canónigos para que así vean el cabildo que se celebrará a fin de proveer la Capellanía de organista segundo que se halla vacante en esta santa iglesia y que yo el secretario me informe del estado en que se halla Lorenzo de Almiñaque, así en el toque de órgano como en el estudio de gramática.[287]

Tras la evaluación, el cabildo asignaba al nuevo músico la gratificación correspondiente según el cargo recién adquirido; hecho que en numerosas ocasiones se realizaba con bastante retraso, teniendo que ser el intérprete el que recuerde al cabildo el abono del salario que le es propio.

El número de niños que debía de existir en la Catedral era decisión capitular y dependía de las necesidades del templo, teniendo que haber siempre, como mínimo, los señalados en los Estatutos. Vemos con mucha frecuencia reflejada en las Actas la preocupación del cabildo por tener infantes suficientes para el servicio de la Catedral y cuando se producía una falta de estos crea una comisión que se encarga de buscarlos por la ciudad, tras lo cual el maestro de capilla y el organista realizaban un examen de voz a todos los

[286] Sistema muy común en las catedrales españolas, así vemos, por ejemplo, como en la catedral de Santiago de Compostela ocurre lo mismo. Véase VILLANUEVA, C.: "La Capilla de música de la Catedral de Santiago en tiempos de José de Vaquedano (1680-1711)", *Revista de Musicología* II, (1979), p. 257.

[287] ACS, A-25 *Libro de Actas*, fol. 197.

candidatos y elegían a los mejores, como sucedió en la petición que realiza el cabildo en 1807:

> En atención a la escasez y falta que había de infantes de coro se acordó dar comisión especial al señor Pinto para que con los demás señores comisionados nombrados anteriormente procedieren a buscar niños; y que el maestro de capilla y organista mayor pasasen inmediatamente a examinar sus voces.[288]

El número de niños era como mínimo de nueve, según recoge el Estatuto, pero a lo largo de la historia de la Capilla vemos que esta cifra variaba, pues dependía de las inevitables bajas y ausencias, bien por enfermedad o por abandono, lo que hacía que constantemente el cabildo pidiese al maestro de capilla que buscase infantes para el coro. De las numerosas anotaciones en los libros de cuentas y de Fábrica se desprende que el templo de Santander mantuvo por término medio entre seis y nueve voces blancas a lo largo de los ciento cincuenta años que estudiamos. A continuación recogemos, en la Tabla siguiente el listado total de voces blancas durante el periodo 1756-1894 que estuvieron en la Catedral.

Tabla 29. Voces blancas de la Catedral 1756-1894

Nombre	Años
Almiñaque Herrera, Lorenzo	1758-1765
Almiñaque, Simón	1759
Alonso, Pedro	1825-1829
Anievas, Juan	1835-1849
Arbayza, Rafael	1794-1800
Arce Sebastián, José	1756-1759
Arce, Manuel	1796
Baltasar Narciso	1765-1767
Basamptia ,Francisco	1759-1763
Basamptia ,Tomás	1756-1767
Basamptia, Luis	1756
Beguilla, José	1824
Blanco, Francisco	1771
Blanco, Juan	1768-1800
Blanco, Tomás	1767
Bustamante, Sinfoniano	1846
Cabadas, Antonio	1759
Cabadas, Bartolomé	1791-1793

[288] ACS, A-31 *Libro de Actas*, fol. 35.

Cagigal Calderón, José	1824-1829
Cagigal Calderón, Venancio	1824-1827
Calcines, José	1835
Calderón ,José	1825
Calderón, Pedro	1781-1791
Camargo, Cayetano	1761-1771
Campa, Hermógenes	1863-1867
Cardóniga Ofesto, Genaro	1796-1802
Cardóniga Ofesto, Juan	1779-1801
Cartón, Luis	1835-1837
Cimiano, Ramón	1852
Colero, Cipriano	1834
Collado, Felipe	1757
Conde, Juan Francisco	1871
Cornelio San Emeterio, Tomás	1843
Díaz, Ramón	1886
Echaparri, Juan José	1867
Echaparri, Juan Pablo	1767-1774
Escobedo, Julio	1861-1866
Escobedo, Ramón	1810-1814
Gómez Peredo, Francisco	1773-1782
Gómez, Estanislao	1760-1763
Gómez, Juan	1774
González, Saturnino	1824-1833
González, Víctor	1860-1867
Gutiérrez Barquín, Juan Manuel	1768-1875
Hermenegildo García, Juan	1756-1761
Incera, Evaristo	1835-1848
Jerónimo Fernández, Francisco	1756-1757
Leonor, Francisco Javier	1774-1780
Lido, José	1770-1774
Lido, Matías	1765-1767
Mirgo, Francisco	1846
Montero Cayetano Juan	1775-1780
Musgo, Francisco	1846-1848
Nepomuceno Ramos, Juan	1759-1764
Oronoz, José Manuel	1799
Peña, Antonio de la	1800-1814
Pérez, Francisco	1878-1881
Polidura, Fernando	1799
Real, Gumersindo	1863-1867
Redón Víctor	1823-1826
Requivila, José	1824
Rivero, Américo	1852-1854

Rivero, Nemesio	1852
Ruiz, Juan	1825-1829
Ruiz, Sabino	1863
Rumoroso, Julián	1775-1780
Sagaz, Martín	1773-1780
Salcines, José	1835-1837
San Emeterio, Tomás	1849
Sánchez Perdones. Higinio	1878-1881
Soroa, José	1867-1874
Toca, Pedro	1822-1825
Torre, Víctor	1867-1870

Si analizamos por décadas la presencia de infantes en el templo, observamos un descenso paulatino a partir del siglo XIX, que se acentúa a medida que nos acercamos al siglo XX; datos que hemos recogido en la Tabla 29, en el que aparece el total de infantes y el porcentaje de los mismos cada cincuenta años.

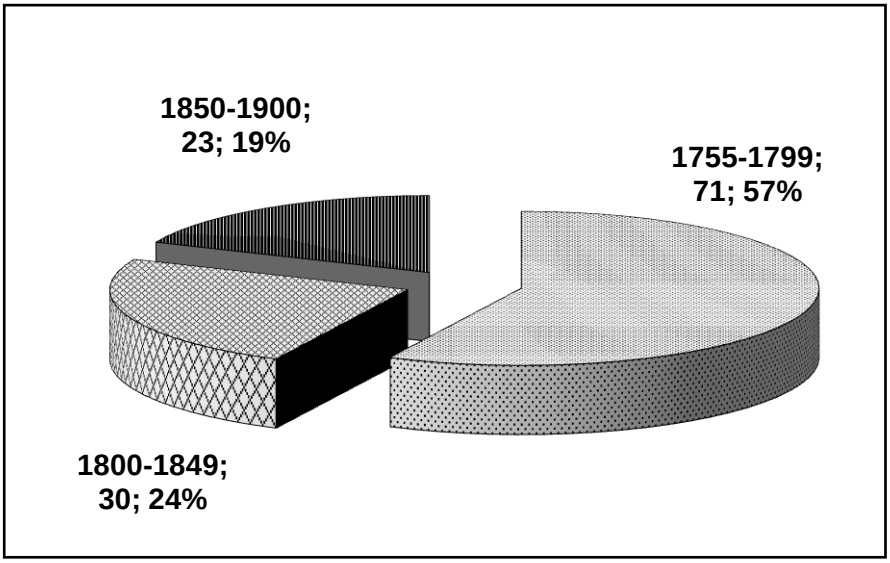


Gráfico 8. Evolución de la presencia de las voces blancas 1756-1894

Pensamos que las razones principales son las circunstancias político-económicas por las que pasan la iglesia Católica y España a lo largo del siglo XIX, que provocaron la desaparición de las escuelas de música en las Catedrales españolas y con ellas la extinción de sus Capillas.

Otro aspecto interesante en el estudio de los infantes de coro es su movimiento dentro de la vida catedralicia. Estas voces blancas que entraban como cantores, cuando cambiaban la voz se despedían, pero si había alguno que era diestro instrumentista o prometía como vocalista podía continuar ejerciendo de músico, bien de un modo directo (cantor o instrumentista) o bien como capellán. Su máxima aspiración era conseguir una plaza fija en la Catedral, bien como capellanes o como instrumentistas titulares con sueldo.

La forma habitual de lograrlo era la siguiente: el niño de coro, acólito o mozo, tenía que estudiar gramática, canto llano y música y el que quería aprender un instrumento estaba a prueba durante cierto tiempo, tras el cual, si demostraba aptitudes, seguía estudiando hasta conseguir ocupar el tercero o segundo atril dentro de la Capilla, opositando posteriormente a la plaza de primer atril.[289] Si, por el contrario, no era apto para la música, ni vocal ni instrumental, se le encaminaba hacia un Oficio o simplemente se le despedía. El acceder a la Capilla era la meta para cualquier estudiante de música, ya que se consideraba un buen empleo y en definitiva, constituía una forma de permanecer en la Catedral.

3.2.6.6. Sochantres y chantres

En el Estatuto de la Catedral de Santander aparecen dos figuras relacionadas con el coro: el chantre y el sochantre. El chantre, a partir de la erección de la Catedral en 1755, apenas tiene una misión específica relacionada con la música, salvo en ausencia del sochantre y el maestro de capilla.[290] Su labor consistía en: cuidar y mantener el espacio físico del coro (que estuviese limpio y en buen estado); custodiar los libros y dar las órdenes oportunas al salmista y demás ministros en lo relativo a las horas

[289] ACS, A-33 *Libro de Actas*: "Que el infante de coro Pedro Toca se dedicase a aprender algún instrumento a que tuviere mayor inclinación y que habiéndose preguntado a dicho infante de coro, manifestó que su afición particular era el instrumento el violín, lo hacía presente el Ilustrísimo cabildo, a fin de que era de su agrado, se sirviese dar orden al violín primero Don Joaquín Llanos, para que le diese lecciones de dicho instrumento, con arreglo a lo que previenen los Estatutos", fol. 120.

[290] *Célula de aprobación y confirmación de los estatutos de la Catedral de Santander*. Madrid, D. Joachin de Ibarra, 1770, p. 35.

canónicas y culto sagrado. Pero en la realidad el chantre era más una figura honorífica que real por lo que se refiere a la responsabilidad musical.[291]

El sochantre era el director del coro gregoriano. Tenía la misión de dirigir los cantos y rezos del coro; entonar cada antífona, salmo, responsorio, versículo, lección etc.; velar en todo momento por que la interpretación fuese la adecuada, realizar el canto y el rezo con la gravedad apropiada y que se guardase la pausa necesaria entre los salmos; organizar el Oficio con arreglo al rito del día, haciendo que se cantar en el momento preciso, en el tono debido y por la persona correspondiente; custodiar los libros del coro y por último, enseñar canto llano a los niños de coro una hora al día.[292]

Los requisitos exigidos a los aspirantes a sochantre eran básicamente dos: saber canto llano y tener las cualidades de voz necesarias. En algunas catedrales españolas se diferenciaba la plaza de primer sochantre de la de segundo por los conocimientos musicales que se poseyeran; al segundo se le pedía solamente saber canto llano y tener buena voz, mientras que al primero se le requería además el conocimiento del *canto de* órgano (polifonía), ya que así podía desempeñar la plaza de bajo en la Capilla.[293] En la Catedral de Santander no se llegó a exigir a los sochantres el saber canto de órgano, pero sí se les sugería que aprendiesen música para poder realizar esa tarea vocal. De los veintiún sochantres que ha tenido el templo, cinco fueron al mismo tiempo bajos de la Capilla.

El procedimiento normal para su nombramiento era mediante edictos, tal y como vemos la convocatoria de 1836, en la que se asocia la plaza de bajo de la Capilla:

> El secretario hizo presente que aunque en el cabildo In Sacris se hizo mención de que convendría anunciar en los Edictos para la provisión en la plaza de sochantre, que podía optar el agraciado al bajo de Capilla que se haya también vacante si hubiese las cualidades necesarias, determinó que en el primer cabildo general se manifestase esta

[291] Esta mismo ocurre en otras catedrales españolas, incluso desde el siglo XVI como vemos en la de Granada, ver LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada, Fundación Rodríguez-Costa, 1963, p. 50.

[292] *Ibídem.* p. 50.

[293] Este es el caso por ejemplo de la las plazas en la catedral de Cádiz, ver. DÍEZ MARTÍNEZ, M.: *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Diputación, 2004. p. 402.

> circunstancia para su determinación y en éste se acordó se pusiese la nota según en otras provisiones se ha hecho.[294]

El sochantre era el responsable directo del canto en el coro; debía poseer un perfecto conocimiento del canto llano, aparte de tener buena voz de bajo.[295] En la Catedral santanderina ambos requisitos no parecen haber constituido un problema para los aspirantes, si bien los documentos que hemos manejado en el archivo del templo no dan detalles sobre las cualidades vocales concretas que se requerían a los sochantres. Sí sabemos que el tener buena voz era uno de los condicionantes básicos de cara a su contratación, junto con la exigencia del celibato para ocupar la plaza de primer sochantre.

A continuación señalamos todos los sochantres y chantres, junto con el tiempo que estuvieron en el cargo y las otras plazas que ocuparon en la Catedral de Santander en el periodo estudiado:

Tabla 30. Chantres y sochantres de la Catedral 1756-1900

Nombre	Cargo	Años	Otras Voces
Alonso Flores, Matías	Sochantre	1755-1813	
Angulo Domingo, Antonio	Sochantre	1761-1791	
Arce, Sebastián, José	Chantre	1769	
Barba Centeno, Pedro	Sochantre	1868-1900	Bajo
Bermeo, Ignacio	Sochantre	1848	
Blanco, José	Chantre	1777-1799	
Blanco, Juan	Sochantre	1777-†1830	Bajo
Buelta, Antonio	Sochantre	1757-1758	
Cabadas, Silvestre	Sochantre	1843-1854	
Carrascal, Antonio	Sochantre	1862-1866	
Ceballos, Juan	Sochantre	1791-†1832	Bajo
Comezón, Gabriel	Chantre	1824-†1847	

[294] ACS, A-34 *Libro de Actas*, fol. 158

[295] En la catedral de Pamplona en 1760 se exigía una extensión entre Fa1 y Re3, pero en 1781 el maestro Francisco de la Huerta hacía distinción entre la voz de sochantre y la de bajo de la Capilla; para éste se requería "una voz muy sobresaliente, con puntos de voz desde Delasolre grave hasta Delasolre agudo, toda voz llena*";* mientras que para sochantre, se consideraba suficiente "el que tenga los puntos de voz desde fefautre grave hasta relasolre agudo". MARTÍN QUIÑONES, Mª A.: *La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII. La vida de la obra de Jaime Torrens.* Granada, Universidad, 1997, vol.I. p.129, y en GEMBERO USTÁRROZ, Mª R.: *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, Granada, 1997, p. 267.

Cos Navarro, Bonifacio	Chantre	1863-1902	
Cotero, Gabriel	Chantre	1825-1847	
Flores, Matías	Sochantre	1757-1777	
Gómez Pereda, Ismael	Sochantre	1867-1900	
Gutiérrez Valdés, Juan Francisco	Chantre	1815-†1823	
Ibáñez, Antonio	Sochantre	1791-1794	Bajo
Landa, Eugenio	Sochantre	1813-1836	
Landa, Juan Bautista	Sochantre	1833	
López iglesias, Antonio	Sochantre	1806-1828	
Mancisidor, Lino	Sochantre	1890-1900	
Marcano, José	Sochantre	1759-1798	
Oruña, Raimundo	Chantre	1856-1862	
Palacios, Fernando	Sochantre	1835-1866	Bajo
Polanco Carrera, Francisco	Chantre	1756-1775	
Rea Juan, Antonio de la	Sochantre	1756-1769	
Rodríguez, Valles	Chantre	1891-1900	
Romero, Juan José	Sochantre	1755-†1772	Bajo
Silbert, Manuel Eusebio	Sochantre	1825-1828	

Observando los datos de la Tabla 30 estimamos que la Catedral tuvo por término medio de dos a cuatro sochantres por década, cumpliendo con lo que establece su Estatuto respecto al número de ellos.

Como resumen general respecto a la evolución del número de cantores que tuvo el templo santanderino, según vemos el Gráfico 9, podemos decir que: la Catedral de desde sus orígenes hasta 1900 siempre contó con voces blancas, bajos, tenores, sochantres y chantres. Tuvo un total de ciento sesenta cantores, distribuidos de la siguiente manera: setenta y cinco voces blancas, dieciocho bajos, seis contraltos, treinta y un tenores, veintidós sochantres y nueve chantres.

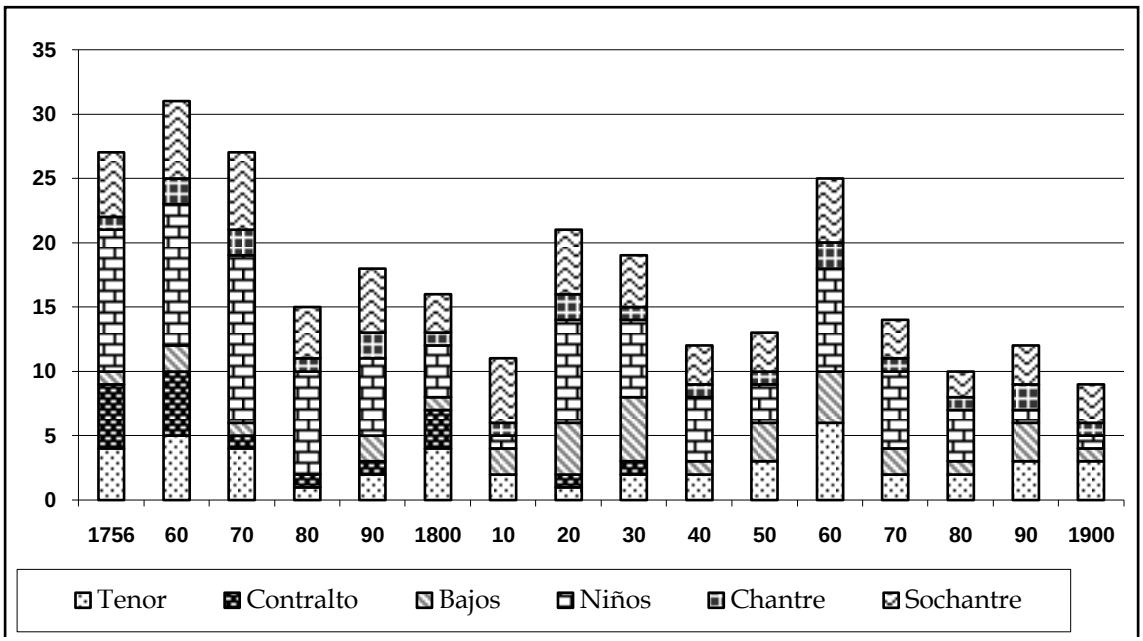


Gráfico 9. Cantores de la catedral de Santander 1756-1900

Teniendo en cuenta el periodo de estancia de los músicos en el templo, observamos que la capilla siempre contó con todas las voces, salvo la voz de contralto que formó parte de la misma solamente sesenta y cuatro años, de 1756 a 1820.

Por otra parte el promedio de cantores que integran la Capilla de música es el siguiente: bajos y chantres de uno a dos; tenores y sochantres, de tres a cuatro; y la media por década de voces blancas es de cinco.

Y por último, ya que la tendencia del número de cantores es descendente en los ciento cincuenta años estudiados. El esplendor de la Catedral y por tanto de la Capilla se produce en la década de 1760 cuando tiene treinta voces, reduciéndose significativamente hasta 1810, momento en el que se llegó a contar solamente con once, de las cuales cinco eran blancas. En la década de 1820 se incrementó la plantilla a veinticinco músicos, cayendo posteriormente hasta el decenio de 1860, periodo en el que vuelve a aumentar el número de voces alcanzando la cifra de veintiséis, de los cuales nueve son blancas, decayendo posteriormente hasta mantenerse con los mínimos de siete voces (tres sochantres, dos tenores y un bajo) en 1900.

Como conclusión podemos decir que la Capilla de música estuvo compuesta por término medio a lo largo de su historia por: cinco voces blancas, dos tenores, un

contralto, un bajo y dos sochantres. A pesar de sus vicisitudes y crisis, la Catedral de Santander siempre contó con la Capilla de música en todas las ceremonias importantes.

Y si hacemos una evolución de la Capilla en su conjunto por todo lo expuesto y teniendo en cuenta la evolución de los instrumentistas y los cantores de la Capilla a lo largo de los ciento cincuenta años estudiados, podemos concluir que: el número de integrantes va disminuyendo con el tiempo. La Capilla en sus comienzos, 1756, contó con treinta y tres músicos, llegando a alcanzar la cifra máxima en 1790 con treinta y seis. A partir de esta fecha la cantidad de miembros va disminuyendo lentamente hasta llegar a su extinción en 1900, como se aprecia en el Gráfico 10.

Por otra parte el análisis global de la evolución de los músicos de la Capilla, cantores e instrumentistas por décadas nos permite deducir que: el número de cantores siempre es mayor al de instrumentistas, salvo durante el periodo de 1790 a 1810, en el que ocurre a la inversa. Así se aprecia en el gráfico siguiente.

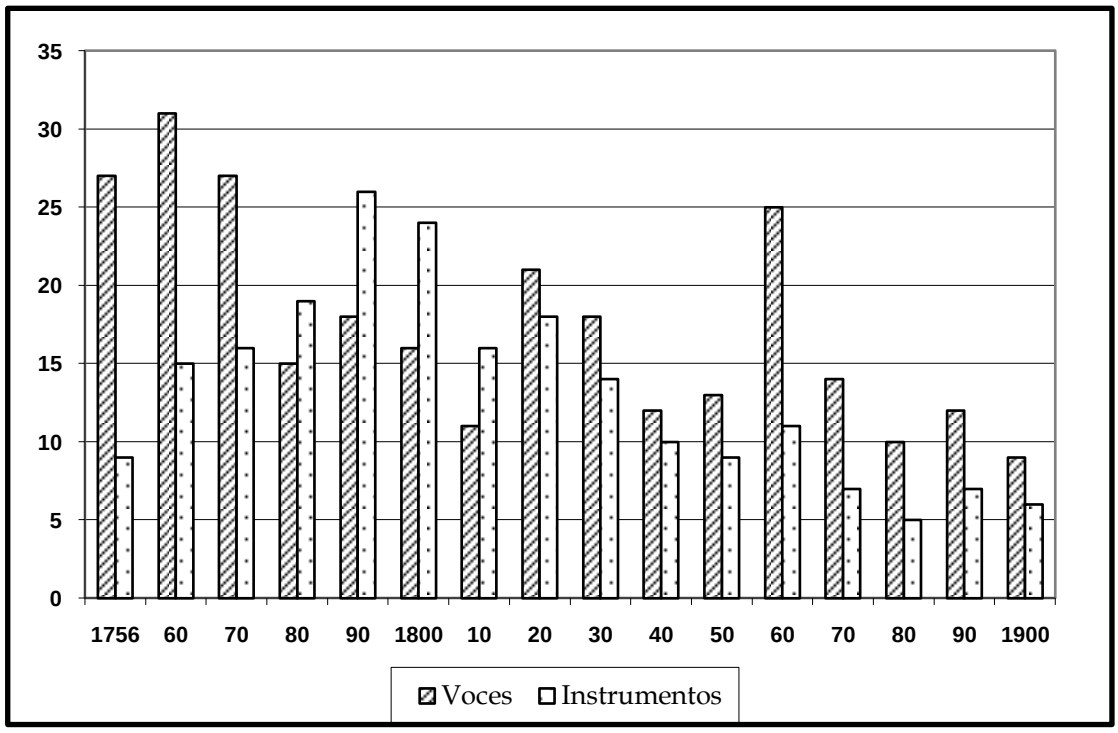


Gráfico 10. Evolución de los instrumentos y cantores

Por otro lado el declive del número de miembros de la Capilla es más significativo en los músicos de instrumento a partir de 1879. Las razones de la decadencia de los componentes de la Capilla desde 1756 a 1900 son los acontecimientos políticos y

económicos de la Iglesia española y del País en el siglo XIX, sucesos que tuvieron su repercusión en la Catedral de Santander al igual que el resto de las Catedrales españolas.

3.3. Funcionamiento de la capilla

En este apartado vamos a referirnos a las normas de funcionamiento por las que se rigió la Capilla y la movilidad geográfica de los músicos, con el fin de comprender mejor sus influencias musicales y sus condiciones.

3.3.1. Normas concretas de funcionamiento de la capilla

Además de las Constituciones aprobadas por los sucesivos obispos, en los libros de Actas Capitulares se van elaborando numerosas normas relativas a la música, en forma de llamadas de atención, corrección de abusos y advertencias puntuales tanto a los intérpretes como al estilo musical. La lectura de estas disposiciones ocasionales ofrece una información muy interesante sobre aspectos concretos de la vida de la Capilla.

El mantenimiento del orden y la disciplina, así como el cumplimento de los deberes de la Capilla, estaban a cargo de los "Comisionados en música", este comité que se estableció desde la creación de la Capilla, se reunía en los casos de problemas con la misma. Entre sus ocupaciones estaban: solventar sus necesidades, solucionar los problemas ordinarios, elaborar los planes de reforma, establecer las actividades, penalizar a los músicos por desobediencia o incumplimiento de sus funciones, buscar las voces e instrumentos para la Capilla y distribuir las ganancias.

En principio los Comisionados sólo debían elaborar propuestas para el estudio y aprobación por el cabildo, pero con frecuencia éste les daba amplias facultades para resolver por sí mismos los proyectos, como podemos ver en 1807: "También se acordó que los Señores Comisionados de música buscasen infantes los que pasaran a examen del maestro actual de capilla, organista mayor y Polidura... A cuyos señores Comisionados el cabildo les da facultades de poder multar a los músicos de la Capilla cuando se advirtiesen defectuosos en el cumplimiento de sus funciones fuera del coro con arreglo a su constitución"[296].

[296] ACS, A-32 *Libro de Actas*, fol. 23.

La infracción más repetida en las actas capitulares es la falta de asistencia de los músicos a sus obligaciones, como el retraso, la ausencia tanto en los rezos de horas como en las reuniones establecidas, como sucedió con : "Don Juan José Romero, sochantre y bajo de Capilla en esta santa iglesia en el que suplicaba se dignase el cabildo favorecerle levantándole la multa de 20 ducados que los señores presidentes le habían impuesto por no haber asistido a las vísperas y misas del viernes y sábado próximos".[297]

Seguidamente el incumplimiento de sus funciones o el desacato a los comisionados de música eran las faltas más graves, como prueba: "El señor Basagoitia como comisionado de la Capilla de música haberse negado a tañer el violón en los domingos primero y segundo de cuaresma en la misa mayor de ellos y que en esta atención le había mandado concurrir al efecto respecto tener la obligación bajo la multa de 30 ducados".[298]

O los casos de los más severos eran los de rebeldía por parte del maestro de capilla a algún mandato del cabildo, como fue la modificación del repertorio musical:

> Habiendo manifestado los Señores comisionados de música haber mandado al maestro de capilla[Paulino de Salazar] con arreglo a las facultades que tiene el cabildo se cantase en la función fúnebre del señor Arzobispo de Lima un "Parce Mihi", compuesto por Don Juan de Polidura, por haber se cantado otra vez y agradado su composición. Respondido el maestro con poca compostura y menos urbanidad que no lo hacía…Se acordó multar a este maestro de capilla por la falta de obediencia a lo mandado por los comisionados, en solo 20 ducados.[299]

El incumplimiento de los deberes y el desacato a las autoridades se penalizaba, en la mayoría de los casos, mediante sanciones económicas y excepcionalmente con la expulsión de la Capilla; al deán le correspondía las penas pecuniarias, mientras que el cabildo tenía la capacidad de sancionar con el despido, como fue el caso de:

> Don Joaquín Jiménez, primer violín de la Capilla de música sobre seguir el compás del Maestro… se acordó en lo consiguiente, se le hiciese saber a Jiménez por última vez que obedeciese sin la menor excusa al expresado maestro de capilla [Juan García

[297] *Ibídem.* 19 agosto de 1763, fol. 85.
[298] ACS, A-31 *Libro de Actas*, 8 diciembre 1805, fol. 234.
[299] ACS, A-31 *Libro de Actas*, fol. 221.

> Carrasquedo], en todo y por todo para que pudiese desempeñar con la mejor armonía su ministerio. Bien entendido que de no ejecutarlo sería despedido.[300]

No tenemos constancia de la existencia de un baremo objetivo para calibrar las faltas y la cuantía de las sanciones, más bien parece que se calificaban a discreción del deán, del cabildo y de los Comisionados. El tipo de multas oscilaba desde cinco reales a treinta ducados o días en blanco. Solamente hemos localizado un caso en el que el cabildo se ve obligado a despedir a un tenor, Sr. Cagigal Calderón, por la falta de respeto y de disciplina reiterada, según leemos en las actas capitulares de 15 mayo 1877: "Se aprueba por unanimidad despedir al tenor Sr. Cagigal por su mal comportamiento durante el sermón de la misa y se encarga al maestro de capilla buscar otro tenor".[301]

3.3.2. Movilidad geográfica de los músicos

Los movimientos o desplazamientos de los músicos de una Capilla a otra eran frecuentes a lo largo de los siglos XVIII y XIX, pero hasta el momento no se les ha prestado suficiente atención, por lo que resulta difícil tener una visión panorámica de los mismos en el conjunto de las catedrales españolas, sin embargo los estudios parciales que se han ido elaborando en los últimos años nos ofrecen, al menos, la posibilidad de establecer algunos puntos de conexión y comparación.[302]

La movilidad de los músicos obedece a diferentes causas, unas son de tipo profesional, otras de carácter económico -aspiración a plazas mejor retribuidas- y otras de orden familiar.

Algunos traslados son de promoción a una categoría superior, otros en cambio resultan simplemente un tránsito entre plazas del mismo rango pero de diferente cotización. En ocasiones la movilidad de los músicos implica procesos escalonados de promoción, que

[300] ACS, A-30 *Libro de Actas*, 26 septiembre 1794, fol. 116.
[301] ACS, A-38 *Libro de Actas*, fol. 247.
[302] Para ello recomendamos ver el artículo de TORRENTE, Á.: "Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna", *Artigrama*, nº12, 1996-1997, pp. 217-236 y los trabajos de: MARÍN, M. A: *Music and Musicians in Provincial Towns;the case of eighteeth-century Jaca (Spain)*, Royal Holloway, University of Londo, 1999; QUINTANAL SANCHEZ, I.: *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII, 1983; MARTÍN QUIÑONES, Mª A.: *La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII: La vida y obra de Jaime Torrens*, Granada, Universidad, 1997; ISASI FAGOAGA, R.: *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII; la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*, Granada, Universidad, 2002; DÍEZ MARTÍNEZ, M.: *La música en Cádiz. La catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*, Cádiz, Universidad, 2004.

constituyen rutas seguidas con cierta reiteración por varios de ellos; en estos casos podemos hablar de corrientes circulatorias, no sólo de simples movimientos individuales. El desplazamiento de los músicos puede ser un exponente de la importancia de las distintas Capillas musicales, aunque no siempre es así, pero sobre todo es trascendental para la historia de la música porque esta peregrinación contribuye a la difusión de repertorios, ideas estéticas y técnicas compositivas.

En la Catedral de Santander la movilidad era frecuente y es más significativa entre los maestros de capilla, dado que era el puesto más cotizado y de mayor responsabilidad musical. Recogemos en la siguiente Tabla la procedencia y el destino de los ocho maestro de capilla que estudiamos:

Tabla 31. Movilidad geográfica de los maestros de capilla 1756-1900.

Maestro	**Procedencia**	**Estancia en Santander como mtro. de capilla**	**Destino**
García Carrasquedo, J.A.	Zaragoza	Santander (1756-1812)	____
Fernández, Juan Ezequiel	León	Santander (1785-1795)	León
Pedrosa Gil, Joaquín	León	Santander (1795-1798)	Orense
Ibeas Antón, Manuel	Sto. Domingo de la Calzada,	Santander (1798-1804)	Astorga (León)
Salazar, Paulino	Cuenca	Santander 1804-1828)	____
Cartón García-Casasola, Bernardo	León	† Santander (1828-1867)	____
Fernández Pérez, Wenceslao	Ávila	Santander (1867-1878)	Valladolid
Gordón Cano, Manuel Gabino	Ávila	Santander (1878-1900)	____

De los ocho maestros de capilla que hubo de 1756 a 1900, siete procedían de otras regiones españolas. Este hecho es lógico, ya que la Capilla de Santander nació en 1756 y por lo tanto la joven Catedral tuvo que crearla, dotándola de la infraestructura propia

del nuevo rango como son los maestros de capilla e los instrumentistas; músicos que vinieron de otras catedrales e iglesias españolas.

Por otra parte la mayoría de los maestros santanderinos se desplazaban por dos razones: la promoción a una categoría superior (como en los casos de García Carrasquedo, Salazar o Pedrosa Gil) y la aspiración a una plaza mejor retribuida (fue el caso de Ibeas Antón y Fernández Pérez); en ambas circunstancias se aprecia la mejora salarial, por lo tanto el motivo de su movilidad es el económico.

El análisis de los desplazamientos de los ocho maestros de capilla santanderinos nos permite observar que: la diócesis de Santander fue el destino definitivo para cuatro de ellos: García Carrasquedo, Paulino Salazar, Bernardo Cartón y Wenceslao Fernández, aunque todos opositaron a otras Catedrales españolas en alguna ocasión de su vida pero no lo consiguieron. En cambio otros sí como: Juan Ezquiel Fernández, Joaquín Pedrosa Gil, Manuel Ibeas.

Según su procedencia, observamos que tres maestros llegan de León, dos de Ávila, uno de Cuenca, otro de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) y otro más de Zaragoza.

En base a los destinos, cuatro maestros consiguieron plaza en otras diócesis tras su paso por Santander: Ezequiel Fernández fue maestro de capilla de León, Ibeas Antón Astorga (León), Fernández Pérez maestro de capilla de Valladolid y Pedrosa Gil organista y vice-maestro en Orense.

En función del nacimiento, tres maestros son de Burgos o su provincia, dos de León y los demás de Zaragoza, Cuenca y Cantabria.

Además de la procedencia es el tiempo de permanencia al frente de la Capilla santanderina la que da el estilo y carácter a la misma. De los ocho maestros solamente cuatro estuvieron dirigiéndola más de veinticinco años: García Carrasquedo (28 años), Salazar (24 años), Cartón (39 años) y Gordón (25 años). Otros cuatro la dirigieron una media de siete años: Ezequiel Fernández (10 años), Pedrosa Gil (3 años), Ibeas Antón (6 años) y Fernández Pérez (11 años).

Todo lo expuesto hasta aquí nos permite concluir que los maestros de capilla que pasaron por la capital de Cantabria consideraron esta plaza como un peldaño en su

carrera profesional. Llegaron de otras peor remuneradas y de categoría inferior y aspiraron a puestos mejor retribuidos. La corriente de desplazamiento de los maestros santanderinos era el circuito del norte: León, Santo Domingo de la Calzada, Astorga, Valladolid y Ávila.

3.4. Maestros de capilla de la Catedral de Santander 1756-1900

A continuación vamos a esbozar brevemente una biografía de los maestros de capilla basada en las fuentes documentales del archivo de la Catedral de Santander y en la bibliografía publicada hasta la actualidad. A demás incluimos un apartado en el que plasmamos su labor al frente de la capilla y el repertorio de las obras que compuso durante su estancia en la misma.

3.4.1. Juan Antonio García-Carrasquedo Medrano (1756-1784)

Nació en Zaragoza en febrero de 1734 y falleció en Santander el 13 de abril de 1812 a los 79 años.[303] La música fue uno de los elementos que marcaron su vida, por propia vocación y por ambiente familiar, ya que estaba emparentado con Francisco García Fajer "El Españoleto".[304]

Juan Antonio García de Carrasquedo fue el primer maestro de capilla de la Catedral de Santander. Llegó a la ciudad en 1756 procedente de Zaragoza, con tan sólo 22 años de edad, permaneciendo en ella hasta su muerte en 1812.[305]

Según el Estatuto de la Catedral el cargo de maestro de capilla conllevaba una capellanía, por lo cual para ostentarlo había que ser presbítero, circunstancia que García

[303] ACS, *Libro de difuntos nº 29 de 1809 a 1821*. El acta de defunción se recoge: "El 13 de abril de 1812 murió en esta ciudad de Santander a los 79 años D. Juan Antonio García, Sr. Capellán de número de esta Santa Iglesia, hijo legítimo de Juan Antonio García Carrasquedo natural de Zaragoza y de Dña. María Josefa Medrano, natural de Nalda en la Rioja".

[304] Las referencias bibliográficas sobre Juan A. García de Carrasquedo las encontramos en SALDONI, B.: *Diccionario de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Tabapress, 1991, vol. 4, p. 115 y las noticias dadas por Lynne Kurzeknabe en el disco LP *Primera grabación mundial de Juan Antonio García de Carrasquedo Misas y Motetes*, grabado por Etnos, en 1982, sobre el parentesco de tío y sobrino con Francisco García Fajer. Este ocupó el magisterio de Capilla en La Seo de Zaragoza de 1756 a 1809, fue uno de los más célebre e influyentes compositores de su tiempo. Estudió en Italia con Fago y Brunetti en el conservatorio de Nápoles. Es uno de los primeros españoles que abandonaron el estilo severo contrapuntístico de la polifonía del barroco y se introduce en el estilo "galante", al modo operístico italiano a la modo. Gusto que introduce en sus composiciones sacras, siendo muy criticado por el sector conservador de la iglesia española. Para conocer más sobre el estilo y obra del "Españoleto" véase el libro de CARRERAS LÓPEZ, J.J.: *La música en las catedrales en el siglo XVIII P. J. García (1730-1809*), Zaragoza, Diputación Provincial, 1983.

[305] No tenemos noticias de que se publicaran edictos para cubrir la plaza de maestro de Capilla.

Carrasquedo retrasó lo más que pudo. Leyendo las Actas, observamos cómo en varias ocasiones el cabildo le recuerda esta obligación y él trata de excusarse constantemente; incluso llegó a pedir que le dispensasen de la misma. Ante esta situación de indisciplina el cabildo le exigió que tomase una determinación: o se hacía presbítero o renunciaba al magisterio, así se recoge en el Acta del 9 de abril de 1758 que dice:

> Se leyeron dos memoriales del maestro de la capilla de música de esta Sta. Iglesia, uno pidiendo silla alta y otro que se le exonere de la capellanía y se le den 10 ducados anuales de ella. Se decretó no haber lugar a las expresadas pretensiones… y se le haga saber al maestro de capilla que acepte o renuncie para en su defecto providenciar lo que convenga.[306]

Finalmente Carrasquedo aceptó y fue nombrado capellán el 24 de abril de 1758, según el ritual de la Catedral que describimos seguidamente:

> En virtud de lo acordado el 21 de este mes, entregó los papeles de música que existían en su poder Don Juan Antonio García de Carrasquedo, maestro de capilla de esta Santa Iglesia; y para darle la posesión de la capellanía anexa a la maestría de dicha capilla, después de haber hecho en manos del primer Deán el juramento correspondiente de defender a la Purísima Concepción de Nuestra Señora, guardar los estatutos y loables costumbres de esta Santa Iglesia, y prestar obediencia al Deán o presidente, nombraron dichos señores Deán y cabildo a los señores Zuabero y Muñóz, quienes por testimonio del secretario pasaron al coro y en el le dieron posesión de dicha capellanía, y para ello leyó una capítula en el breviario, echó cierta cantidad de monedas de vellón en el coro, se sentó en su silla baja de los capellanes, e hizo otros actos y pidió que el secretario se lo diese testimonio.[307]

Más tarde el 25 de agosto de 1761 se ordenó sacerdote y pidió permiso para celebrar su primera Misa en la villa de Balmaseda, donde residían sus padres, tal y como se recoge en el Acta: "Asimismo se leyó otro memorial del maestro de capilla de música de esta Santa Iglesia suplicando se dignase el cabildo concederle su licencia para pasar a la villa de Balmaseda a celebrar la primera Misa".[308]

[306] ACS, A-24 *Libro de Actas,* fol. 90.
[307] *Ibídem.* fol. 92.
[308] ACS, A- 25*Libro de Actas,* fol. 190.

García de Carrasquedo estuvo ligado toda su vida a la catedral de Santander, a pesar de que opositó en 1774 y en 1780 al magisterio de la Catedral de Oviedo.[309] Llevó una vida tranquila y no tuvo grandes problemas con la Capilla ni con el cabildo.

Se jubiló por razones de salud a los cincuenta años en 1784, sin que por ello dejase de estar vinculado con la actividad musical de la catedral, pues en numerosas ocasiones sustituyó al maestro de capilla. Lo que nunca abandonó fue la composición. Falleció el 12 de abril de 1812 a la edad de setenta y ocho años; sus restos descansan en el antiguo cementerio de San Francisco, situado en solar inmediato a donde hoy se alza el Ayuntamiento de Santander.

3.4.1.1. Contexto de su magisterio

La etapa del magisterio de García Carrasquedo estuvo marcada por la complicada situación de la ciudad y de la Catedral. Santander hacia 1753 era una población pequeña de 680 vecinos que habitaban en 500 casas, entremezcladas con algunos huertos.[310] Estaba rodeada por una muralla y dividida en dos zonas por la ría de Becedo: la Puebla Vieja y la Nueva. Era una ciudad pesquera y con pequeñas industrias de hilados y cervecerías, no tenía ningún teatro.

García Carrasquedo llegó en el momento de la transformación de villa a ciudad. En menos de diez años Santander adquirió el marco jurídico, económico y administrativo de urbe moderna. Cuando él llegó se encontró con una ciudad nueva, dinámica y próspera, pues desde 1753 era el delta del camino Real para la exportación de lanas a Europa y desde 1765 fue el puerto para el comercio con América.

3.4.1.2. La Capilla

La Capilla de música se formó al año y medio siguiente de la creación de la Catedral, en 1756. Estaba compuesta por treinta y un músicos, de los cuales veintitrés eran cantores, (once voces blancas, cuatro tenores, tres contraltos, dos bajos y tres sochantres) y ocho

[309] Para conocer las Contexto de ambas oposiciones véase QUINTANAL, I.: *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, Oviedo, Catedral Feijoo, 1983, pp. 90-93.
[310] Ver, *Santander 1753 según Las respuestas generales del catastro de Ensenada*, Madrid, Tabapres, 1991.

intérpretes de instrumento (dos violines, un violón, un bajón, dos oboes y dos organistas).[311]

Era una Capilla de proporciones normales en el contexto religioso español de la época. García Carrasquedo se propuso durante su magisterio (1756-1784), que la Capilla tuviese como mínimo dos músicos por cuerda tanto de cantores como de instrumentos, norma que mantuvo durante su regencia. Según vemos en la Tabla 32, fueron un total de cincuenta y ocho músicos los que estuvieron bajo su dirección, muchos de los cuales tocaban varios instrumentos. Se distribuyeron como media de la siguiente manera durante su magisterio: de dos a cuatro violines; de dos a cinco violones; dos oboes; de uno a cuatro bajones; de dos a cuatro organistas; una flauta y de uno a dos trompas. Poseía de ocho a once voces blancas; de uno a cuatro tenores; de uno a cinco contraltos; uno a dos bajos; de cuatro a seis sochantres y de uno a dos chantres.

Tabla 32. Músico al servicio de la catedral

Nombre	Especialidad	1755	1760	1770	1780
Almiñaque Herrera, Lorenzo	Voz blanca -Organista – Tenor	X	X	X	X
Almiñaque, Simón	Voz blanca	X			
Alonso Flores, Matías	Sochantre	X	X	X	X
Angulo Domingo, Antonio	Sochantre		X	X	X
Arce Sebastián, José	Voz blanca -Tenor- Chantre		X	X	
Arce, Rafael	Bajón		X		
Aruze José	Bajón-Flauta-Tenor		X	X	
Asenjo, Manuel	Violón	X	X		
Baltasar Narciso	Voz blanca		X		
Basamptia ,Tomás	Voz blanca	X	X		
Basamptia, Francisco	Voz blanca	X			
Basamptia, Luis	Voz blanca	X			
Blanco, Francisco	Voz blanca			X	
Blanco, José	Chantre			X	X
Blanco, Juan	Voz blanca- Sochantre		X	X	X
Blanco, Tomás	Voz blanca		X		
Buelta, Antonio	Sochantre	X			
Cabadas, Antonio	Voz blanca	X			

[311]Manuel Asenjo (violón), Pedro Pamphil y Juan Pamphil (oboes), Narciso Mancebo (organistas 1º, Pedro Grande Butrón (organista 2º), Manuel Carratalá (violín 1º), Isidro Herzel (violín 2º) y Juan Delgado Donaire (bajón). En el ACS, A-81 *Libro de Cuentas correspondientes a la fábrica de la Sta. Iglesia Catedral de Santander 1756-1833*, aparecen los primeros sueldos pagados a los músicos de la Capilla, fol. 8 -15,

Calderón, Pedro	Voz blanca				X
Camargo, Cayetano	Voz blanca-Violín		X	X	X
Cardóniga Ofesto, Juan	Voz blanca			X	X
Cardóniga, Ambrosio	Organista				X
Carratalá, Manuel	Violín	X	X	X	X
Collado, Felipe	Voz blanca	X			
Delgado Donaire, Juan	Bajón-Trompeta	X	X	X	X
Echaparri, Juan Pablo	Voz blanca		X	X	
Flores, Matías	Sochantre	X	X	X	
García Santiago, Juan	Tenor	X			
García Santiago, Manuel	Tenor-Contralto	X	X		
García, Juan Hermenegildo	Contralto	X			
Gómez Peredo, Francisco	Bajón-Voz blanca			X	X
Gómez, Estanislao	Voz blanca		X		
Gómez, Juan	Voz blanca			X	
González Gómez, Sebastián	Contralto	X	X		
Grande Butrón, Pedro	Organista	X	X	X	X
Guía, José	Contralto-Tenor	X	X		
Gutiérrez Barquín, Juan M.	Voz blanca		X	X	
Hermenegildo García, Juan	Voz blanca	X			
Herzel, Isidro	Violín- Violón	X	X	X	X
Jerónimo Fernández, Francisco	Voz blanca	X			
Leonor, Francisco Javier	Voz blanca			X	X
Lido, Francisco	Contralto	X	X	X	X
Lido, José	Violín-Violón			X	X
Lido, Matías	Voz blanca		X		
Mancebo, Narciso	Organista	X	X	X	
Marcano, José	Sochantre		X	X	X
Menéndez, Juan Fr.	Bajón–Trompeta-Violín-Violón				X
Montero, Juan	Voz blanca			X	X
Nepomuceno Ramos, Juan	Voz blanca	X	X		
Pamphil, Juan	Oboe	X	X	X	
Pamphil, Pedro	Oboe, Violín	X	X	X	
Pérez Ortega, Bernardo	Organista				X
Polanco Carrera, Francisco	Chantre	X	X		
Rea Juan, Antonio de la	Sochantre	X			
Rivero José	Bajo		X		
Romero, Juan José	Tenor-Bajo-Sochantre	X	X	X	
Rumoroso, Julián	Voz blanca			X	X
Sagaz, Martín	Voz blanca			X	X

En la tabla anterior también podemos observar como la Capilla funciona como escuela de música. La formación de un músico comenzaba de niño o infante de coro; posteriormente estudiaba un instrumento y finalmente se convertía en cantor o instrumentista o de ambas cosas a la vez. Ejemplo de esto último es el caso de Lorenzo Almiñaque Herrera: inició su formación como niño de la Capilla en 1755, al poco tiempo estudió órgano y en la década de 1760 le encontramos como organista y tenor de la Capilla. Por otro lado, observamos que, según las necesidades de ésta, muchos músicos simultanean dos especialidades instrumentales, como por ejemplo José Aruze, que toca el bajón y la flauta. Lo mismo ocurre con los cantores, la voz de bajo es la más compartida con otras especialidades musicales, la mayoría de ellos son al mismo tiempo sochantre. Esta particularidad se mantiene a lo largo de la historia de la Capilla de música de Santander.

Una de las principales preocupaciones del maestro García Carrasquedo era mantener la Capilla en número y proporción adecuado a la categoría de la Catedral. Así, a lo largo de sus veintiocho años de magisterio fue una constante el cubrir las plazas vacantes e incluso en momentos puntuales propone el incremento de especialidades y de plazas instrumentales; cómo podemos apreciar en el Gráfico 10 Evolución de los instrumentos y cantores el incremento en las plazas de instrumento a lo largo de su mandato (1755-1784).[312] Este aumento también ocurre con el número de voces, aunque al final de su periodo éstas disminuyen notablemente, por razones de falta de voces blancas.

En términos globales podemos decir que durante la dirección de García Carrasquedo la Capilla de música creció hasta alcanzar su periodo más brillante, en cuanto a número de músicos y variedad de instrumentos.

Respecto a la manera de cómo Carrasquedo dirige la Capilla no hay ninguna mención en las actas capitulares, solamente en 1794 encontramos una protesta del violinista Jiménez respecto a su forma ambigua de "seguir el compás", queja que llegó a crear problemas de respeto y comportamiento por parte del intérprete. Ante esta situación el cabildo le llama la atención, tal y como leemos en el acta correspondiente:

[312] Como característica singular de los miembros de la Capilla durante su magisterio es la presencia de dos oboes, desapareciendo este instrumento a partir de 1780.

> En virtud de haber informado el señor Losada en razón de la resistencia que había manifestado Don Joaquín Jiménez, primer violín de la Capilla de música, sobre seguir el compás del maestro y obedecerle en lo correspondiente al desempeño de su ministerio, no obstante a pesar de recordárselo, sus reprochables y actos de poca reverencia en el Templo de Dios. Se acordó lo siguiente: se le hiciese saber a Jiménez que obedeciese sin la menor excusa al expresado maestro de capilla, en todo y por todo para que pudiese desempeñar con la mejor armonía su ministerio. Bien entendido que de no ejecutarlo sería despedido.[313]

3.4.1.3. La obra musical

Existen pocas noticias en Santander sobre García Carrasquedo como compositor, las únicas que aparecen en las actas capitulares hacen referencia a la solicitud de dispensa de las obligaciones propias de su cargo para dedicarse a la composición, tal y como se recoge en el Acta de 1759:

> Se decreto se le concediese hasta nueva determinación cuarenta días para componer los villancicos y otras obras que tiene obligación, con tal que los días festivos que ocurran en este tiempo asista al coro y a los entierros, dejándole los cuarenta días que tiene de recreo como capellán con arreglo a las constituciones. Y para la composición de villancicos de Pascua en Natividad de este año puede tomar libre el primer día de diciembre más próximo y para las obras extraordinarias queda al arbitrio de él.[314]

García de Carrasquedo fue un compositor de su época y gozó de cierto prestigio a lo largo de su vida, como comprobamos si tenemos en cuenta que muchas de sus composiciones se conservan en diversas catedrales españolas. Su obra es más homofónica que contrapuntística; la orquesta que aparece en ella es la denominada "moderna", predominando los instrumentos de cuerda, a la que añade el oboe, las trompas y el bajón.

[313] ACS, A-30 *Libro de Actas*, fol. 116.
[314] ACS, A-25 *Libro de Actas*, fol. 28.
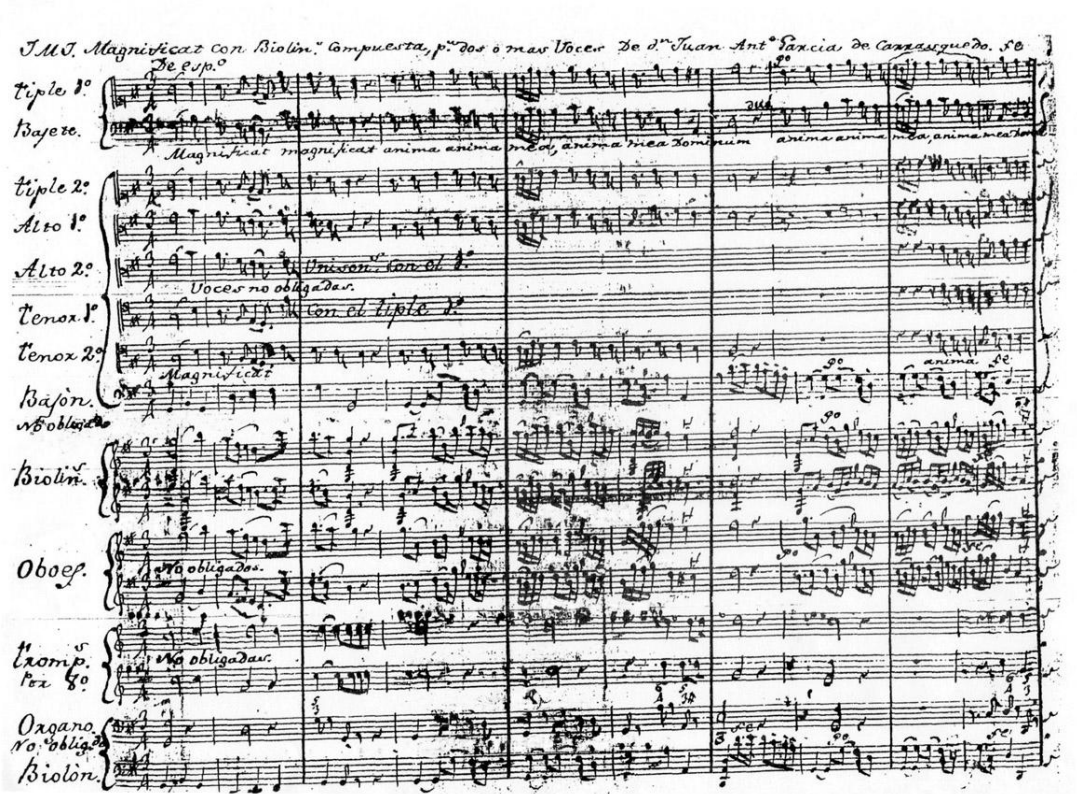


Ilustración 29*Magníficat*, García Carrasquedo

Las composiciones hasta el momento localizadas del compositor que suman un total de veintisiete, las recogemos en la Tabla 33. Todas ellas fueron compuestas durante su magisterio en Santander, hoy se encuentran en varias catedrales españolas, debido a que el archivo musical de la Catedral santanderina se destruyó en la Guerra Civil. Los archivos donde se localizan sus obras se hallan en las siguientes ciudades: dos en Cuenca[315]; uno en Astorga[316]; tres en Valladolid[317]; seis en Oviedo[318]; cinco en Salamanca[319]; tres en Zamora[320]; uno en Santander Biblioteca Municipal[321]; dos en León[322]y cuatro en Albarracín[323].

[315]NAVARRO, R.: *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca*, Cuenca, Instituto de la Música Sacra, 1965, pp. 88 y 197.

[316]ÁLVAREZ ÁLVAREZ, J. M.: *Catálogo y estudio del archivo musical de la Catedral de Astorga*, Cuenca: Instituto de Música Sacra, 1985, p. 46.

[317]ANGLÉS, H.:"El archivo musical de la catedral de Valladolid", *Anuario Musical*, III (1948), p. 59.

[318]CASARES RODICIO, E.:"Catálogo del archivo de música de la catedral de Oviedo" *Anuario Musical*, XXX, (1975), p. 181. QUINTANAL SÁNCHEZ, I.: *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, 1983, (Cátedra Feijoo, Textos y estudios del siglo XVIII, 11), p. 76-78.

[319]MONTERO GARCÍA, J.: *Catálogo de los fondos musicales del archivo Catedral de Salamanca*, Salamanca, Catedral de Salamanca, 2011; GIBIAT, V.; ESCALAS LLIMNONA, R. y BARJAU CONDOMINES, A.: "Colección Instrumentos renacentistas del Archivo Catedral de Salamanca. Estudio organológico multidisciplinar", *Revista de Musicología* XXII, (1999), pp. 49-90. GARCÍA

Tabla 33.Composiciones conocidas de Juan Antonio García Carrasquedo

1	ANTÍFONA: *Salve Regina:* Re menor, a 4 voces (Ti-Alt-T-Bj) con violines y acompañamiento. Catedral de Salamanca
2	ARIA: *Monstruo voraz*, recitativo y aria al Santísimo, a solo de tenor y acompañamiento. Catedral de Valladolid
3	HIMNO: *Do mare cordis impetus*; a 8voces (Ti-Alt-T-Bj)-(Ti-Alt-T-Bj) , con órgano, (oposición para el magisterio de Capilla, de 1780). Catedral de Oviedo.
4	HIMNO: *Regali solio fortis Iberiae,* a 4 voces (Ti-Alt-T-Bj) . Himno para vísperas de San Hermenegildo, (oposición al magisterio de Capilla, 1774). Catedral de Oviedo.
5	MAGNIFICAT: a 5 voces (Ti-Alt-T-Bj) y sólo de tiple, con violines, acompañamiento de violón. Catedral de Albarracín.
6	MAGNIFICAT: a 6 voces (Ti-Alt-T-Bj) con solos de tenor y bajo, con violines, oboes, trompas, bajo continuo y órgano o violón. Biblioteca Municipal de Santander.
7	MISA: a 8 voces (Ti-Alt-T-Bj)-(Ti-Alt-T-Bj) con violines, trompas y bajo continuo. Catedral de León
8	MISA: La menor a 5 voces (Ti-Alt-T-Bj), sólo alto, con violines y acompañamiento. Nota: "A esta Misa le quito y añadió y enmendó D. Pedro de Aranaz maestro de Cuenca para acompañarla a su Capilla lo que le pareció preciso para acomodarla a su Capilla". Catedral deSalamanca
9	MISA: La menor, a 5 (Ti-Alt-T-Bj) y a 9 voces (Ti-Alt-T-Bj)-(Ti-Alt-T-Bj) y solo de tiple o tenor, con violines, oboes, violón y órgano (no obligatorio). Catedral de Zamora.
10	MISA: Si bemol mayor, a 5 voces (Ti-Alt-T-Bj) y sólo de tiple, con violines y acompañamiento. *Catedral de Salamanca*

FRAILE, D.: *Catálogo Archivo de música de la Catedral de Salamanca*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981 p. 210. PÉREZ PRIETO, M.:"La Capilla de música en la catedral de Salamanca durante el período 1700-1750: Historia y estructura", *Revista de Musicología* XVIII, (1995), p. 145.

[320] LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la Catedral de Zamora*, Zamora, Diputación, 1985, p. 308.

[321] CONDE LÓPEZ, R. Mª:"La Capilla musical de la Catedral de Santander 1756-2006: alfa y omega". *Pedrueca* 2, (2005), p. 36. CONDE LÓPEZ, R. Mª: *La música en la ciudad de Santander 1755-2005*, Santander, Obra Social Caja Cantabria, 2005, p. 63. ARCE BUENO, J.: *La música en Cantabria, Santander*, Fundación Marcelino Botín, 1994, pp. 52-55.

[322] CASARES RODICIO, E.:"La música en la catedral de León: maestros del siglo XVIII y catálogo musical", *Archivos Leoneses*, 67 (1980), p. 63.

[323]MUNETA, J. Mª*: Catálogo del archivo de Música de la Catedral de Albarracín*, Teruel, Diputación Provincial, Instituto de Estudios Turolense, 1984.

11	MOTETE: *O sacrum convivium "*Almo. Sto.", a 5 voces (Ti-Alt-T-Bj) y a 9 voces (Ti-Alt-T-Bj)- (Ti-Alt-T-Bj) y sólo de tenor violines, bajón, violón. *Catedral de Astorga.*
12	MOTETE: *Ab ipsa infantia*. Motete a solo a Santa Eulalia, voz solista, sin determinar. Para la oposición al magisterio de Capilla, 1774. Catedral de Oviedo
13	MOTETE: *Ecce panis angelorum.* En Sol mayor. Motete a 5 voces, (Ti-Ti-Alt-T-Bj), con violines, trompas, bajo y acompañamiento. Catedral de Salamanca.
14	MOTETE: *O admirable sacramento,* a 4voces (Ti-Alt-T-Bj) y 8 voces (Ti-Alt-T-Bj)-(Ti-Alt-T-Bj), violines, flautas, violón y bajón. Catedral de Valladolid
15	MOTETE: *Quae est ista* (copia de Pedro de Aranaz), Si bemol mayor, 4 voces, (Ti-Alt-T-Bj) y sólo de tiple, con violines, trompas y órgano. Año 1777. Catedral de Cuenca
16	MOTETE: *Quae est ista*, a la Asunción, a 4 voces, (Ti-Alt-T-Bj), con violines, trompas y bajo. Catedral de Valladolid
17	OFICIO DE DIFUNTOS: a 4voces (Ti-Alt-T-Bj), con violines, flautas, trompas y bajo. *Parce mihi Domini, Kyries, Dies Irae, Domine Jesu Chiste, Sanctus Domine*. (Misa para la cofradía del Pilar de los Beneficiados de la Catedral).1774. Catedral de Oviedo
18	RESPONSORIO: de Navidad, Fa Mayor, a 4 voces (Ti-Alt-T-Bj) y 8 voces (Ti-Alt-T-Bj)-(Ti-Alt-T-Bj), con violines, trompas, contrabajo y órgano. Año 1792. Catedral de Cuenca
19	SALMO: *Dixit Dominus,* a 5 (Ti-Alt-T-Bj) y a 9 voces (Ti-Alt-T-Bj)-(Ti-Alt-T-Bj) y tenor solo dos violines, oboes y violón. *Catedral de Zamora*
20	SALMO: *Dixit Dominus*, a 5 voces (Ti-Alt-T-Bj) y sólo de tiple, violines y bajo continuo. *Catedral de Albarracín*
21	SALMO: *Dixit Dominus,* a solo y a 5 voces (Ti-Alt-T-Bj) y tenor sólo ; con violines, contrabajo y acompañamiento de órgano (iguales). Catedral Zamora
22	SALMO: *Dixit Dominus*, en Sol mayor, a solo y a 5 voces (Ti-Ti-Alt-T-Bj), tompas y bajo. Catedral de Salamanca
23	SALMO: *Domine ad adjuvandum* invocación y salmo de vísperas, a 4 voces (Ti-Alt-T-Bj), violines y continuo. Catedral de Albarracín
24	SALMO: *Laetatus sum*, a 5 voces (Ti-Alt-T-Bj) y sólo de tenor, con violines, flautas. Catedral de Albarracín

25	SALMO: *Laetatus sum*, a 9 voces (Ti-Alt-T-Bj)-(Ti-Alt-T-Bj) y tenor obligado, con violines, trompas, órgano y bajo continuo. Catedral de León
26	VILLANCICO: *La fragante azucena*, a 8 voces (Ti-Alt-T-Bj)-(Ti-Alt-T-Bj), con violines, flautas, trompas y violón (de oposición).1780. Catedral de Oviedo
27	VILLANCICO: *Qué suspiro y qué ayes*, a 4 y 8 voces (Ti-Alt-T-Bj)-(Ti-Alt-T-Bj) , con violines, flautas, trompas y violón (para la oposición al magisterio de Capilla).1774. Catedral de Oviedo

3.4.2. Juan Ezequiel Fernández (1785-1795)

Juan Ezequiel Fernández nació en León y fue discípulo de Ramón Gargallo, según Baltasar Saldoni.[324] Aspiró al magisterio de Capilla de Segovia tras la muerte de Juan Monton y Mallen en 1782.[325] Años más tarde se encontraba como maestro de capilla de la catedral de León y en 1888 opositó al magisterio de Zamora.[326]

Tras la jubilación del maestro García Carrasquedo, en 1783, el cabildo de Santander publicó la convocatoria correspondiente, a la que se presentaron doce opositores, obteniéndola Juan Ezequiel Fernández.

Las noticias sobre él son escasas; las únicas que aparecen en la documentación de la catedral hacen referencia a diversos gastos como fueron: por enfermedad (tuvo problemas de estómago del 1785 al 1787), por la compra de papel rayado para música y por el préstamo que facilitó al violinista Joaquín Jiménez.[327] Las Actas Capitulares recogen que recibió amonestaciones del cabildo por no cumplir con sus obligaciones; en concreto por descuidar la educación de los niños, como sucedió en 1792:

> Se dio comisión a los señores chantre y doctoral para que hiciesen las convenientes recomendaciones al maestro actual de Capilla sobre el incumplimiento de sus obligaciones; en especial, sobre el abandono que se ha notado en la enseñanza,

[324] SALDONI, B.: *Diccionario de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Antonio Pérez Dubrull, vol. IV, 1881, p. 96.
[325] LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la Catedral de Segovia*, Segovia, Diputación Provincial, p. 28.
[326] LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Zamora, vol I catálogo del Archivo de Música*, Zamora, Diputación Provincial, 1985, p.166. (en esta convocatoria también se presentó Bernardo Pérez).
[327] ACS, A-81 *Libro de Actas*, fol. 115-165.

> instrucción y cuidado que debe tener de los infantes de coro; por cuyo defecto se ve poco o ningún adelanto de ellos en la música.[328]

En otras ocasiones las advertencias fueron por las faltas de asistencia a los Oficios, como ocurrió el 27 de mayo de 1793, según se refleja en las Actas: "Se dio comisión al señor magistral, para reconvenir al maestro de capilla sobre las muchas faltas que hace a las horas de coro y en los Oficios Divinos".[329]

Juan Ezequiel permaneció en Santander hasta 1794, año en que ganó por oposición el magisterio de la Catedral de León cesando su labor para la Capilla de la catedral de Santander.

3.4.2.1. Contexto de su magisterio

Durante la etapa que Juan Ezequiel estuvo de maestro en Santander, la población continuó con su crecimiento económico gracias al comercio marítimo nacional e internacional. Un hecho destacable que rompió la monotonía de la joven ciudad fue la fiesta de proclamación de Carlos IV como rey de España en 1789. Resultó una celebración inolvidable. Los edificios se engalanaron con luminarias, el Ayuntamiento se volcó en festejos sin reparar en gastos durante cuatro días (del 18 al 21 de febrero). Hubo tres novilladas, carreras de cintas, torneos, danzas, desfiles (en los que pasearon los representantes públicos acompañados de los músicos locales y los tamborileros municipales, a los que se unieron cuatro más procedentes de Bilbao), *Te Deum*, banquetes, luminarias y procesiones con suntuosos carros triunfales, donde iban sentados los intérpretes de música mientras entonaban y tocaban las canciones compuestas para el acto por el maestro de capilla Juan Ezequiel Fernández, festejo memorable a juzgar como lo describe el artículo de José Antonio de Río en 1891, que dice:

> Los músicos, coronadas sus cabezas de guirnaldas, ocupaban sus respectivos asientos dentro del carro, no desdeñándose de acompañarles algunos jóvenes de la ciudad, diestros en todo género de instrumentos. La composición musical era obra delicada del maestro de capilla de la Santa Iglesia, D. Juan Ezequiel Fernández, bastando ella sola para hacer

[328] ACS, A-30 *Libro de Actas*, fol. 48.
[329] ACS, A- 30 *Libro de Actas*, fol. 69.

> notoria la perfección con que es dueño de los primores de tan noble Arte. Los dos niños también fueron voces selectas entre los seises de la catedral, instruidos para este canto.[330]

Esta celebración añadió algo más a los festejos tradicionales municipales, al incorporar al cortejo del desfile las gigantillas.[331] Otro acontecimiento importante para Santander fue la creación del Hospital de San Rafael en 1794, iniciativa promovida por el obispo Menéndez de Luarca, apoyada por el Ayuntamiento y todos los ciudadanos. La inauguración se celebró mediante una Misa cantada con la presencia de las autoridades y los santanderinos.

3.4.2.2. La Capilla

Juan Ezequiel mantuvo el criterio de dos músicos profesionales por cuerda (tanto de cantores como de instrumentos) como plantilla mínima de la Capilla, a la cual se incorporaban los educandos de las diferentes especialidades instrumentales. La Capilla bajo su dirección contó con treinta y cinco miembros que se distribuyeron de la siguiente manera: de cinco a diecinueve violines; de tres a siete violones, de dos a tres bajones, de cuatro a cinco organistas, una y dos trompas y una flauta. Poseía de seis a ocho voces blancas; de uno a dos tenores; de uno a cinco contraltos; uno a dos bajos; de cuatro a cinco sochantres y de uno a dos chantres.

Lo más significativo de la Capilla durante su regencia fue el incremento de músicos tanto de cuerda (los violines pasan de cinco a diez y los violones de tres a siete en la década de 1790) como de voces blancas y de bajos (que se produce en el mismo decenio, llegando a un total de dieciocho integrantes, a pesar del descenso de bajos que se dio en 1780).

En la siguiente tabla recogemos los músicos de la Capilla durante el magisterio de Juan Ezequiel; en él aparece el nombre de los músicos, el cargo, seguido de los años que formaron parte de la Capilla. En él hay músicos que a lo largo de su estancia tocaron

---

[330] RÍO SAÍNZ, J.A.: *La provincia de Santander considerada bajo todos sus aspectos.* Santander, Litografía, 1891, vol. I, p. 62.

[331] *Ibídem.* "Nacieron, en aquellos días famoso de la proclamación,[18-febrero 1789] tres personajes que concurrieron después a multitud de proclamaciones y sirvieron para celebrar victorias y toda clase de regocijos, saludando A los concejales y alegrando al público de fácil contenta…Esos personajes, cuyos nombres de nacimiento no consignan las historias, pero que después se llamaron D. Pantaleón, Doña Tornesa y la Repipiada, distinguida familia de gigantes que aumentaron con dos enanos, que les ayudaban a adular y que con ser enanos eran mayores que muchos grandes hombres de hoy", p.64.

varios instrumentos; esto dependía de las necesidades de la Capilla, de ahí que muchos niños que iniciaron sus estudios en las décadas anteriores, 1780 y 1790, se encuentran como intérpretes en activo en este periodo, al tiempo que son polivalentes.

Tabla 34. Capilla de música durante el magisterio de Juan Ezequiel Fernández (1785-1794)

Nombre	Especialidad	1785	1794
Almiñaque Herrera, Lorenzo	Tenor –Organista- Violón	X	X
Alonso Flores, Matías	Sochantre	X	X
Angulo Domingo, Antonio	Sochantre	X	X
Arbayza, Rafael	Voz blanca- Organista		X
Arce, Manuel	Voz blanca		X
Blanco, José	Chante	X	X
Blanco, Juan	Voz blanca -Bajo- Sochantre	X	X
Cabadas, Bartolomé	Voz blanca- Violín-Violón		X
Calderón, Pedro	Voz blanca	X	X
Camargo, Cayetano	Violín	X	
Cardóniga Ofesto, Genaro	Voz blanca-Violín		X
Cardóniga Ofesto, Juan	Voz blanca	X	X
Cardóniga, Ambrosio	Organista	X	X
Carratalá, Manuel	Violín	X	X
Ceballos, Juan	Bajo-Sochantre		X
Delgado Donaire, Juan	Bajón-Trompeta	X	
Fernández, Matías	Tenor		X
Francés	Tenor		X
Gómez Peredo, Francisco	Voz blanca -Bajón	X	X
Grande Butrón, Pedro	Organista	X	X
Herzel, Isidro	Violón-Violón	X	X
Ibáñez, Antonio	Sochantre		X
Jiménez, Joaquín	Violín		X
Leonor, Francisco Javier	Voz blanca	X	
Lido, Francisco	Contralto	X	X
Lido, José	Violón-Violín	X	X
Lido, Matías	Violín		X
Llanos, Isidro	Violín		X
Llanos, Joaquín	Violín		X
Marcano, José	Sochantre	X	X
Mayo Milanés, Martín	Violón		X
Menéndez, Juan Francisco	Bajón–Trompeta-Violín-Violón	X	X
Montero Juan	Voz blanca	X	
Oronoz, José Manuel	Voz blanca		X

Pérez Ortega, Bernardo	Organista	X	X
Polidura, Fernando	Voz blanca		X
Polidura, Juan	Violín-Violón		X
Rumoroso, Julián	Voz blanca	X	
Sagaz, Martín	Voz blanca	X	

Aparte de la evolución numérica, durante el magisterio de Fernández se produjo también una importante evolución tímbrica en el uso de instrumentos, desapareció el oboe y se incrementó la cuerda.

Un hecho destacable, que aparece en el Acta capitular del 27 de julio de 1792, es la prohibición que tenían los músicos de tocar en las representaciones de los cómicos que llegaban a Santander:

> Con motivo de estar ya admitidas y determinadas comedias en esta ciudad y no siendo justo, razonable ni correspondiente que concurran a tocar en ellas los músicos de instrumento de esta Santa Iglesia, destinados para el culto divino como único objeto que debe ocupar toda su atención.[332]

Los músicos tenían dedicación exclusiva al templo. Tanto la Iglesia como el obispo Menéndez de Luarca, eran reacios a este tipo de espectáculos

3.4.2.3. La obra musical

Su obra comprende todas las formas sacras del momento: Misas, villancicos, salmos, lamentaciones de Semana Santa y composiciones para el Oficio. Todas ellas, salvo las últimas que se han citado, son para cuatro y ocho voces con de dos violines, un violón, dos trompas, un bajón y órgano. Hasta el momento hemos localizado un total de setenta y ocho composiciones, que se encuentran repartidas en seis archivos eclesiásticos: setenta obras en León[333], cuatro en Tuy[334], una en Aranzazu[335], una en Palencia[336], una en Orense[337] y otra en Astorga[338].

[332] ACS, A- 30 *Libro de Actas*, fol. 43.
[333] CASARES RODICIO, E.:"La música en la catedral de León: maestros del siglo XVIII y catálogo musical", *Archivos Leoneses*, 67 (1980), p. 65.
[334] TRILLO, J. y VILLANUEVA, C.: *La Música en la catedral de Tuy*, La Coruña, Diputación Provincial, 1987, p. 169.
[335] BAGÜES, J.: *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aránzazu.* San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979, p. 116.
[336] LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Palencia,* Palencia, Diputación, 1980, p. 120.
[337] GARBAYO MONTABES, J.: *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Ourense,* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 307-308..

Desgraciadamente en el archivo de la Catedral de Santander no se encuentra ninguna (debido al expolio de la Guerra Civil), pero sabemos por las actas que llegó a componer cincuenta y ocho obras. Analizando el corpus de las setenta y ocho catalogadas en la actualidad en otras catedrales españolas, hemos visto que tres de ellas están compuestas mientras se encontraba como maestro de capilla en Santander.

Tabla 35. Obras de Juan Ezequiel Fernández compuestas en Santander

1	HIMNO: *Regis superni*, a Sta Teresa, a 6 voces, violines, trompas, bajones y acompañamiento. 1795. Catedral de León
2	VILLANCICO: *Ah padre del alma.* Elogio al Santísimo, a 8 voces (Ti-Alt-T-Bj) (Ti-Alt-T-Bj), violines, oboes, trompas y acompañamiento. 1795. Catedral de Palencia
3	VILLANCICO: *Tiemble el abismo*, a 8 voces (Ti-Alt-T-Bj) (Ti-Alt-T-Bj), con violines, oboes, clarinete, órgano y acompañamiento. 1794. Catedral de León

Su estilo compositivo, en opinión de Emilio Casares, presenta los rasgos típicos de la música sacra de finales del siglo XVIII, a pesar de que existe un avance en la distribución de las voces en los dos coros y en la tendencia hacia la sustitución del órgano por el pianoforte. Estas características se aprecian en las obras compuestas a partir de 1794, cuando obtiene la plaza de maestro de capilla de la Catedral de León. Es en esta ciudad donde introduce el piano-forte como acompañante en vez del órgano y compone obras para dos coros contrastantes en color y estilo, en vez de las obras a ocho voces como era costumbre:

> Dentro de estos formalismos son de destacar el uso o distribución de dos coros con distinto color. Este modismo se conserva sistemáticamente incluso cuando es falso, es decir, cuando en realidad el primer coro repite lo mismo que el segundo (Ti-Alt-T-Bj)-(Ti-Alt-T-Bj) y, por lo tanto, no tiene sentido la división a 8 voces. Se puede concretar que a partir de la década de los setenta, las 8 voces pierden fuerza y normalmente cuando se usan son falsas y desde la década de los noventa, con D. Juan Ezequiel Fernández, se pasa de la distribución (Ti-Ti-Alt-T)-(Ti-Alt-T-Bj) a la de (Ti-Alt-T-Bj)-(Ti-Alt-T-Bj).[339]

[338] ÁLVAREZ ÁLVAREZ, J. M.: *Catálogo y estudio del archivo musical de la Catedral de Astorga*, Cuenca, Instituto de Música Sacra, 1985, p. 45.

[339] CASARES RODICIO, E.: "La música en la catedral de León: maestros del siglo XVII y catálogo musical", *Archivo Leoneses*, 67 (1980), p. 44.

3.4.3. Joaquín Pedrosa Gil (1795-1798

Nació en Castrojeriz (Burgos) en 1766 y murió en Orense el 21 de marzo de 1835, siendo organista y maestro en funciones.[340] Estudió en la Capilla de Castrogeriz; más tarde ocupó el cargo de Vice-maestro, al mismo tiempo que impartía clases de canto llano en el seminario de San Froilán. De 1790 a 1794 fue contralto de la Capilla de música de la Santa Iglesia de Jesús en León.[341] En el último año citado opositó a la plaza de maestro de capilla de León junto con Juan Ezequiel Fernández, consiguiéndola éste último.[342] Joaquín Pedrosa no se desanimó y se presentó en 1795 al magisterio de Santander, obteniendo dicha plaza con el villancico *Jerusalén rebelde*.[343]

Durante el tiempo que estuvo en la ciudad aspiró en 1796, sin éxito, al magisterio en la Catedral de Granada. Dos años más tarde, 1798, oposita y gana la plaza de maestro de capilla de Ciudad Rodrigo, a donde se traslada y reside hasta 1804, año en el que concurre al magisterio de Astorga y de Orense, consiguiendo la plaza en ésta última ciudad y permaneciendo en ella hasta su muerte en 1835.[344]

3.4.3.1. Contexto de su magisterio

Durante la corta etapa que estuvo Pedrosa al frente de la Capilla, Santander experimentó un notable desarrollo demográfico y económico (a mediados del siglo XVIII contaba con 680 habitantes, llegando a finales de siglo a 2.900). Es el periodo de la apertura internacional, se crea el Real Consulado de Mar y Tierra, la ciudad amplía su espacio territorial creciendo hacia el oeste mediante la construcción de la Alameda Primera y son designados patronos de la Diócesis San Emeterio y San Celedonio.

---

[340] Archivo Diocesano de Burgos, *Libro de Bautizos, Archivo Parroquial de San Esteban, Pineda de la Sierra Burgos,* vol. 2º, pp.123-124; GARBAYO MONTABES, Fr. J.:" La estancia del organista Joaquín Pedrosa en la Catedral de Orense (1805-1835)", *Historia del Arte Orensano*, 6 (1994-1995), pp. 99-112.

[341] ÁLVAREZ PÉREZ, J. Mª: *Catálogo y estudio del archivo musical de la Catedral de Astorga*, Cuenca, Diputación Provincia, 1985, p. 127.

[342] CASARES RODICIO, E.: "La música en la catedral de León: maestros del siglo XVII y catálogo musical", *Archivos Leoneses*, 1980, p.37 "En este mismo años (1794) muere Gargallo, se piden informes para nombrar sucesor, las actas señalan dos pretendientes, Juan Ezequiel Fernández, maestro de Santander y Joaquín Pedrosa, la elección recayó sobre el primero".

[343] ÁLVAREZ PÉREZ, J. Mª: *Catálogo y estudio del archivo musical de la Catedral de Astorga*, Cuenca, Diputación Provincia, 1985, p. 127.

[344] La referencia que mejor nos informa sobre la trayectoria profesional de Pedrosa la recoge Francisco José GARBAYO MONTABES en su artículo "La estancia del organista Joaquín Pedrosa en la Catedral de Orense (1805-1835)", *Historia del Arte Orensano,* 6 (1995), pp. 101-102.

Como hecho destacable y que afectó a la vida de Santander, hay que citar la llegada de los franceses como consecuencia de la Revolución Francesa. El obispo Menéndez de Luarca y Queipo de Llano (1784-1819) acogió a trescientos sacerdotes y a fin de poder albergarles, fue casa por casa pidiendo alojamiento para cada uno de ellos, respondiendo generosamente todos los santanderinos.[345]

3.4.3.2. La Capilla

A lo largo de los tres años de su mandato la Capilla apenas sufrió cambios; incluso podemos decir que fue su periodo de esplendor en cuanto a número de músicos, pues llegó a tener treinta y tres.

La Capilla que heredó Pedrosa y la que dejó tras su marcha en 1798 es más o menos la misma, salvo en determinados momentos en los que llegó a tener tres violinistas en vez de dos. Hemos de tener en cuenta que de los treinta y tres intérpretes, muchos eran estudiantes y algunos tocaban dos o más instrumentos. Los músicos se distribuyeron de la siguiente manera: veintiséis de instrumento: diez violines, siete violones, tres bajones, una trompa, cinco de órgano. Y dieciocho cantores, de los cuales seis son voces blancas, dos tenores, un contralto, dos bajos, dos chantres y cinco sochantres.

Tabla 36. Capilla de música durante el magisterio de Joaquín Pedrosa Gil (1795-1798)

Nombre	Especialidad	1795-1798
Almiñaque Herrera, Lorenzo	Organista-Violón	X
Alonso Flores, Matías	Sochantre	X
Angulo Domingo, Antonio	Sochantre	X
Arbayza, Rafael	Voz blanca-Organista	X
Arce, Manuel	Voz blanca	X
Blanco, José	Chantre	X
Blanco, Juan	Bajo-Sochantre	X
Cabadas, Bartolomé	Voz blanca-Violín-Violón	X
Calderón, Pedro	Voz blanca	X
Cardóniga Ofesto, Genaro	Voz blanca-Violín	X
Cardóniga Ofesto, Juan	Voz blanca	X
Cardóniga, Ambrosio	Organista	X

[345] ODRIOZOLA ARGOS, Fr.: *Los cien primeros años de la diócesis de Santander en la vida de sus obispos 1754-1860*, Santander, Obispado, 2003, p. 74.

Carratalá, Manuel	Violín	X
Ceballos, Juan	Bajo-Sochantre	X
Fernández, Matías	Tenor	X
Francés	Tenor	X
Gómez Peredo, Francisco	Bajón	X
Grande Butrón, Pedro	Organista	X
Herzel, Isidro	Violín-Violón	X
Ibáñez, Antonio	Sochantre	X
Jiménez, Joaquín	Violín	X
Lido, Francisco	Contralto	X
Lido, José	Violín-Violón	X
Lido, Matías	Violín	X
Llanos, Isidro	Violín	X
Llanos, Joaquín	Violín	X
Marcano, José	Sochantre	X
Mayo Milanés, Martín	Violón	X
Menéndez, Juan Francisco	Bajón–Trompeta-Violín-Violón	X
Oronoz, José Manuel	Voz blanca	X
Pérez Ortega, Bernardo	Organista	X
Polidura, Fernando	Voz blanca	X
Polidura, Juan	Violín-Violón	X

Una de las preocupaciones de Pedrosa fue la de mantener una Capilla nutrida, con el fin de que las celebraciones revistieran la calidad musical adecuada. Así, en las actas capitulares encontramos referencias de memoriales del maestro relativas a la compra de papel pautado y la solicitud de permisos que le eximieran de sus obligaciones en el coro para dedicarse a componer; peticiones que siempre fueron aprobadas por el cabildo. Solicitud que recoge el Acta de 1792:

> Habiéndose tratado la presencia que se haya de dar en el coro al maestro de capilla y del abono de papel, se resolvió que estuviese siempre presente, que diese recado de estar legítimamente ocupado en componer música para las funciones principales de Natividad, Reyes, Semana Santa, Resurrección, Corpus, Santos Mártires y de más que ocurren en esta Santa Iglesia y que se le abonase todo el papel que necesitase para borrador y sus copias, quedando el papel en esta Santa Iglesia.[346]

La preocupación de Pedrosa por la calidad musical de la Capilla se aprecia en otro memorial: está fechado en 1796 y en él expone al cabildo la imposibilidad de cantar las

[346] ACS, A- 30 *Libro de Actas*, fol.170.

obras de Semana Santa por la falta de tenores. Ante esta situación, los canónigos optan por contratar a un tenor de la ciudad, así se recoge en el Acta:

> En vista del memorial del maestro actual de Capilla, que se encuentra trabajando sobre las lamentaciones y Misereres para la próxima Semana Santa, sobre que no se podían cantar éstas ni las demás obras que tiene esta Santa Iglesia sin la voz del tenor, o quien la supla, por ser una de las más principales e indispensables en todo género de composición. Se acordó solicitar que concurriese el músico francés, ofreciéndole alguna gratificación.[347]

En otras ocasiones Pedrosa exigía la presencia de determinadas voces para la interpretación de sus piezas, según se refleja en el Acta la petición de 1797: "Don Joaquín Pedrosa, maestro de capilla deseoso de no malograr su trabajo en la composición de las obras que tenía que disponer para que se cantaran en las festividades de Ascensión, Pentecostés y Corpus, solicitó por memorial, si podía contar con Don Juan Mendiburu, quien ha suplido en ocasiones la plaza de tenor".[348]

El archivo musical de la Capilla de Santander a finales del siglo XVIII resultaba pobre en número de composiciones, debido a que aquélla era muy joven y aún no tenía un fondo documental suficiente como para interpretar obras diferentes durante los días festivos y a que la Catedral no podía, por motivos económicos, adquirir ni encargar partituras a músicos de renombre. Pensamos que es la escasez de composiciones del archivo una de las razones por la que todos los maestros de capilla hasta este momento, solicitaban un año tras otro que se les liberase de asistir al coro y de otras obligaciones con el fin de tener tiempo para componer. Situación que podemos comprobar en una carta que escribe Pedrosa al cabildo de Granada en el mes de febrero de 1796, en la que refleja esta penuria: "Que con motivo de encontrarse esta Santa Iglesia escasa de obras, desde hace quince días está sin levantar la mano componiendo algunas más precisas, por encargo de este Ilustrísimo cabildo".[349]

Esta es una de las razones por las que Joaquín Pedrosa buscará un nuevo destino; así, en 1798 se traslada a Ciudad Rodrigo y posteriormente a Orense.

---

[347] ACS, A-30 *Libro de Actas*, fol. 177. Músico que había llegado a Santander huyendo de la revolución francesa.
[348] ACS, A-30 *Libro de Actas*, fol. 207.
[349] LÓPEZ-CALO, J.: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada*, Granada, Junta de Andalucía Consejería de Cultura, 1991, p. 167.

3.4.3.3. La obra musical

Su obra comprende todas las formas sacras del momento: Misas, villancicos, salmos, Lamentaciones de Semana Santa y composiciones para el Oficio. De ellas destacamos los villancicos; en ellos Pedrosa se muestra como continuador de los dos modelos tradicionales. Unos son para voces solistas con arias y dúos; y otros son a cuatro y a ocho voces (a uno o dos coros) en donde incluye pasajes de solistas.

Hasta el momento hemos localizado un total de ciento dieciséis obras suyas, que se encuentran en los siguientes archivos catedralicios: Orense ciento un; León trece; Burgos una; Astorga una. En el archivo de la Catedral cántabra no se encuentra ninguna (debido al expolio de la guerra española de 1936). De las ciento dieciséis catalogadas, una de ellas la compuso para la oposición al magisterio de Santander: nos referimos al villancico: *Jerusalén rebelde,* a ocho voces, (Ti-Alt-T-Bj) (Ti-Alt-T-Bj), violines, trompas, violón y órgano, en cuyo encabezamiento va escrita la siguiente nota: "Villancico compuesto por Joaquín Pedrosa, presbítero contralto de la Capilla de música de la Sta. Iglesia de Jesús, en la oposición al magisterio de Santander 1785 Astorga".[350]
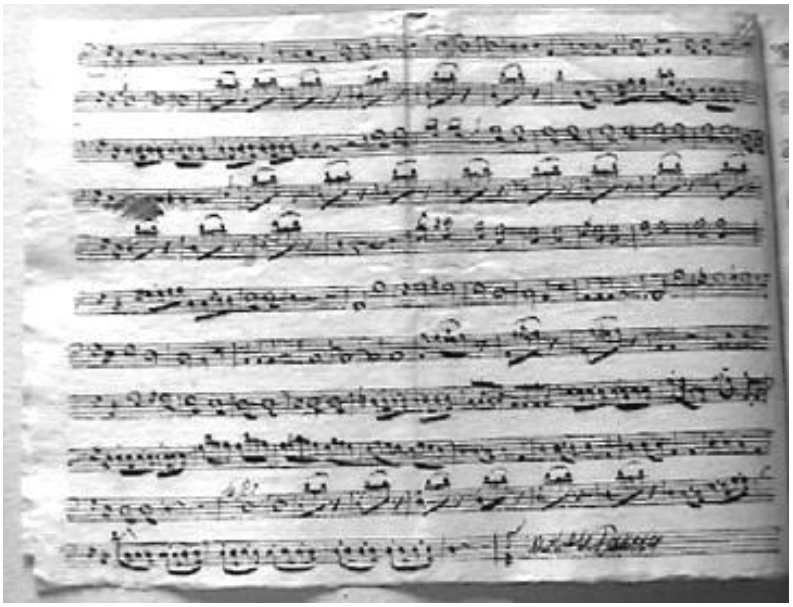


Ilustración 30. *Jerusalén rebelde* para la oposición al magisterio de Santander 1785 (sección de la trompa)

[350] ÁLVAREZ PÉREZ, J. Mª: *Catálogo y estudio del archivo musical de la Catedral de Astorga*, Cuenca, Diputación Provincial, 1985, p. 127.

3.4.4. Manuel Ibeas Antón (1798-1804)

Nace en Pineda de la Sierra (Burgos) el 1de enero de 1764; muere en Astorga (León) el 7 de junio de 1829. Era hijo del maestro Matías Ibeas (natural de Palazuela de la Sierra, Burgos) y de Josefa Antón (de Cardeña de Jiméno Burgos).[351]

Fue niño de coro de la Catedral burgalesa, siendo Francisco Hernández Illana maestro de capilla; estudió con el organista Juan Jordán. En 1786 Ibeas es maestro de capilla en la Colegiata de Alfaro (La Rioja) permaneciendo en dicha iglesia hasta diciembre de 1791, cuando es designado para el mismo cargo sin oposición en Santo Domingo de la Calzada, cargo que ocupa hasta 1798.[352]

Fue un músico muy inquieto. Durante su estancia en Santo Domingo de la Calzada aspiró al magisterio de Capilla en otras catedrales, seguramente por el bajo salario de que disfrutaba. En 1789 pretendió el de Salamanca, aunque no llegó a presentarse. Cuatro años más tarde en 1793 pidió permiso para opositar a la Catedral de Palencia. Ese mismo año se presenta al magisterio de Segovia, quedando empatado en puntos con Pedro Compta, quien obtiene la plaza en la segunda votación.[353] En 1794 oposita para Ávila, un año más tarde en junio de 1795 a la Catedral de Santander y en mayo de 1796 a la de Calahorra (La Rioja). En agosto de ese mismo año el cabildo de La Calzada decidió aumentar su renta en cincuenta ducados anuales. No debió quedar contento con este salario y en diciembre de 1798 solicitó que se igualase al que le ofrecían en las catedrales de Tudela (Navarra) y Albarracín (Teruel) o la colegiata de Alfaro (La Rioja), petición que le fue denegada.

En noviembre de 1798 obtuvo la plaza de maestro de capilla de la Catedral de Santander, con una renta de seiscientos ducados anuales. A pesar de ello Ibeas, se ofreció a quedarse en La Calzada con la condición de que se le aumentara en cien ducados su sueldo anual, solicitud que fue desestimada por el cabildo, con lo que el cargo quedó vacante. Antes de tomar posesión en Santander, devolvió los papeles de

[351] Arzobispado de Burgos, *Libro de bautizos Archivo Parroquial de San Esteban Promartir de Pineda de la Sierra.* Vol. 2 pp. 123 y 124.
[352] Se le confirió el magisterio con una renta de 220 ducados.
[353] LÓPEZ-CALO, J.: *Documentario musical de la Catedral de Segovia. Actas capitulares*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1999, p. 297.

música que había tomado del archivo, a los que sumó las obras compuestas durante su magisterio, por lo que los canónigos decidieron darle cien reales de gratificación.

Por lo tanto, es en 1798 cuando consigue la plaza de maestro de capilla de la Catedral de Santander con el villancico *Jerusalén rebelde*, que compuso en 40 horas.[354] Pero Ibeas no se encontraba a gusto en la ciudad, pues vemos cómo en 1800 se presenta por segunda vez, sin obtener resultados positivos, a la oposición del magisterio de la Catedral de Calahorra; en cambio, sí logró el puesto en la de Astorga en 1805 y allí permaneció hasta su muerte, ocurrida el 7 de junio de 1829. En la ciudad asturicense aparece como mediador entre el cabildo y la sociedad. El 4 de junio de 1811, en el contexto de la Guerra de la Independencia, Manuel Ibeas, junto a otros eclesiásticos de Astorga, fue conducido a Valladolid por haber entregado por parte de la Iglesia tan sólo 18.400 reales de los 50.000 exigidos por el duque de Istría. De nuevo el 12 de junio le exigieron al obispo más contribuciones y, para asegurar el pago de las mismas, se tomaron rehenes, entre ellos a Ibeas. Finalmente, en 1819 éste informó al cabildo de que había comprado por 1.400 reales las obras del músico portugués Juan Pedro Almeida, que estuvo al servicio de Carlos IV y que las entregaría a la catedral por la misma cantidad.[355]

3.4.4.1. Contexto de su magisterio

La etapa de su magisterio estuvo marcada por la llegada del "nefasto siglo", como muchos han denominado al XIX. Fue una época políticamente inestable: guerras, república, restauración, golpes de estado, seis reyes, varias constituciones, levantamientos coloniales y pérdida de tales territorios.

Siglo que también trajo consigo numerosas reformas y novedades, entre ellas el declive musical de las catedrales españolas. La Capilla de Santander no fue la excepción; esta centuria contempló su declive y el definitivo ocaso de la misma.

Durante el periodo en que Ibeas estuvo al frente de la Capilla, el ambiente político y cultural español se encontraba muy revuelto, la Guerra de la Independencia se estaba

[354] Según se recoge en la primera página de la obra.
[355] Obras que se encuentra en el archivo de la Catedral de Astorga, véase ÁLVAREZ PÉREZ, J. Mª: *Catálogo y estudio del archivo musical de la catedral de Astorga*. Cuenca Diputación Provincial, 1985. pp. 23-33.

gestando y las desamortizaciones, en especial la de Godoy, se extendieron por toda España. En Cantabria este proceso afectó con mayor intensidad al mundo rural, beneficiando fundamentalmente a la hidalguía rural, más que a la burguesía. Santander se encontraba en plena expansión a principios de siglo. Es declarada capital de la Provincia Marítima, pasando el puerto a ser de primera.[356] Decididamente la ciudad se estaba convirtiendo en una urbe cosmopolita y moderna.

El crecimiento económico no repercutió con la misma intensidad en la Catedral que en la población; en cambio, sí observamos que las donaciones de los indianos eran un hecho muy loado. Así durante el magisterio de Ibeas se celebran con gran pompa las aportaciones del clero cántabro establecido en América, como fue el caso de los donativos enviados por el Arzobispo de Lima Juan Domingo, oriundo de Comillas, así se recoge en el Acta:

> Se acordó: que se celebrase una Misa solemne con la asistencia de la Capilla de música en el primer día que se rezase de semidoble, por la salud espiritual y temporal del Excelentísimo e Ilustrísimo señor Arzobispo de Lima Don Juan Domingo González de la Reguera.[357]

3.4.4.2. La Capilla

Con Ibeas comienza lentamente el descenso de miembros de la Capilla por razones políticas y especialmente económicas, la falta de presupuesto provocó la bajada de sueldos o ración a los músicos, fenómeno que se produce en todas las catedrales españolas. [358]A pesar de ello, el maestro Ibeas luchó por mantener la Capilla completa en voces e instrumentos, aunque no siempre fue posible, según comprobamos en las actas, actitud compartida por todos los maestros españoles.[359]

---

[356] Por Real Orden de Carlos IV se crean seis Provincias Marítimas, entre ellas la de Santander, con el objeto de alcanzar una mayor eficacia en la recaudación de rentas. En 1803 la Provincia de Santander se reintegró a Burgos y en 1816 se volvió a erigir.

[357] ACS, A- 31 *Libro de Actas*, 14 noviembre de 1800, fol. 40.

[358]Como ejemplo reseñamos la situación en la Catedral de Segovia, en donde en 1811 la catedral no puede abonar las raciones a los músicos. LÓPEZ-CALO, J.: *Documentario musical de la Catedral de Segovia. Actas capitulares",* Santiago de Compostela, Universidad, 1990, p. 452. El mismo fenómeno aparece en la Catedral de Santiago de Compostela, como refleja en su obra ALÉN, Mª. P.: *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela: renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808),* La Coruña, Ediciós do Castro, 1995, p. 13.

[359]Véase el artículo de VIRGILI BLANQUET, Mª.: "La música religiosa en el siglo XIX español", *Revista Catalana de Musicología* II, (2004), p. 181-202.

La Capilla que heredó Ibeas tenía treinta y un músicos llegando al final de su mandato con veintinueve. Músicos que se distribuyeron de la siguiente manera durante su dirección: de diez a ocho violines; de siete a tres violones; de tres a dos bajones; de uno a dos trompas, una flauta y de cinco a ocho organistas. Respecto a los músicos de canto contó con: seis a cuatro voces blancas; de dos a cuatro tenores; de uno a tres contraltos; de dos a uno bajo; de cinco a tres sochantres y de dos a uno chantre.

Hay que tener en cuenta que algunos músicos de instrumento tocan más de uno, al igual que los cantores. En la Tabla 37 presentamos por orden alfabético indicando el tiempo que ocuparan las plazas en la catedral y las otras especialidades musicales.

Tabla 37. Capilla de música durante el magisterio de Manuel Ibeas Antón (1798-1804)

Nombre	Especialidad	1798	1804
Abaser, Fernando	Tenor		X
Almiñaque Herrera, Lorenzo	Organista-Violón	X	X
Alonso Flores, Matías	Sochantre	X	X
Angulo Domingo, Antonio	Sochantre	X	
Arbayza, Rafael	Voz blanca-Organista	X	X
Arce, Manuel	Voz blanca	X	
Babil Lasa	Organista		X
Bachiller, Francisco	Bajón		X
Blanco, José	Chantre	X	
Blanco, Juan	Bajo-Sochantre	X	X
Cabadas, Bartolomé	Voz blanca-Violín-Violón	X	
Calderón, Pedro	Voz blanca	X	
Cardóniga Ofesto, Genaro	Voz blanca-Violín- Organista	X	X
Cardóniga Ofesto, Juan	Voz blanca	X	X
Cardóniga, Ambrosio	Organista	X	
Carratalá, Manuel	Violín	X	
Carretero	Violín		X
Ceballos, Juan	Bajo-Sochantre	X	X
Fernández Perdones, Baltasar	Tenor		X
Fernández, Matías	Tenor	X	
Francés	Tenor	X	
Gómez Peredo, Francisco	Bajón- Trompeta-Flauta	X	X
Grande Butrón, Pedro	Organista	X	X
Herzel, Isidro	Violín-Violón	X	

Huerta, Francisco	Tenor		X
Ibáñez, Antonio	Sochantre -Bajo	X	X
Jiménez, Joaquín	Violín	X	
Liaño, Joaquín	Violín		X
Liaño, Juan	Violín		X
Lido, Francisco	Contralto	X	X
Lido, José	Violón-Violín	X	X
Lido, Matías	Violín	X	
Llanos, Isidro	Violín	X	X
Llanos, Joaquín	Violín	X	X
López Iglesias, Antonio	Sochantre		X
Marcano, José	Sochantre	X	
Mayo Milanés, Martín	Violón	X	
Menéndez, Juan Fr.	Bajón–Trompeta-Violín-Violón	X	
Oronoz, José Manuel	Voz blanca	X	
Peña, Antonio de la	Voz blanca		X
Pérez Ortega, Bernardo	Organista	X	X
Polidura, Fernando	Voz blanca- Organista	X	X
Polidura, Juan	Violín-Violón	X	X
Ramos, Lucas	Organista		X
Rubira, Juan José	Trompeta		X
Ruiz, Patricio	Tenor		X
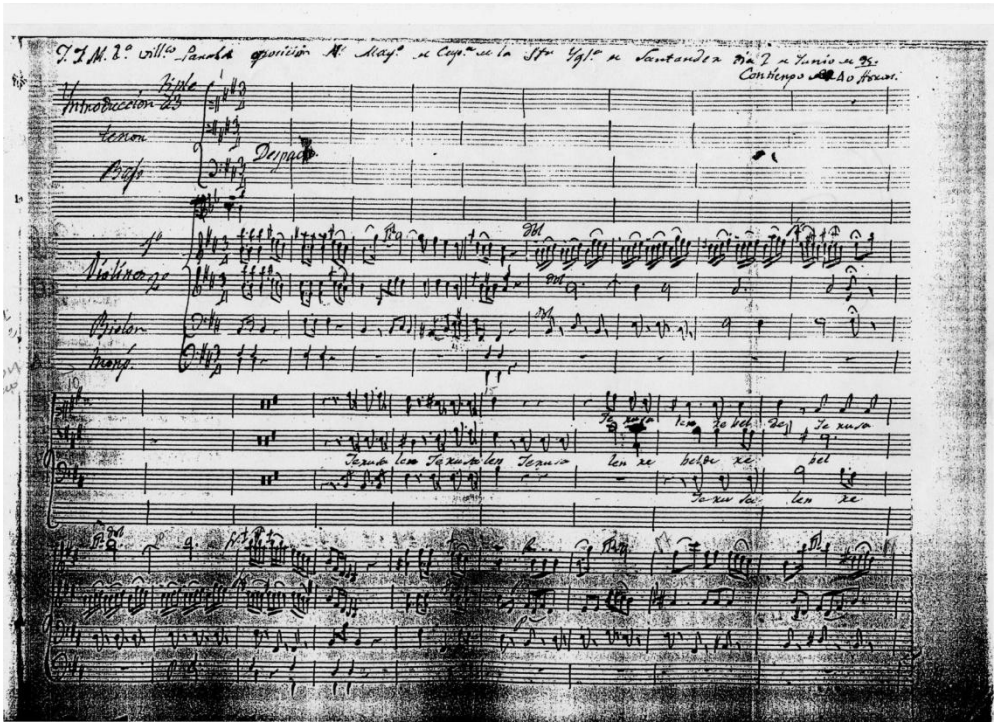
La Capilla de música participaba, aparte de en los días establecidos para ello, en todos los acontecimientos importantes que se produjesen en el País y que la Catedral festejase. Un ejemplo lo hayamos años más tarde, en la resolución del 2 de marzo de 1892, que se refleja en las Actas: "Se acordó, en virtud de tan plausibles satisfacciones, que el día jueves 11 de citado mes se celebrase una Misa Te Deum con asistencia de la Capilla de música, en acción de gracias por la salud temporal y espiritual de los Reyes".[360]

3.4.4.3. La obra musical

Ibeas fue un músico inquieto y polémico; en numerosas ocasiones el cabildo de Santander le recuerda sus obligaciones, entre ellas la de componer nuevas obras para determinadas festividades del año, sobre todo las Lamentaciones de Semana Santa y los villancicos en Navidad.

[360] ACS, A-3 *Libro de Actas*, fol. 81.

Si bien es cierto que fue un maestro controvertido, también tenemos que decir que se mostró prolífico en la composición. Se conservan quinientas veinticuatro obras repartidas por las Catedrales en las que ejerció su magisterio. Cultivó todas las especialidades sacras de la época; entre ellas cabe destacar villancicos, lamentaciones, salves e himnos, composiciones a cuatro y a ocho voces, para orquesta de cuerda flauta y trompa, a las que se añade el órgano en ocasiones. Su estilo compositivo es de transición entre el clasicismo y el romanticismo; abandona definitivamente la policoralidad, introduce el canto solista expresivo en las arias y dúos, e incorpora a la orquesta de cuerda los instrumentos de viento madera y viento metal.



. Ilustración 31 Villancico para la oposición al magisterio de Capilla de la Sta. Iglesia de Santander 2 junio 1795

Desgraciadamente, el archivo de la Catedral de Santander no posee ninguna de sus obras (debido al saqueo durante la Guerra Civil). Todas ellas se encuentran en los archivos catedralicios de: una en Cuenca [361]; tres de Briones (La Rioja)[362]; diez en

[361]NAVARRO, R.:*Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca.* Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1965, p. 44.

[362] CAMACHO SÁNCHEZ, Mª. P.: *La música y los músicos en la Iglesia Riojana de Briones. Formación de un Archivo Musical Parroquial*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2000, p. 125.

Burgos [363]; ciento cuarenta y cuatro en Sto. Domingo de la Calzada[364]; trescientos cincuenta y dos en Astorga[365]; uno en Mondoñedo[366]; uno en Santiago de Compostela[367]; uno en Tuy[368]; diez en León[369] , uno en Valladolid[370] y uno Albarracín [371]. Analizando todas ellas hemos identificado cinco obras compuestas en Santander.

Tabla 38.Obras compuestas por Manuel Ibeas Antón en Santander

1	VILLANCICO: *Jerusalén rebelde*, a 4 voces, (Ti-Alt-T-Bj) violines, trompas, violón y acompañamiento de órgano. "Obra para la oposición al magisterio de Capilla de Sta. Iglesia de Santander 2 junio 1795 con tiempo 40 horas". Catedral de Astorga.
2	VILLANCICO: *Instrumento festivos*, a 8 voces, (Ti-Alt-T-Bj) (Ti-Alt-T-Bj), con violines, trompas y acompañamiento. 1799, Catedral de Astorga.
3	VILLANCICO: La *rueda de la fortuna*, a 4 voces, (Ti-Alt-T-Bj), violines, bajones. 1798. Iglesia de Santo Domingo de la Calzada.
4	SALMO: *Miserere breve:* a 4 voces, (Ti-Alt-T-Bj), con violines y acompañamiento. 1798, Iglesia de Santo Domingo de la Calzada.
5	VILLANCICO: *Salve que llegan a regia corte*, a 4 voces, (Ti-Alt-T-Bj), violines y acompañamiento. 1798. Iglesia de Santo Domingo de la Calzada.

[363] LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Burgos*, Burgos, Caja de Ahorros, 1995, vol.II p. 25.
[364]LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Santo Domingo de la Calzada.* Logroño, Gobierno de La Rioja, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1988, p. 361-362.
[365]ÁLVAREZ ÁLVAREZ, J.Mª.:*Catálogo y estudio del archivo musical de la Catedral de Astorga,* Cuenca: Instituto de Música Sacra, 1985, p. 56-88.
[366]TRILLO, J. y VILLANUEVA, C.: *El Archivo de música de la Catedral de Mondoñedo.*Salamanca: Publicaciones de Estudios, Mindonienses, 1993, p. 63.
[367]LÓPEZ-CALO, J. *La música en la catedral de Santiago,* La Coruña, Diputación, vols. I-XI, 1992-1999, p. 269.
[368]TRILLO, J. y VILLANUEVA, C.: *La Música en la Catedral de Tuy,* La Coruña, Diputación Provincial, 1987, p. 330.
[369]CASARES RODICIO, E.:*La música en la Catedral de León: maestros del siglo XVIII y catálogo musical,* León, Centro de Estudios "San Isidro", 1980, p. 74.
[370] LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la Catedral de Valladolid. Catálogo del archivo de música,* Valladolid, Ayuntamiento, Caja de España, 2007, vol. V, p. 347.
[371]MUNETA, J.Mª.: *Catálogo del archivo de Música de la Catedral de Albarracín,* Teruel, Diputación Provincial, Instituto de Estudios Turolense, 1984, p. 297.

3.4.5. Paulino Salazar (1804-1828)

Nació en Cuenca en 1774 y falleció en Santander el 22 de abril de 1828 a los 54 años.[372] Pertenecía a una familia de músicos conocida por los Salazares, muy vinculada a la iglesia mayor de cuenca desde el siglo XVI.

Los antepasados más lejanos de los que tenemos noticia son Juan de Salazar, contralto de la Capilla de Cuenca en 1581 y su hijo Pedro de Salazar, pertiguero de la Catedral. Años más tarde, en 1606, encontramos al nieto de Pedro, Juan de Salazar, como librero del templo principal de la diócesis.

Paulino Salazar ingresó en septiembre de 1789 en el Colegio San José como infante de coro de la Seo conquense. Sus primeros exámenes revelan ya dotes musicales, aunque debía de ser un tanto vago, según se desprende del informe que realizó el visitador del colegio en 1793, quien dice: ″si no se enmienda dada su falta de aplicación, será despedido un año después″. Paulino era un hombre inquieto, el 6 febrero de 1795 solicitó la plaza de acólito pero le fue denegada. Dos años más tarde, el 16 de octubre de 1797, tras la jubilación del maestro de capilla Pedro Aranaz, pidió la plaza pero se le otorgó a Santiago Pradas. En 1798 fue nombrado tenor de la Capilla con un salario anual de 200 ducados, junto con el compromiso de dar clase a los infantes y de componer para la Capilla. Cuando presentó su primera obra *Lamentación 2ª para la Feria VI* el cabildo decidió que no compusiese más, ante los gastos que originaba la copia de los papeles de música.

Ese mismo año, 1798, aparece como sustituto del maestro de capilla y solicita licencia para opositar al magisterio de la Catedral de Santander. No lo consiguió y siguió en Cuenca hasta el 24 de septiembre de 1804, fecha en que informa al cabildo conquense de que había aceptado la propuesta del cabildo santanderino.

Paulino Salazar participó en las oposiciones de 1798, convocadas en Santander para cubrir la plaza que dejó Joaquín Pedrosa y que ganó Manuel Ibeas. Sin embargo, su actuación dejó un buen recuerdo y en 1804 el colegio de canónigos le invita a asumir el cargo de maestro de capilla en sustitución de Ibeas. Salazar acepta y ese mismo año se

[372] ACS, *Libro de finados de 1827-1831*, nº 31, en el acta de defunción dice: "El 22 de abril de 1828 falleció D. Paulino Salazar presbítero. Muere en esta ciudad a los 54 años de edad. Natural de Cuenca. Fue enterrado en el cementerio de esta Sta. Iglesia Catedral", fol. 21.

traslada junto con su hermana Felipa a la ciudad, residiendo hasta su fallecimiento en 1828.

3.4.5.1. Contexto de su magisterio

Durante su magisterio, la Catedral santanderina sufrió grandes cambios desde los puntos de vista organizativo y administrativo. En 1808 la invasión francesa convulsionó la vida de la ciudad; así el 26 de mayo se organizó la Junta Suprema Cantábrica contra los franceses, que reclutó un ejército de 500 voluntarios, el llamado "Armamento Cántabro" y que fue presidido por el obispo Rafael Tomás Menéndez de Luarca.[373] Finalmente la tropa fue derrotada en la localidad de Lantueno, los galos entraron en Santander el 23 de junio. Menéndez de Luarca fue condenado a muerte por Napoleón y no le quedó más remedio que ausentarse de la diócesis desde 1808 hasta 1814.

El sentimiento de rechazo hacia los invasores era muy generalizado entre los santanderinos y los miembros del cabildo. Las derrotas del ejército francés y las sucesivas salidas del mismo del territorio español fueron celebradas con gran júbilo y esplendor por la ciudad, como sucedió 13 de agosto de 1808 y así lo refleja el Acta:

> El señor maestro de escuela propuso que el señor procurador general había pedido, en nombre del Ilustrísimo Ayuntamiento, que se cantase mañana domingo, después de la Misa Conventual, un *Te Deum* con asistencia de la Capilla de música en acción de gracias, con motivo de la agradable y plausible noticia que por el Extraordinario se había recibido de haber salido de Burgos en retirada para Francia Napoleón Bonaparte con su ejercicio.[374]

Durante el reinado de José I el pueblo español estuvo en contra de todas las medidas económicas impuestas, como las leyes y los decretos contra los bienes de la Iglesia, pero especialmente respecto de los tributos que las tropas ocupantes exigían a los ciudadanos. Este es el denominado periodo del terror y del hambre, que duró hasta la expulsión de las milicias francesas en 1812.

[373] Obispo de Santander de 1789 a 1819.
[374] ACS, A-32 *Libro de Actas*, fol. 91.

La Capilla de música de Santander, junto con el cabildo, celebró el fin de la contienda y la implantación de las Cortes el 19 de octubre de 1813 con un *Te Deum* de Acción de gracias, tal y como se recoge en Acta:

> Primeramente se hizo presente un Oficio del señor Don Francisco Antonio Pinto Novafar, Provisor Vicario General interno de este Obispado, con fecha de este acuerdo en que insertaba por su cumplimiento el decreto de las Cortes que le dirigió el Excelentísimo señor Don Antonio Cano Manuel, Ministro de Gracia y Justicia, relativo a que en todos los pueblos de la monarquía se cante un solemne Te Deum en Acción de Gracias por la instauración de las Cortes.[375]

Igualmente, el 29 de marzo de 1814 se entonó un *Te Deum*, bajo la dirección de Salazar, por el retorno del Rey Fernando VII, así leemos en el Acta:

> Se hizo presente un Oficio del señor Vicario General, gobernador interino de este Obispado, con fecha veintiocho del mes corriente que, en virtud de lo resuelto por las Cortes, se cantase en esta Santa Iglesia en el día de mañana sin falta un solemne Te Deum por la feliz noticia de haber notificado nuestro monarca Fernando VII su intención de salir el domingo trece del corriente de Balencey con dirección de entrar por Cataluña.[376]

La frágil economía del cabildo de Santander y la Guerra de la Independencia afectaron a todos los sectores de la Catedral, pero fue la música la sección que más sufrió las consecuencias, o por lo menos donde más se notó. Algunos cantores e instrumentistas ya no estaban, otros se hallaban enrolados en el ejército liberador y muchos habían muerto; la Capilla y el coro gregoriano se encontraban bajo mínimos. Así, en 1816 el cabildo, ante la falta de cantores, reformó el Estatuto de la Catedral y determinó que dos de las catorce capellanías que poseía la misma pasen a ser de canto, la de organista segundo y la de salmista; es decir, ambos adquirían la obligación de cantar el Oficio en el coro. Hasta ese momento solamente al sochantre se le exigía cantar y conocimientos musicales, dado que él era el que entonaba los cantos del Oficio; los demás capellanes no tenían tales deberes.[377]

[375] ACS, A-32 *Libro de Actas*, fol. 102.
[376] ACS, A-32 *Libro de Actas*, fol. 135.
[377] Biblioteca Municipal de Santander, Ms. 1043, *Cabildos In Sacris*, 10 enero de 1916, fol. 6.

Esta situación de crisis también afectó a la Capilla. Salazar, en 1824, presentó un informe al cabildo sobre las circunstancias tan lamentables en que se encontraba la misma, según constatamos en el Acta:

> Se leyó un memorial del maestro Paulino Salazar en que hace presente el estado lastimoso de dicha Capilla, a fin de que el cabildo se sirva decretar lo conveniente en orden a las próximas funciones del Nacimiento del Señor y festividad de Reyes, como también para las sucesivas fiestas. Se acordó que haga lo que pueda, arreglándose con las voces y canónigos que hay y si por alguna inesperada ausencia faltasen algunos de estos, avise al Deán para que dé las providencias oportunas.[378]

A pesar de esta situación, los capitulares intentaban celebrar las solemnidades con la grandiosidad musical que le permitían los recursos de ese momento, tanto a lo referente a lo económico como al personal. Ante la escasez de los mismos se vio obligado a tomar una serie de medidas, como fue la de reconvertir las fiestas de primera clase, pasándolas a segunda. Así, en 1826 decreta que las celebraciones correspondientes a San Juan Nepomuceno y San Fernando, de primera categoría, se hagan sin Motete y con la música propia de las segunda. También se recurrió a contratar músicos de la ciudad para reforzar la Capilla en las festividades más señaladas. Lo que prueba la remuneración a los hijos del señor Estévez el 9 de mayo de 1814:

> El señor Deán propuso que por espacio de dos años los dos hermanos violinistas hijos de Domingo Estevez habían concurrido a tocar en las funciones que se han ofrecido en esta Santa Iglesia y que por ésta atención les consideraba acreedores a que el cabildo les remunerase por este trabajo con quinientos reales a cada uno. Se acordó que el mayordomo de fábrica les diese por vía de gratificación los mil reales para los dos, en los términos propuestos por nuestro señor Deán.[379]

3.4.5.2. La Capilla

Durante el magisterio de Salazar el clero en general y los músicos en particular pasaron por situaciones verdaderamente difíciles, no sólo por lo que la Guerra de la Independencia supuso en cuanto al empobrecimiento de la vida musical de la Catedral sino también por las presiones económicas a que fueron sometidos. A comienzos de

[378] ACS, A-33 *Libro de Actas*, fol. 114.
[379] ACS, A-32 *Libro de Actas*, fol. 144.

enero de 1809 los Cabildos hispanos se plantearon cómo cumplir la orden de José I por la que se exigía cien millones de reales al clero español; a esto había que sumar lo oneroso de los impuestos que quedaron implantados y que afectaban tanto a los clérigos como al resto de los ciudadanos.

La guerra diezmó notablemente en toda la nación el número de componentes de las Capillas, que van a decrecer de forma espectacular. Tras el retorno de Fernando VI hubo unos años de tranquilidad que desapareció con el gobierno liberal, a partir de 1820, volviendo a una época de nuevas restricciones económicas.[380]

En Santander el descenso fue muy significativo y responde más a razones económicas y políticas que de personal. A pesar de esta situación, Paulino Salazar intentó que la Capilla siempre estuviera completa, tanto por lo que se refiere a la cifra de individuos como las especialidades musicales. Así, vemos que en la década de 1800cuenta con treinta y un músicos, en la de 1810-1819 desciende a veintidós y en 1820 se incrementa hasta alcanzar los treinta miembros.

Aumento que se debe especialmente a los cantores; gracias a la entrada de nuevos niños y bajos, incorporándose doce voces al final de 1820. Mientras tanto en los músicos de instrumento el crecimiento es menos significativo, solamente se amplía la plantilla en dos violines y un violón. Salazar hereda una Capilla con veintinueve componentes, llegando al final de su mandato con treinta y uno. Contó con un promedio de ocho a cinco violines; de tres a cuatro violones; con dos bajones; de dos a una trompa; una flauta y de ocho a cinco organistas. Respecto a los cantores pasó de cuatro a ocho voces blancas; tuvo de cuatro a un tenores; de tres a dos contraltos; de uno a cuatro bajos; tres sochantres y de uno a cinco chantres. Músicos que ordenamos por orden alfabético, indicando el tiempo que estuvieron en las plazas y reflejamos en la Tabla 39.

[380]Situación que ocurrió en la mayoría de las Capillas españolas, como lo reflejan los trabajos de: VIRGILI BLANQUET, Mª.: "La música religiosa en el siglo XIX español", *Revista Catalana de Musicología* II, (2004), p. 181-202. ÁLVAREZ, MARTÍNEZ, R.: "Prospección en los archivos religiosos tinerfeños del siglo XIX", *Revista de Musicología* XIV, (1991), p. 489. ALEN, P.: Datos para una historia social de la música: la Guerra de la Independencia y su incidencia en la Capilla de música de la Catedral de Santiago", *Revista de Musicología* XIV (1991), p. 50. PALACIOS SANZ, J.I.:"Aproximación histórica a la Capilla de la música en la Catedral de Burgo de Osma durante el siglo XIX: de Bernardo Pérez al Motu Proprio", *Revista de Musicología* XIV, (1991), p. 549. TEJERIZO ROBLES, G.: "La música en la Capilla Real de Granada desde 1800", *Revista de Musicología* XIV, (1991), p. 561.

Tabla 39. Capilla de música durante el magisterio de Paulino Salazar (1804-1828)

Nombre	Especialidad	1804	1810	1828
Abaser, Fernando	Tenor	X		
Almiñaque Herrera, Lorenzo	Violón-Organista	X		
Alonso Flores, Matías	Sochantre	X	X	
Alonso, Pedro	Voz blanca			X
Arbayza, Rafael	Voz blanca-Organista	X		
Babil Lasa	Organista	X		
Bachiller, Francisco	Bajón	X	X	X
Blanco, Juan	Bajo-Sochantre	X	X	X
Buenaventura de Prado, Ramón	Violín			X
Cagigal Calderón, José	Voz blanca-Organista			X
Cagigal Calderón, Venancio	Voz blanca			X
Cardóniga Ofesto, Genaro	Voz blanca-Organista-Violín	X		
Cardóniga Ofesto, Juan	Voz blanca	X		
Carretero	Violín	X		
Cartón, Bernardo	Organista		X	X
Ceballos, Juan	Bajo-Sochantre	X	X	X
Coterón, Gabriel	Chantre			X
Escobedo, Ramón	Voz blanca		X	
Fernández Perdones, Baltasar	Tenor	X	X	
Gerner, Juan Nepomuceno	Violín		X	X
Gómez Peredo, Francisco	Trompeta-Flauta-Bajón-Contralto	X	X	X
González, Saturnino	Voz blanca			X
Grande Butrón, Pedro	Organista	X		
Gutiérrez Valdés, Juan Fr.	Chantre		X	X
Huerta, Francisco	Tenor	X	X	X
Ibáñez, Antonio	Bajo	X		
Landa, Eugenio	Sochantre		X	X
Liaño, Juan	Violín	X		
Lido, José	Violón-Violín	X	X	
Llanos, Isidro	Violín	X		
Llanos, Joaquín	Violín	X	X	X
López Iglesias, Antonio	Sochantre	X	X	X
Nepomuceno, Germán	Violín		X	X
Olave, Ciriaco	Organista		X	
Palacios, Fernando	Bajo			X
Peña, Antonio de la	Voz blanca	X		
Pérez Ortega, Bernardo	Organista	X	X	X
Polidura, Fernando	Organista-Bajo	X	X	X

Polidura, Juan	Violín-Violón	X	X	X
Ramos, Lucas	Organista	X	X	
Redón Gallo-Alcántara, Víctor	Voz blanca-Organista			X
Requivila, José	Voz blanca-Violín-Violón			X
Rubira, Juan José	Trompeta	X	X	
Ruiz, Juan	Voz blanca-Violón			X
Ruiz, Patricio	Tenor	X		
Silbert, Manuel Eusebio	Sochantre			X
Toca, Pedro	Voz blanca			X

Esta recuperación, tras la expulsión de los franceses, se debe a la insistencia de Paulino en reconstruir el esplendor musical de antaño. A pesar de sus esfuerzos la Capilla no volverá a ser la que era; ante la falta de músicos Salazar demanda constantemente al cabildo la incorporación de nuevas voces, a lo cual le comunican que se las arregle con las que dispone y que componga obras adaptadas a la Capilla que posee. Como podemos leer en el Acta del 19 de julio de 1805, que dice:

> En virtud de la comisión conferida por el cabildo, hicieron comparecer en la sala capitular al maestro de capilla, informándole de las intenciones del cabildo para que en los domingos del año se cantase alguna Misa de órgano, cantándola con proporción a las voces que tiene la Capilla.[381]

Salazar se adaptó y compuso piezas acordes con los medios de que disponía, si bien es cierto que durante los veinticuatro años que estuvo al frente de la Capilla contó con notables músicos como fueron: los organistas Lucas Ramos[382], Babil Lasa[383], Ciriaco Olave[384], Bernardo Pérez Ortega[385] y Bernardo Cartón[386]; los violinistas Isidro Llanos[387], Joaquín Llanos[388] y Juan Nepomuceno Gerner[389], el violonchelista José

[381] ACS, A-31 *Libro de Actas*, fol. 196.
[382] Organista de la Catedral de Palencia.
[383] Natural de Pamplona, estudia Organista y arpa con Lapuerta. Es autor de nueve obras, entre las que destacan lamentaciones, responsorios y Misereres.
[384] Organista de la catedral de Palencia, en 1815 gana la plaza de organista de Santander; posteriormente se marcha a Burgos, donde muere en 1859.
[385] Se encuentra en el templo de Santander desde 1783. En 1793 ocupa la plaza de segundo organista. Muere en Santander en 1830.
[386] Fue organista 1º de la Catedral de Santander desde 1816 a 1828, año que accede al magisterio de Capilla de la Catedral.
[387] Violín 1º de la Catedral desde 1799 a 1808.
[388] Violín 1º de la Catedral desde 1823 a 1837, toca también el violón.

Lido[390]; el tenor Francisco Huerta[391]; los sochantres Juan Ceballos[392] y Juan Blanco[393] y como trompa y flautista Francisco Gómez Peredo[394].

Los problemas que tuvo Paulino Salazar a lo largo de su magisterio con el cabildo fueron la vagancia respecto a la composición y la desidia en relación con la educación de los infantes de coro. Así, vemos cómo el cabildo le censura con frecuencia la falta de atención a los niños en 1814, tal y como se recoge en el Acta:

> Don Paulino Salazar, maestro actual de capilla de esta Santa Iglesia presentó memorial con fecha 28 del mes corriente relativo a que, con arreglo al folio 44 de los estatutos no es su obligación enseñar a leer a los infantes, sino darles lección desde los principios de canto llano hasta la composición de música y que por lo mismo deseaba saber qué es lo que intenta este cabildo exigir de dicho maestro. Se acordó que el exponente observe y cumpla puntualmente con los estatutos[395]

A pesar de las advertencias parece ser que Salazar no hizo caso y los canónigos le reprenden en numerosas ocasiones, sobre todo por la falta de composiciones, como señala el Acta del 29 de agosto de 1814 en donde el cabido:

> Manifestó las pocas composiciones que había hecho durante el tiempo de su magisterio y que la última Misa compuesta la usa frecuentemente sin haber mudado otra alguna en las Dominicales y días de segunda clase, sin hacer variación de otras que existen en su poder con órgano obligado. Se le previene al nominado maestro actual de capilla, primero: que ejecute las composiciones de tres o cuatro Misas al año; dos pares de Vísperas; algún otro canto de Magníficat; y los motetes de las festividades de primera clase, como es de su obligación; acomodándose a las voces que tiene la Capilla. Y lo segundo, que en las solemnidades de Navidad, Reyes y Semana Santa haga otro trabajo, dejando de repetir todos los que ha hecho sucesivamente en estos últimos años.[396]

---

[389] Violín 2º de la Catedral desde 1815 a 1845. Fue penalizado en 1823 por irse, sin pedir permiso, con los voluntarios Nacionales: al año siguiente se reincorpora a la Catedral.
[390] En 1770 se encuentra como niño de coro en la Catedral, estudia violín y violón, en 1802 ocupa la plaza de 2º violinista. Muere en 1813.
[391] Es tenor y contralto de la Catedral desde 1801 a 1827.
[392] Es sochantre y bajo de la Catedral desde 1791 hasta su muerte en 1831.
[393] Es sochantre de la Catedral desde 1800 hasta su muerte 1830.
[394] Es niño de coro en 1773 y toca la trompa, la flauta y el bajón desde 1789 a 1824.
[395] ACS, A-32 *Libro de Actas*, fol. 125.
[396] *Ibídem.* fol.170.

3.4.5.3. La obra musical

Paulino Salazar fue un compositor poco prolífico y un tanto holgazán. Como hemos visto, en numerosas ocasiones el cabildo le recuerda que tiene obligación de componer: tres Misas anuales, cuatro vísperas, Magníficat y motetes para las festividades de primera clase como Navidad, Reyes y Semana Santa. Incluso, en 1825, el colegio de canónigos le pide un informe sobre las obras que va a interpretar en las fiestas y le recuerda que en Navidad se cantan cuatro responsorios en maitines. En otros momentos le recrimina que las piezas que interpreta la Capilla son las mismas que se ejecutaron en años pasados. Numerosas veces le penalizan por dichas razones como se señala en las Actas de 1807:

> Paulino Salazar solicita a este Ilustrísimo cabildo se sirviese levantarle la multa de seis reales que el señor deán le había impuesto por no haberse cantado los motetes en el día de la octava del Corpus como correspondía a las reglas de la música; se acordó por el cabildo aprobar la multa impuesta por el señor deán al maestro de capilla.[397]

Se conservan solamente ocho obras, que se encuentran en los archivos de las catedrales de: Valladolid cinco,[398] una en Segovia[399]; una en el Escorial [400] y una en Cádiz[401].

Tabla 40. Obras compuesta por Paulino Salazar en Santander

1	VILLANCICO: *Qué fuego es éste*", a solo de tiple y acompañamiento. Catedral de Segovia
2	VILLANCICO: *Heridas de amor*, al SSmo. Sacramento, a 3 voces, (Ti-Alt-T) con acompañamiento de bajo. Escorial, Monasterio de San Lorenzo.
3	MISA: *Misa de singular y plural*, a 3 voces (Ti-Alt-T) y acompañamiento. Catedral de Cádiz.

[397] *Ibídem.* fol. 27.
[398] LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la Catedral de Valladolid. Catálogo del archivo de música,* Valladolid, Ayuntamiento, Caja de España, 2007, vol. V, pp. 255-257.
[399] LOPÉZ-CALO, J.:*La música en la Catedral de Segovia*, Segovia, Diputación, 1988, vol.II, p. 354.
[400] RUBIO, S.: *Catálogo del archivo de música del Monasterio de San Lorenzo de el Escorial.* Cuenca: Diputación, 1971, p. 453.
[401] PAJARES BARÓN, M.: *Catálogo del archivo de musica de la Catedral de* Cádiz, ádiz, Centro de Documentación Musical de Andaluzciían,1993, p. 496.

Composiciones escritas en Santander, al igual que todo su corpus musical que desconocemos, ya que al morir en ésta ciudad sus composiciones desaparecieron tras la Guerra Civil.

3.4.6. Bernardo Cartón García-Casasola (1828-1867)

Nace en León en 1796, era hijo de Manuel Cartón y Cayetana García-Casasola; muere en Santander el 3 de julio de 1867 a los setenta y un años, tras pasar cuarenta y uno ligado a la Catedral.[402] Había llegado a la ciudad en 1816 con tan solo dieciocho años, para ocupar la plaza de organista segundo. En 1818 concurre a la misma plaza en la Catedral de Palencia que ganó, pero renunció a ella.[403]

En 1828 tras la muerte del maestro Paulino Salazar, Bernardo Cartón solicita el cargo al cabildo y éste se le concede en función de los méritos ya demostrados como organista, tal y como recoge el memorial siguiente:

> Se trató de la provisión de la plaza vacante por muerte de Don Paulino Salazar, maestro de capilla; se hizo presente un memorial de Don Bernardo Cartón, primer organista de esta Santa Iglesia, en que pretende se le conceda el magisterio, dispensándole de una nueva oposición, en consideración a que la hizo cuando se le ofreció con la Capilla de este anexo el cargo del organista y que tiene dadas pruebas de su aptitud de las obras de música que ha compuesto.[404]

Ante las necesidades económicas y musicales que aquejaban a la Catedral de Santander, Cartón decidió presentarse al magisterio de Capilla de Granada en 1854. Según recoge López-Calo en el catálogo de música de dicho templo, Bernardo escribió una carta al cabildo granadino en la que se declaraba presbítero, beneficiado y maestro de capilla de la Catedral de Santander; tenía cincuenta y seis años y llevaba sirviendo en la misma treinta y siete años. El cabildo de la diócesis cántabra, el 22 de marzo 1854, remite un certificado subrayando sus cualidades:

> Don Bernardo Cartón, maestro de capilla de esta Santa Iglesia, desea presentarse como opositor al mismo beneficio de esa metropolitana. Atendida su edad y relevantes

[402] Archivo Diocesano de Santander. Libro 6.778, fol. 225. Fue enterrado en el cementerio general.
[403] LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1981, p. 355.
[404] ACS, *Cabildos in sacris*, fol. 211.

> cualidades de inteligencia en los divinos Oficios y de su intachable conducta y buen porte en el templo como fuera de él y por el espacio de treinta y siete años que ha servido en esta Santa Iglesia, no dudamos un momento en recomendarle a V. S. I. con toda eficacia para el buen éxito de su pretensión.[405]

Cartón se trasladó a la ciudad andaluza, pero una vez allí se retiró de la oposición alegando que tenía que realizar una serie de negocios.[406]

El concurso granadino se prolongó durante varios años, lo que permitió a Cartón que el 8 de febrero de 1857 solicitara de nuevo ser admitido como opositor. En esta ocasión realizó los ejercicios en Santander, evitando los gastos que suponían el viaje y la estancia en el sur. Finalmente no consiguió la plaza y permaneció en Cantabria hasta su muerte. Compuso numerosas obras. Su legado musical fue adquirido por el cabildo a los herederos del maestro en 1868 en 500 reales, pero dicho corpus se perdió tras el expolio que sufrió el archivo de la Catedral en 1936.

3.4.6.1. Contexto de su magisterio

El magisterio de Bernardo Cartón estuvo marcado de manera especial por los avatares políticos de España. Fueron determinantes las desamortizaciones de Mendizábal y Espartero (1834-1854), en las que se procedió a la expropiación patrimonial de la Iglesia, que supuso la desaparición de numerosos monasterios y conventos y la Ley de Pascual Madoz (1855-1889). Fue esta última la más importante por la duración de su vigencia y el volumen de ventas efectuadas; con ella se completa la enajenación de los bienes de regulares y seculares. En Santander la política de exclaustración de los religiosos y las desamortizaciones se produjeron a partir de 1820; por ejemplo, cuando el Hospital de San Rafael se convirtió en Cuartel y la Casa de Recogidas en Cárcel. En 1836 se produjo la venta de los bienes procedentes de las congregaciones suprimidas, como ocurrió con los del convento de San Francisco. Pero será el Concordato Iglesia-Estado de 1851 el que ponga fin, en buena medida, al proceso desamortizador.[407]

El apartado del documento que incide de manera especial en la música fue criticado incluso por Eslava; es el controvertido artículo XVI, que obligaba a todos los

[405] LÓPEZ-CALO, J.: *Catálogo de Música de la catedral de Granada*, Granada, Junta de Andalucía, 1991, p. 267.
[406] *Ibídem.* "Carta de Bernardo Cartón al cabildo de Granada" 15-IV-1854, p. 266.
[407] Concordato celebrado entre Su Santidad Pío IX y Su Majestad Dña. Isabel II.

beneficiados a ser presbíteros. Este concordato consta de cuarenta y seis artículos y sus líneas fundamentales son: la proclamación de la religión católica como inherente al Estado, la creación de nuevas divisiones eclesiásticas y jurisdicciones, el derecho a adquirir propiedades por parte de la Iglesia y el reconocimiento de estos bienes por la Nación. A cambio de la aceptación por parte de la Iglesia de la venta de sus antiguos bienes, el Estado fijó la dotación económica del clero, de los seminarios y de los gastos del culto. Es en esta época cuando en la Diócesis de Santander se crea el Seminario de Corbán y se realiza la división parroquial de la ciudad. [408]

Sin embargo, una de las disposiciones que influirá negativamente en las Capillas musicales, es la referida a que todos los músicos, por obligación, tendrían que ser clérigos, hecho que dificultaba en ocasiones la elección de los diferentes cargos. Por otro lado, el desarrollo del artículo XVI de la Ley del 11 de julio de 1852, reduce a seis el número de los beneficiados relacionados con la música en las Iglesias, a saber: tenor, contralto, sochantre, salmista, organista y maestro de capilla. Al mismo tiempo equipara en sueldo a todos los intérpretes y a los beneficiados en 14.000 reales, lo que implica la depreciación del oficio de maestro de capilla y organista.[409]

Este Concordato trajo como consecuencia el despido de músicos, quienes para poder sobrevivir tuvieron que buscar otros lugares de trabajo (cafés, tablaos o clases particulares). Pero incidió sobre todo en el proceso creativo. Las composiciones se acomodaron a la falta de medios y se escribe para menos voces e instrumentos; precisamente, en el momento de desarrollo de la música romántica.

La etapa de Bernardo Cartón fue para la ciudad de Santander el periodo del despegue económico e industrial; se erige la Provincia, surge la factoría de José María Quijano S.A. y finaliza la construcción del ferrocarril Alar-Santander. Por lo que hace a la cultura, se crean el Instituto de Enseñanza Media y la Escuela Provincial de Artes y Oficios, aparece el Boletín Oficial de la Provincia, surge el Ateneo Literario y Mercantil, se inaugura el Teatro Principal y nace el violinista Jesús de Monasterio de futura proyección internacional.

[408] El seminario de Corbán se crea el 15-X-1852, gracias al obispo Arias Teijeiro obtuvo de la Reina el ex-convento de Monte Corbán, como seminario de la diócesis. Las cinco parroquias nuevas son: Catedral, Consolación, San Francisco, Anunciación y Santa Lucía.

[409] Véase el artículo publicado por Hilarión Eslava el 18 de febrero de 1855 en la *Gaceta Musical de Madrid*, en donde recoge las implicaciones a medio y largo plazo de este concordato.

3.4.6.2. La Capilla

En la época de Bernardo Cartón la situación económica de la Catedral era alarmante. La Capilla de música empezó a languidecer de manera muy significativa, los sueldos de los intérpretes se congelaron y las plazas vacantes nunca fueron cubiertas. Bernardo Cartón se vio obligado constantemente a pedir y aceptar la colaboración de los músicos de la ciudad; fue el caso que ocurrió el 3 de abril de 1865: "El señor deán hizo presente que se han ofrecido unos aficionados a tocar y cantar en las funciones de esta Semana Santa. Enterado el cabildo los admitió y dio comisión para que se entiendan con el maestro de capilla".[410]

De todos los actos en los que intervino la Capilla durante el magisterio de Cartón, merece la pena señalar las celebraciones especiales que realizó la Catedral; de todas ellas destacamos, por la relevancia histórica de los hechos que conmemoraban, las siguientes:

— Funciones relacionadas con las victorias militares logradas por el ejército español, como la toma de Tetuán, que se recoge en el Acta del 7 de febrero de 1860: "Con motivo de la agradable noticia telegráfica de la toma de la plaza de Tetuán por nuestras tropas en el imperio de Marruecos, se dispuso con el ilustrísimo prelado que mañana, ocho del corriente, después de nona se cante en esta Santa Iglesia Catedral un solemne *Te Deum* en acción de gracias al Todopoderoso".[411]

— Visitas reales. En el 5 de julio de 1861 llegó a Santander a veranear Isabel II, la Capilla de música se preparó para tal acontecimiento, tal y como recoge la correspondiente Acta: "Se acordó que se avise al maestro de capilla por medio del secretario para que esté prevenido y ensaye lo que se ha de cantar a música cuando venga S.M. a la Iglesia y queda facultado desde ahora por el Cabido para que busque voces e instrumentistas si hacen falta".[412]

— Nacimiento de infantes de España. Siguiendo la costumbre tradicional del templo santanderino, dichos natalicios se celebraban mediante un *Te Deum*, como fue el caso de la llegada al mundo de la Infanta Paz de Borbón, el 7 julio de 1862: "Que se

[410] ACS, A- 36 *Libro de Actas*, fol. 62.
[411] ACS, A- 37 *Libro de Actas*, fol. 112.
[412] *Ibídem.* fol. 136.

cante un solemne *Te Deum* en esta Santa Iglesia por el feliz alumbramiento de S.M. la Reina".[413]

— Aniversario del Emperador francés. Anualmente el cónsul de Francia pedía la celebración de un *Te Deum* con acompañamiento de la Capilla para conmemorar el cumpleaños de Napoleón III. Como sucedió en 1862: "El gerente del Consulado francés pide permiso para cantar un solemne *Te Deum* con asistencia de la Capilla de música en la Iglesia de la Anunciación para celebrar la festividad y cumpleaños de SM el Emperador de los franceses".[414]

— Rogativas. Durante la etapa de Bernardo Cartón se produjo la epidemia de cólera; la Catedral, siguiendo la costumbre, celebró su desaparición dando las gracias mediante un *Te Deum,* como se refleja en el Acta: "Se cante un solemne *Te Deum* al Todopoderoso en acción de gracias por haber atendido benignamente a las humildes oraciones y cesar la epidemia de cólera morbo que se produjo el 1866" .[415]

— Celebración del regreso del Papa a Roma en 1850. A raíz del desencadenamiento de los motines e insurrecciones en Roma en 1848, Pío IX se trasladó a Gaeta. Al año siguiente, Giuseppe Mazzini, Carlo Armellini e Aurelio Saffi proclamaron la República Romana. Tras la intervención de las tropas francesas, la República cayó y el Papa pudo volver a la capital en 1850. La Capilla de música santanderina celebró el regreso de Pío IX al Vaticano mediante un solemne *Te Deum* el 26 abril de 1850, según se describen en las Actas: "En virtud de una Real Orden se acordó cantar un solemne *Te Deum* por el feliz regreso de su Santidad a la capital del orbe Cristiano".[416]

Otro de los temas musicales importantes en que intervino Bernardo Cartón fue la reforma del canto llano. En 1864 el sochantre Antonio Carrascal, de su mano mayor, colocó en el coro los antiguos libros de facistol de canto llano sin métrica. La protesta fue unánime por parte de todos los miembros del coro. Ante esta situación, el cabildo creó el 21 de octubre de 1864 una comisión, formada por el maestro de capilla y los organistas, para que estudiasen el uso del canto llano antiguo o moderno.[417]

[413] ACS, A-37 *Libro de Actas*, fol. 201.
[414] *Ibídem.* fol. 206.
[415] *Ibídem.* fol. 381.
[416] ACS, A-35 *Libro de Actas*, fol. 29.
[417] ACS, A-37 *Libro de Actas*, fol. 315.

La Capilla en tiempos de Cartón introdujo algunas novedades tímbricas, pese a las necesidades económicas, como fue la incorporación del figle en 1862. Según leemos en el acta del 18 julio de 1862: "Se leyó una cuenta que presenta el músico Gabriel Naranjo por importe de doscientos reales, por los días y horas que asistió durante la octava del Corpus por tocar el figle".[418]

Durante el magisterio de Bernardo la Capilla fue decreciendo lentamente en número de componentes. Cartón hereda cuarenta y un músicos en la década de 1820 y cuando se marcha a Valladolid deja solo treinta y seis. Las causas de este descenso responden a razones económicas y a la aplicación del Concordato de 1851. Pero a pesar de ello Bernardo Cartón intentó que las celebraciones importantes siguieran teniendo la grandiosidad a la que estaban acostumbrados los fieles; para ello contó con la colaboración de músicos de la ciudad que eran asiduos a la Capilla en las festividades significativas, pues el cabildo solicitaba su apoyo todos los años. Así, durante los veintinueve años de su magisterio tuvo los siguientes músicos de seis a tres violines; cuatro violones; de dos a un bajón; un trompa, un figle y de cinco a tres organistas, el número de cantores fueron: ocho voces blancas, de uno a seis tenores, cuatro bajos, cinco sochantres y de cinco a dos chantres.

Tabla 41. Capilla de música durante el magisterio de Bernardo Cartón (1828-1878)

Nombre	Especialidad	1828	1830	1840	1850	1878
Abasolo, Ángel	Tenor			X	X	X
Aguirre Puente, Emilio	Organista					X
Alonso, Pedro	Voz blanca	X				
Anievas, Juan	Voz blanca		X	X		
Aramburu, Rafael	Tenor			X	X	
Arrieta, Manuel	Bajo				X	
Bachiller, Francisco	Bajón	X	X	X		
Barba Centeno, Pedro	Bajo- Sochantre				X	X
Bermeo, Ignacio	Sochantre			X		
Blanco, Juan	Sochantre -Bajo	X	X			
Buenaventura de Prado, Ramón	Violín	X	X	X	X	
Bustamante,	Voz blanca			X		

[418] *Ibídem.* fol. 203.

Sinfoniano						
Cabadas, Silvestre	Sochantre			X	X	
Cagigal Calderón, José	Voz blanca-Organista	X	X			
Cagigal Calderón, Nemesio	Tenor					X
Cagigal Calderón, Venancio	Voz blanca- Tenor	X				X
Campa, Hermógenes	Voz blanca					X
Carrascal, Antonio	Bajo-Sochantre					X
Cartón, Bernardo	Organista	X				
Cartón, Luis	Voz blanca		X			
Ceballos, Juan	Bajo-Sochantre	X	X			
Cimiano, Ramón	Voz blanca				X	
Colero, Cipriano	Voz blanca		X			
Colongues, Andrés	Bajón -Tenor-Sochantre-Violón			X	X	X
Cos Navarro, Bonifacio	Chantre					X
Coterón, Gabriel	Chantre	X	X	X		
Echaparri, Juan José	Voz blanca					X
Eguía, José Agustín	Organista			X	X	X
Escobedo, Julio	Voz blanca-Tenor					X
Gerner, Juan Nepomuceno	Violín	X	X	X	X	
Gerner, Pío Nepomuceno	Violín			X	X	
Gómez Peredo, Francisco	Trompeta-Flauta-Bajón-Contralto	X				
Gómez Peredo, Ismael	Sochantre					X
González, Saturnino	Voz blanca	X	X			
González, Víctor	Voz blanca					X
Gutiérrez Valdés, Juan Fr.	Tenor	X				
Huerta, Francisco	Tenor	X				
Incera, Evaristo	Voz blanca		X	X		
Iruretegoyena, Domingo	Bajo					X
Landa, Eugenio	Sochantre	X	X			
Landa, Juan Bautista	Sochantre		X			
Lera, Antonio	Violín				X	X
Lido, José	Violón	X				
López Iglesias, Antonio	Sochantre	X				

Llano, José	Bajo		X			
Llanos, Joaquín	Violín	X	X			
Mirgo, Francisco	Voz blanca			X		
Montellano, Felipe	Bajo		X			
Musgo, Francisco	Voz blanca			X		
Naranjo Gabriel	Figle					X
Nepomuceno Gerner, Juan	Violín	X				
Polidura, Juan	Violón	X				
Requivila Inchaurbe, Pedro	Bajón-Trompeta		X			
San Emeterio, Tomás Cornelio	Voz blanca			X		

La Capilla de Bernardo Cartón tuvo músicos respetables tanto en la composición como en la interpretación. De todos ellos podemos destacar los siguientes: Domingo Sáez y Víctor Redón,[419]organistas; Francisco Gómez Peredo, trompa; Joaquín Llanos y Juan Nepomuceno Gerner, violinistas; Francisco Bachiller y Pedro Requivila,[420] bajonistas; Juan Polidura, violón, autor de *Parce mihi,* compuesto para la Misa funeral que se realizó en honor del Arzobispo de Lima**,** Juan Domingo González de la Reguera, bienhechor de la Catedral.

Bernardo Cartón tuvo algunos problemas con el cabildo por su dejadez en la enseñanza, a lo largo de los veintinueve años que estuvo al frente de la Capilla, como leemos en el Acta del 3 abril de 1875:

> La comisión nombrada en el anterior cabildo dijo que había llamado al maestro de capilla para manifestarle lo acordado con respecto a los niños de coro. Ha convenido dicho maestro en darles la lección en la cátedra de moral dos veces al día, de ocho a nueve por la mañana y de dos a tres por la tarde en tiempo de invierno y después de maitines en verano desde el 1 de abril. También ha convenido en enseñarles a echar los versículos y las capitulas de completas.[421]

[419] En 1817 es niño de coro de la Catedral, estudia Organista, siendo organista en 1823. En 1871 se encarga de copiar en canto llano las Antífonas de San José. Muere en Santander en 1877.
[420] En 1823 es niño de coro y estudiante de violín. En 1824 aparece como segundo violín de la Capilla y toca en los salones y teatro de Santander.
[421] ACS, A-36 *Libro de Actas*, fol. 151.

3.4.6.3. La obra musical

Fue un músico y compositor que disfrutó de cierto prestigio entre los de su época, pues vemos que el cabildo de la Catedral de Ávila en 1863 le encarga la elaboración y evaluación de los ejercicios para la oposición al magisterio de Capilla, fallo que recayó en Wenceslao Fernández, sucesor suyo en la catedral de Santander. Así lo recogen las actas de la catedral de Ávila: "Se habían pedido a Bernardo Cartón, maestro de capilla de Santander, orientaciones sobre las oposiciones y ejercicios a dicha plaza en esta catedral; él las envió junto con el programa de ejercicios".[422]

El solicitar que en los ejercicios de oposición el tribunal este compuesto por músicos de otros templos o de prestigio reconocido era muy normal en las catedrales españolas, pero queremos subrayar este hecho dado que es Cartón el único maestro de capilla de Santander al que se le otorga esta confianza.

Bernardo Cartón murió en Santander y su obra desapareció al mismo tiempo que el archivo de la Catedral. Solamente se conservan once composiciones suyas, que se encuentran en otras catedrales: seis en Valladolid, [423]tres en Granada[424] y dos en Orense[425] . De las cuales cinco las realizó durante su estancia en Santander, obras que recogemos en la siguiente tabla:

Tabla 42. Obras compuestas por Bernardo Cartón en Santander

1	MISA: a 4 voces, (Ti-Alt-T-Bj), con violines, violonchelos y órgano. 1852. Catedral de Orense
2	MISA: a 3 voces, (Ti-Ti…) y acompañamiento de órgano. Catedral de Orense
3	VILLANCICO: *Si la dicha del mundo*, recitado y aria, a 8 voces, (Ti-Alt-T-Bj) (Ti-Alt-T-Bj), violines, viola, clarinetes trompas y acompañamiento. 1857. Catedral de Granada

[422] LÓPEZ-CALO, J.: *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Ávila*, Santiago de Compostela, Sociedad Española de Musicología, 1978, p. 229.
[423] LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la Catedral de Valladolid. Catálogo del archivo de música,* Valladolid, Ayuntamiento, Caja de España, 2007, vol. V, pp. 68-70.
[424]LÓPEZ-CALO, J.: *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Granada.* Granada, Junta de Andalucía Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991, vol. II, pp. 600-601.
[425]GARBAYO MONTABES, P. J.: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense,* Santiago de Compostela, Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais Xunta de Galicia, 2004, p. 282.

4	RESPONSORIO: *Videns stellam Magi,* a 4 voces (Ti-Alt-T-Bj), violines, clarinetes, trompas y acompañamiento. 1857. Catedral de Granada
5	HIMNO: *Ut queant taxis*, a 8 voces (Ti-Alt-T-Bj) (Ti-Alt-T-Bj) y acompañamiento, 1857. Catedral de Granada

3.4.7. Wenceslao Fernández Pérez (1867-1878)

Nació en Santa María del Campo (Burgos) el 2 de julio de 1834 murió en Valladolid el 7 de junio de 1890. A los nueve años entra como niño de coro en el colegio de Santa Cruz de Burgos donde permanece hasta 1858, cuando oposita, sin obtenerla, a la plaza de maestro de capilla de Zaragoza. Se traslada a Madrid, posiblemente ostentando algún cargo vinculado con el arzobispado de Toledo ya que cuando gana las oposiciones de maestro de Ávila, en 1863, se presenta como "patrimonista de la diócesis de Toledo"[426] . En Ávila estuvo hasta 1867. No debía de estar muy a gusto allí, a pesar de que no consta en las actas que tuviese problemas en la Catedral, pues en 1865 pide licencia para opositar al magisterio de Toledo y al año siguiente concursa para la Catedral de Burgos, en ambas convocatorias sin suerte.[427]Finalmente, en 1867 se presenta y gana la plaza de maestro de capilla de la Catedral de Santander, puesto que ocupa hasta 1878, pues el 12 de enero de ese mismo año es nombrado para desempeñar el mismo cargo en la iglesia mayor de Valladolid[428].

En dicho destino entró en serios conflictos con el cabildo por su presunta dejadez en el cuidado y educación de los niños de coro y por haber creado una academia de música pública en su propia casa, domicilio que era al mismo tiempo el colegio de mozos. La reacción capitular ante la apertura de esta escuela fue de cierre inmediato, pues el edificio pertenecía a la Iglesia y era para uso exclusivo de vivienda particular.

[426] LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Burgos*, Caja de Ahorros, vol. I, Estas oposiciones fueron organizadas y juzgadas por el maestro de Capilla de Santander Bernardo Cartón García-Casasola, a propuesta del cabildo de Ávila. p. 57.

[427] LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Burgos*, Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico 1995, vol. VIII, p.158-162."Se presentaron junto a él, Enrique Barrera y Rafael Maneja. El resultado de la votación fue 11 votos para Barrera y 10 votos para Wenceslao Fernández".

[428] LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la Catedral de Valladolid. Documentario musical II, Atas capitulares (1830-1969),* Valladolid, Ayuntamiento, Caja de España, 2007, vol. VIII, pp. 252-253

Wenceslao siguió trabajando en la Catedral y colaborando en los acontecimientos de la ciudad en los que se requería su presencia. Así, vemos que es propuesto como miembro del jurado del Certamen musical que se celebró en 1887 y al que finalmente no pudo asistir.[429] El 17 de marzo de 1879 fue nombrado corresponsal de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

3.4.7.1. Contexto de su magisterio

A Wenceslao Fernández le tocó vivir un periodo de grandes cambios políticos a nivel nacional, como fueron: la Tercera Guerra Carlista, la sublevación cantonal, la Guerra de los diez años en Cuba, el exilio de Isabel II en Francia en 1868, el breve reinado de Amadeo I, la instauración de la Primera República en 1873 y la restauración de la monarquía en 1874 en la persona de Alfonso XII. Época en la que se desarrollan los nacionalismos, que en Cantabria se limitan al regionalismo. Comienzan los veraneos reales en Santander con Isabel II, Amadeo I y Alfonso XII y se establecen los encuentros estivales de los intelectuales Marcelino Menéndez Pelayo, Amós de Escalante, Benito Pérez Galdós, José Mª de Pereda y Jesús de Monasterio.

Durante el mandato de Wenceslao en la Capilla catedralicia la ciudad creció económicamente, se inauguró el telégrafo entre El Sardinero y Bilbao, nació el Banco de Santander, se incorporó la mujer a los exámenes de bachillerato del Instituto, se creó la Biblioteca Municipal y la Escuela Oficial de Artes y Oficios.

La sociedad santanderina exigía cada vez más conciertos, más teatro, ópera, zarzuelas y bailes. El Teatro Principal traía compañías de género lírico y sainetes con mucha regularidad. Los nuevos locales musicales como los cafés (Áncora, Suizo, Español, etc.) y las sociedades culturales (El Círculo de Recreo, Club de Regatas, Casino El Sardinero, etc) poseían o contrataban agrupaciones y conjuntos musicales, que estaban formados por músicos locales como Segura, Requivila, Eguia, Lera. Muchos de estos concertistas colaboraban asiduamente con la Capilla de la catedral y ésta contaba con ellos para las celebraciones importantes.[430]

[429] CAVIADA NAYA, V.: *La vida musical de la Catedral de Valladolid en el siglo XIX*. Valladolid, Diputación de Valladolid, Ateneo, 1995, p. 162.

[430] Para conocer el movimiento musical de finales del siglo XIX en Santander y los músicos que formaban parte de de él, véase el artículo de GUTIÉRREZ DÍAZ, Fr.: "La revista teatral *Santander por dentro* y el compositor José Segura", *Altamira* LXX, Santander, (2006), pp. 105-190.

3.4.7.2. La Capilla

Durante el magisterio de Wenceslao Fernández la Capilla vio acentuarse su declive, el número de miembros descendió considerablemente, así como el de actuaciones. La razón de esta decadencia sigue siendo la escasez de recursos económicos. Esta falta de fondos afectó tanto a los sueldos de los músicos como al material para la Capilla y especialmente a las ayudas monetarias destinadas a la educación de los niños de coro. Así lo constatamos en el acta del 16 marzo de 1869, que trata de la solicitud que había cursado la madre de José Soroa Liñero demandando una subvención para la compra del método de música que su hijo necesitaba, petición que le fue denegada, así se recoge en el Acta:

> Se leyó un memorial de la madre de José Soroa, niño mayor de coro, en la que suplica al Illmo. Cabildo que tenga a bien proveerla de ciento veinte reales que necesita para comprar un método y un libro de canto, a fin de que su hijo estudie la música por carecer de recursos para ello. [431]

Ante esta falta de medios Wenceslao, como todos sus antecesores, elaboró un método o cuaderno de ejercicios para los niños, trabajo que realizaba durante las horas de formación de éstos, invirtiendo en ocasiones más tiempo del que el cabildo consideraba oportuno, lo que provocó que se le llamara la atención, como ocurrió el 16 de marzo de 1872:

> Al maestro de capilla. El cabido ha sabido con disgusto que ha parado mucho tiempo sin dar lección a los niños de coro. Ha manifestado al cabildo que ha sido porque ha concluido los métodos que no tienen y el que necesita cada uno cuesta cinco duros.[432]

Otro de los problemas que más quebraderos de cabeza le dio fue la falta de disciplina y de respeto del tenor Cagigal Calderón hacia el coro y contra los miembros del mismo. Tras las numerosas y reiteradas quejas el cabildo opto por despedirle, hecho que ocurrió el 15 de marzo de 1877: "Se aprueba por unanimidad despedir al tenor Sr. Cagigal por su mal comportamiento durante el sermón de la Misa y se encarga al maestro de capilla buscar otro tenor".[433]

[431] ACS, A- 38 *Libro de Actas*, fol. 43.
[432] *Ibídem.* fol. 121.
[433] *Ibídem.* fol. 247.

Un acontecimiento interesante que ocurrió durante el magisterio de Wenceslao y que nos indica el concepto de sonoridad instrumental que tenía, fue el sustituir el violonchelo por el figle. Cuando se produjo el fallecimiento del violonchelista Pío Gerner, no intentó cubrir la plaza, consideró que el figle podía suplir al violonchelo. Así lo recogen las Actas, ante la pregunta del Deán, el 29 de noviembre de 1872: "El Sr. deán hizo presente que había hablado con el Illmo. Obispo sobre la plaza vacante de violonchelo y es de parecer que no se provea ahora. Se ha preguntado al maestro de capilla si considera como indispensable tal instrumento y dice que no es de absoluta necesidad, que puede suplirse por el figle"[434].

A pesar de esta respuesta, posteriormente y ante la solicitud del puesto por parte del violonchelista José Requivila Fernández, da cuenta de que sí es preciso el violonchelo en la Capilla. Así, el 21 de mayo de 1875 se refleja en el Acta el informe para cubrir la plaza: "Dio cuenta el secretario de que según informe del maestro de capilla es necesario el músico de violonchelo para las funciones".[435]

Wenceslao se servía del repertorio que existía en el archivo musical; como ocurrió el 20 mayo de 1870 la Capilla interpretó un *Magnificat* de Paulino Salazar en la festividad de San Juan Nepomuceno:

> Se leyó un memorial del actual maestro de capilla en el que pone en conocimiento del Illmo. Cabildo que el bajo de la Capilla se negó a cantar el magnificat de las segundas vísperas de la festividad de San Juan Nepomuceno del maestro Salazar.[436]

La Capilla de música seguía participando en las festividades establecidas y en las celebraciones especiales, como en el solemne *Te Deum* que interpretó en 1875, a petición del Gobernador Militar, para la proclamación de Alfonso XII al trono de España, o el habido en 1878 por la elevación al sitial Pontificio del Papa León XIII, o bien la Misa cantada y *Te Deum* del mismo 1878 por motivo del casamiento de S.M. el Rey.[437]

[434] *Ibídem.* fol. 140.
[435] ACS, A-38 *Libro de Actas*, fol. 199.
[436] *Ibídem.* fol. 81.
[437] Alfonso XII se casa con Mª Cristina de Habsburgo-Lorena en noviembre de 1878.

En los once años que Wenceslao estuvo al frente de la Capilla de música ésta descendió notablemente en cuanto al número de componentes, a pesar de la insistencia del maestro por cubrir las plazas vacantes. La Capilla siguió tocando en todas las festividades con la brillantez acostumbrada, pero tenía que recurrir a la participación de músicos santanderinos, quienes, según leemos en las actas, eran considerados fijos, aunque el cabildo les remuneraba su trabajo diciendo que era por su "colaboración voluntaria". Así, la Capilla que hereda Wenceslao en 1860 se compone de treinta y seis integrantes y cuando la deja en 1870 cuenta con veintiuno.

El descenso es del 45 % de músicos. Respecto a los de instrumentos descendió de tres a un violín; de cuatro a tres violones; un figle y tres organistas. En cuanto a los cantores se pasó de ocho a seis voces blancas; de seis a dos tenores; de cuatro a dos bajos; de cinco a tres sochantres y de dos a un chantre.

Tabla 43.Capilla de música durante el magisterio de Wenceslao Fernández Pérez (1867-1878)

Nombre	Especialidad	1867	1878
Abasolo, Ángel	Tenor	X	
Aguirre Puente, Emilio	Organista	X	X
Barba Centeno, Pedro	Sochantre-Bajo	X	X
Cagigal Calderón, Nemesio	Tenor	X	X
Campa, Hermógenes	Voz blanca	X	
Gómez Cardus, Pedro	Tenor		X
Carrascal, Antonio	Bajo-Sochantre	X	X
Cologues, Andrés	Violón-Bajón-Tenor-Sochantre	X	
Conde, Juan Fr.	Chantre		X
Cos Navarro, Bonifacio	Chantre	X	X
Echaparri, Juan José	Voz blanca	X	
Eguía, José Agustín	Organista	X	X
Escobedo, Julio	Voz blanca-Tenor	X	
Gómez Peredo, Ismael	Sochantre	X	X
González, Víctor	Voz blanca	X	
Iruretegoyena, Domingo	Bajo	X	X
Lera Mugarza, Antonino	Violín	X	X
Naranjo Gabriel	Figle	X	X
Gerner, Pío Nepomuceno	Violón		X
Oruña, Raimundo	Chantre	X	
Palacios, Fernando	Bajo-Sochantre	X	
Pérez, Francisco	Voz blanca		X
Quincoces, Paulino	Bajo	X	
Real, Gumersindo	Voz blanca	X	X

Redón Gallo-Alcántara, Víctor	Organista	X	X
Requivila Fernández, José	Violón	X	X
Ruiz, Sabino	Voz blanca-Tenor	X	
Segura Ricci-Larripa, Ángel	Violín	X	
Segura González, Fernando	Violín	X	
Soroa Liñero, José	Voz blanca	X	X
Torre, Víctor	Voz blanca	X	X

3.4.7.3. La obra musical

Son pocas las referencias que tenemos sobre su estilo compositivo. Sabemos de su capacidad y buena disposición para la creación, gracias al certificado que emite el maestro de capilla de Burgos cuando Wenceslao oposita a los veinticuatro años a la plaza de Zaragoza, en este certificado dice:

> Wenceslao Fernández ha desempeñado con celo, regular aplicación y esmero los deberes de su obligación, componiendo al efecto, como muestra de sus adelantos en el arte de la composición, varias obras sagradas bajo la dirección y corrección de su maestro, que merecieron su aprobación. Y hallándolas dignas del culto sagrado se han cantado en las solemnidades de esta santa iglesia, teniendo otras compuestas que igualmente serán oídas en breve tiempo. Para que así sea lo hago constar el interesado.[438]

La obra de Wenceslao Fernández no es muy cuantiosa; hemos identificado un total de treinta y cinco obras, localizadas en los archivos catedralicios de Burgos[439], Ávila[440]y Valladolid[441]. La mayoría son a ocho voces, según refleja el profesor López-Calo en los catálogos de las respectivas catedrales. Ninguna de ellas fue compuesta durante la estancia del maestro en Santander, las creadas en nuestra catedral se perdieron en los días de la Guerra Civil.

[438]LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la Catedral de Burgos*, Burgos, Caja de Ahorros, 1995, vol. VIII, p.104.
[439] *Ibídem.*
[440]LÓPEZ-CALO, J.: *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Ávila*, Madrid, Sociedad de Musicología Española,1971, p. 160.
[441]LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la Catedral de Valladolid. Valladolid*, *Catálogo del archivo de música siglos XIX-XX*. Vol. IV. Valladolid, Ayuntamiento, Caja de España, 2007, vol. IV, pp. 227-243
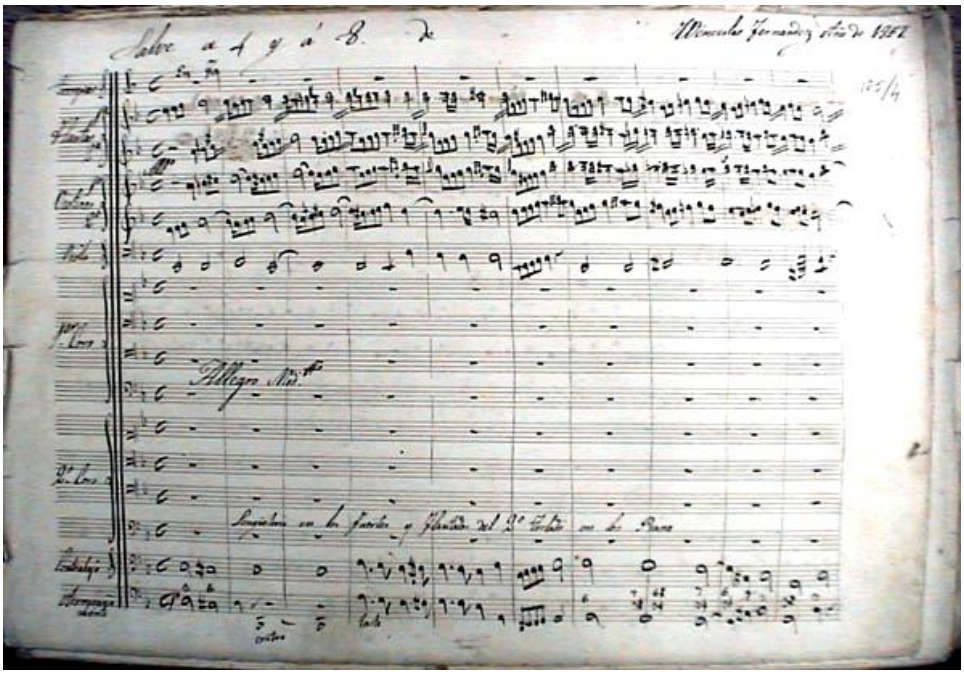


Ilustración 32. *Salve* de W. Fernández

3.4.8. Gabino Manuel Gordón Cano (1878 – 1900)

Nació en Ampuero (Cantabria) en 1839 y fue presbítero de la Diócesis de Santander hasta 1903. Entra en la Catedral a los veinticinco años como salmista, siendo ya subdiácono. En 1864 el cabildo convoca dos plazas de salmistas a las que se presentan Pío Ochagara (presbítero de Albelda–Calahorra-), Domingo (de Ayala-Vitoria-) y Gabino Gordón (subdiácono de Ampuero-Cantabria-). Obtienen las plazas Iruretagoyena y Gordón, ambos entran como interinos, invitándoles el cabildo a asistir al coro con un sueldo de 3.000 reales cada uno.

No hay nada reseñable en la labor de Gabino Gordón como salmista. Sabemos que en 1871 pide permiso para tomar las aguas en Ontaneda y en Puente Viesgo, hasta el 16 de abril de 1875 que solicita su dimisión por razones de salud, según leemos en las Actas: "Don Gabino Manuel Gordón que por razones de salud y el parecer del médico, suplica al Illmo. cabildo se digne admitirle la dimisión del cargo de salmista, que por espacio de diez años lleva desempeñando".[442]

[442] ACS, A-38 *Libro de Actas*, fol. 196.

Un bienio más tarde, en 1877, gana por oposición la plaza de maestro de capilla de la Catedral de Ávila.[443] Al año siguiente, 1878, regresa a Santander para ocupar idéntico cargo en sustitución de Wenceslao Fernández, permaneciendo al frente del mismo hasta su muerte.

3.4.8.1. Contexto de su magisterio

A Gabino Gordón le tocó pasar por uno de los peores momentos de la historia de la Capilla. Al declive económico en que se encontraba la Catedral hay que añadir la desolación que dejó la explosión del vapor vizcaíno "Cabo Machichaco*"* el 3 de noviembre de 1893. La detonación de cincuenta y un toneladas de dinamita en el muelle, cerca de la Iglesia mayor, causó más de quinientos noventa muertos y miles de heridos. El impacto sobre la ciudad fue enorme, sufrió desperfectos la Catedral junto con parte de sus dependencias y ardieron muchas casas cercanas al lugar de la deflagración. Ante esta situación tan devastadora, la preocupación del cabildo fue la reparación del templo, lo que relegó definitivamente las necesidades de la Capilla de música.

El fin del siglo XIX fue para Santander tiempo de cambios, innovaciones que trajeron la modernización en todos los ámbitos de la sociedad. Surgen la Agrupación Socialista local y la Unión General de Trabajadores; se crean: la Cámara de Comercio (1886), la Caja de Ahorros (1898), el Banco Mercantil (1899), la siderúrgica Nueva Montaña; nacen periódicos como "El Correo de Cantabria" (1882), "El Atlántico" (1886), "La Atalaya" (1893), "El Cantábrico" (1895) y la Sociedad de Impresores. Es la época en que el insigne polígrafo Marcelino Menéndez Pelayo escribe la "Historia de las ideas estéticas en España" y se publica la novela "Sotileza" de José Mª de Pereda.

Desde el punto de vista filarmónico nacen, a finales de siglo, músicos muy vinculados con la Capilla como fueron: Sixto de Córdova, autor del "Cancionero Popular de la Provincia de Santander"; Cándido Alegría, compositor y organista; Nemesio Otaño creador y director de la *Schola Canturum* de Comillas y profesor de la Catedral; Ramón Sáez de Adana, director de la Banda Municipal. Por otro lado, es la época en la que

[443]Se nombra maestro de Capilla a Gabino Manuel Gordón, véase LÓPEZ-CALO. J.: *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Ávila*, Madrid, Sociedad de Musicología Españolas, 1971, p. 236.

surgen numerosas agrupaciones musicales de todo tipo: en 1881 se crea la Banda Municipal de Santander, que colabora con la Capilla en numerosas festividades, en 1888 el "Orfeón Montañés", en 1890 surgen el "Orfeón Santanderino" y el "Cantabria", en 1892 la refinada "Sociedad Coral La Sirena" y la *Schola Cantorum* de Comillas y agrupaciones de música de cámara como el "Sexteto Casino" o el "Sexteto Calvo", así como un sin fin de grupos musicales que animaban las veladas de los cafés y salones santanderinos.[444]

3.4.8.2. La Capilla

La Capilla de música que heredó Gabino Gordón era exigua, contaba solamente con seis músicos: dos violinistas (Antonino Lera Mugarza y Vicente Segura Ricci), dos tenores (Antonio Barros Fernández y José Egaña Altuna), un organista (Emilio Aguirre Puente) y un estudiante de órgano (Víctor Ramón Díaz). Número insuficiente de profesionales para interpretar con calidad y esplendor las fiestas importantes, pues los santanderinos estaban acostumbrados a celebraciones brillantes, algo teatrales y sobre todo con orquesta. La música era esencial en las celebraciones sacras, aunque las composiciones a finales del siglo XIX eran normalmente a una voz con acompañamiento de órgano. Solo en las festividades extraordinarias las obras se interpretaban con orquesta y coro de voces, para lo cual se veía con normalidad la participación conjunta de la Capilla de música y alguna agrupación coral e instrumental de la ciudad. El propio cabildo es el que propone la búsqueda de músicos que solemnicen las fiestas mayores adecuadamente, como leemos en el Acta del 5 de marzo de 1888:

> Enterado el cabildo nombró comisión compuesta de los Sres. deán y fabriquero para que de acuerdo con el maestro de capilla llamen a los músicos y cantores que crean convenientes para solemnizar las funciones de Semana Santa y día de Pascua y si dicho maestro de capilla [Gabino Gordón] no se presentase o pone alguna dificultad se autoriza desde ahora a los Sres. de la comisión nombrada para que a todo trance venzan

[444]Para conocer más sobre las agrupaciones musicales, teatro y salas musicales, véase ARCE BUENO, J.: *La música en Cantabria*, Santander, Fundación Botín, 1994, pp. 75-105; CONDE LÓPEZ, R. Mª. CAMPUZANO RUIZ, E.: *La música en la ciudad de Santander 1755-2005*, Santander, Obra Social de Caja Cantabria, 2005, p. 162-182 y el artículo de GUTIÉRREZ DÍAZ, Fr. "La revista teatral Santander por dentro y el compositor José Segura", *Altamira* LXX , Santander, (2006), pp. 105-190.

> dificultades, a fin de solemnizar las funciones con el grupo de aficionados de la ciudad, que gustosos se prestan a asistir gratis a dichas funciones. [445]

Así en 1886 la Misa de la Inmaculada la realizaron conjuntamente los músicos de la Capilla, instrumentistas aficionados de la población y un improvisado orfeón, dirigidos todos ellos por el director de la Banda Municipal Adolfo Wünsch.[446] El evento se recoge en el Acta correspondiente al 6 de diciembre de 1886:

> A la Capilla de música se unieron un gran número de profesores y aficionados de Santander, que bajo la acertada dirección de Adolfo Wünsch, a quien cedió galantemente su batuta el maestro de capilla de la Catedral [Gabino Gordón], interpretaron con notable maestría la Misa de Mercadante [Saverio Mercadante].[447]

Ese mismo año van a ser las bandas militares y la Municipal las que participan en la procesión de los Santos Patronos y el Corpus Christi, según leemos en el Boletín Eclesiástico: "Durante la procesión tocaron escogidas piezas las bandas de música de Ingenieros, Bailen y Municipal, las cuales se prestaron gustosísimas a solemnizar la fiesta con acordes armoniosos".[448]

A lo largo de su magisterio Gordón tuvo problemas con el cabildo por desatender la enseñanza del canto de los versos y responsorios a los niños y por oponerse a que músicos y agrupaciones de aficionados colaborasen en las festividades eclesiásticas.

Con Gabino la Capilla de música de Santander llegó a su ocaso, un destino marcado por las circunstancias históricas de España y por los sucesos específicos de la Catedral. La Capilla que heredó en 1878 contaba con veintiún músicos y en 1900 sólo tenía catorce, la mayoría de ellos no eran asalariados del templo sino instrumentistas de la ciudad.

El descenso de miembros es del 45 %, tanto en los cantores como de instrumento, así se pasó de tres a un violín; de tres a dos violones; un bajón y un organista. Similar

[445] ACS, A-39 *Libro de Actas*, fol. 35.
[446] Adolfo Wünsch fue un uno de los músicos más activos e impulsores de la vida musical de Santander en el último cuarto del siglo XIX. Dirigió la sección coral del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Santander en 1865. Fue jurado del concurso de Orfeones celebrado en 1890 en Santander, junto con Teodoro Santa Fe, Jesús de Monasterio y Enrique Barrera. Ese mismo años creará el Orfeón Cantabria.
[447] ACS, A-39 *Libro de Actas*, fol. 23.
[448] *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Santander*, Año 1, 1886. La célebre Banda de Ingenieros, dirigida por López Juarranz, protagonizó el verano musical santanderino de ese año, dejando perdurable recuerdo.

descenso ocurrió con los cantores, de seis se pasó a una voz blanca; dos tenores; de dos a un bajo; tres sochantres y un chantre. En la tabla siguiente recogemos los nombres de los miembros de la Capilla, en el que reflejamos los músicos y las plazas que ocupan.

Tabla 44. Capilla de música durante el magisterio de Gabino Manuel Gordón Cano (1878 – 1900).

Nombre	Especialidad	1878	1880	1890	1900
Aguirre Puente, Emilio	Organista	X	X	X	X
Alegría Marín, Isidro Galo	Violín			X	X
Barba Centeno, Pedro	Sochantre	X	X	X	X
Barros Fernández, Antonio I.	Tenor		X	X	X
Cagigal Calderón, Nemesio	Tenor	X	X		
Gómez Cardus, Pedro	Tenor	X	X		
Carrascal, Antonio	Bajo-Sochantre	X			
Conde, Juan Francisco	Voz blanca	X	X	X	
Cos Navarro, Bonifacio	Chantre	X	X	X	X
Díaz, Ramón	Voz blanca		X		
Eguía, José Agustín	Organista	X			
EgañaAltuna, José	Tenor			X	X
Enguita Martínez, Maximino	Tenor		X		
García Pinto	Tenor			X	
Gómez Peredo, Ismael	Sochantre - Bajo	X	X	X	X
González Corchera, J	Bajo			X	
Iruretegoyena, Domingo	Bajo	X	X		
Larrea del Álamo, Leonardo	Bajón-Tenor			X	X
Lera Mugarza, Antonino	Violín	X	X	X	X
Mancisidor, Lino	Sochantre			X	X
Gerner, Pío Nepomuceno	Violón	X			
Pérez, Francisco	Voz blanca	X	X		
Real, Gumersindo	Voz blanca	X			
Redón Gallo-Alcántara, Víctor	Organista	X			
Requivila, José	Violón	X	X	X	X
Rodríguez, Valles	Chantre			X	X
Sánchez Perdones, Higinio	Voz blanca	X	X		
Segura Ricci-Larripa, Vicente	Violín			X	X
Soroa Liñero, José	Voz blanca	X			
Torre, Víctor	Voz blanca	X			

3.4.8.3. La obra musicales

Se conservan muy pocas obras; hasta el momento hemos localizado tres composiciones que realizó para la oposición al magisterio de Ávila, piezas que se guardan en el archivo catedralicio de dicha ciudad. Las compuestas en Santander se perdieron en el expolio de la Guerra Civil. Pensamos que estas tres composiciones son santanderinas porque estuvo unos meses como maestro de Ávila, mientras que la mayor parte de su vida la pasó en la Catedral de Santander.

Tabla 45. Obras compuestas por Gabino Manuel Gordón Cano en Santander

1	ANTIFONA: *Christus factus est.* A 4 voces (Ti-Alt-T-Bj), violín y órgano. 1878. Catedral de Ávila.
2	SALMO: *Miserere*, a 4 voces (Ti-Alt-T-Bj), violines, violón, flauta, trompas, figle y órgano. 1878. Catedral de Ávila.
3	MOTETE: *Nativitas tua*, a La Santísima Virgen, a 5 voces, (Ti-Ti-Alt-T-Bj). Catedral de Ávila.

Sabemos que Gabino Gordón fue un hombre que se formó con los programas del Conservatorio de Madrid, pues sus descendientes donaron a la Catedral en 1913 los métodos y tratados musicales de estudios superiores del maestro Hilarión Eslava junto con algunas composiciones originales de él, obras que se perdieron durante la Guerra Civil.

3.5. Creación musical en la Catedral de Santander: el repertorio

En los apartados de cada maestro de capilla de éste capítulo hemos recopilado las obras creadas por ellos durante su estancia en Santander a la vez que citamos el total de su corpus, en este apartado queremos destacar las noticias que aparecen en los libros de actas de la catedral sobre el repertorio musical.

La música interpretada por la Capilla de la Catedral de Santander en cada momento era la de mayor actualidad. Los documentos aluden de manera distinta a "papeles de música" en contraposición al canto llano o música de "facistol".[449]La expresión papeles

[449]En el memorial del organista del 9 enero de 1807: "Don Bernardo Pérez, presbítero organista segundo de esta santa iglesia solicita la gratificación de 320 reales por haberse empleado en los Oficios y servicios de papeles de música y facistol*",* ACS, A-31 *Libro de Actas*, fol. 280.

de música indicaba que eran composiciones con acompañamiento instrumental (papeles identificaban a estas obras se copiaban en particellas o papeles sueltos).

El repertorio de la música "a papel" se renovaba cada año; pues una de las numerosas obligaciones del maestro de capilla era la de componer un ciclo completo anual para las funciones más solemnes. Ciclo que comprendía básicamente misas, música para las vísperas incluido el *Magnificat*, motetes y lamentaciones, tal y como se le exigió al maestro en 1814:

> Don Paulino Salazar, maestro actual de capilla presentó memorial con fecha primero del mes corriente sobre el modo de conducirse en la elección de papeles método de celebrarse en esta santa iglesia los días solemnes en cumplimiento de su ministerio. Se le previene al maestro actual de capilla lo primero, que ejecute las composiciones de tres o cuatro misas al año; dos pares de vísperas; algún otro canto de magníficat; y los motetes de las festividades de primera clase, como es de su obligación; acomodándose (como lo han hecho otros maestros) a las voces, que tiene la Capilla. Y lo segundo, que en las solemnidades de Navidad, Reyes y lamentaciones de Semana santa, haga otro trabajo, dejando de repetir todos los que ha hecho sucesivamente en estos últimos años.[450]

En las festividades concretas de los Maitines de Navidad, Epifanía, Pentecostés y la Inmaculada Concepción se cantaban villancicos o responsorios a "papel".[451]En las Vísperas de las fiestas de primera clase, por ejemplo en la Epifanía, Resurrección, Pentecostés y la Inmaculada Concepción, se entonaban cinco salmos y el Magnificat.[452]En los Oficios del Miércoles y Jueves Santo se estrenaba cada año un *Miserere* y se cantaban <a papel >algunas las *Lamentaciones* de Jeremías. *Te Deum* de acción de gracias con motivo de acontecimientos importantes y en los funerales solemnes se interpretaba la misa de *Réquiem*.

[450] ACS, A-32 *Libro de Actas*, fol. 170.

[451] ACS, A-33 *Libro de Actas,* del 16 diciembre de 1825. "Se leyó un memorial de Don Paulino Salazar, maestro de Capilla de esta Santa Iglesia, en que pide al cabildo se sirva de las órdenes correspondientes en orden a lo que deba cantador en las próximas festividades de Nacimiento y Epifanía del Señor y tenido en consideración la falta de voces y avanzada edad de los individuos de la Capilla de músicas, se acordó prevenirle para que se cantara en Maitines los cuatro Responsorios, que se ha cantado estos últimos años que si algunos de ellos no se puede cantar, de parte al Deán o Presidente", fol. 16.

[452]Las fiestas de segunda o menores eran: Circuncisión, San José, Anunciación, San Pedro, Santiago, Asunción, Santos Mártires, Todos los Santos y Navidad.

En este tipo de música los maestros de capilla hacían gala de su suficiencia y buen hacer, componiendo en el estilo de la época con inclusión de partes solistas, recitados, arias e interludios instrumentales, estilo que no era otro que el italiano con influencia operística muy clara, según se aprecia en sus composiciones.[453]

La plantilla mínima para las obras polifónicas compuestas e interpretadas en la Catedral de Santander era la tradicional a cuatro voces: tiple, contralto, tenor y bajo. La Capilla llegó a tener como media de dos a cuatro cantores por cuerda, salvo el bajo que normalmente era uno y solía estar apoyado con el bajón. Las composiciones que se ejecutaban requerían de una dirección moderna; es decir, precisaban de más indicaciones que el simple batido del compás que marcaba el arsis y tesis de épocas anteriores.[454] Las particellas poseen términos agógicos y dinámicos para indicar la expresión en la interpretación.

Todas las obras reflejan el *tempo* de la composición con los términos italianos: "allegro", "presto", despacio o moderado. Éstos aparecen al inicio de la obra y en cada sección, consiguiendo contraste, dinamismo y variedad entre las partes.

Los matices de intensidad que se muestran en las particellas siempre aparecen abreviados y se limitan a cinco: p (piano); f, (fuerte), mf (mezzoforte), cres (crescendo) y dim (diminuyendo).

Los signos de expresión se encuentran tanto en la parte vocal como en la instrumental; los más significativos son: las ligaduras de expresión y las notas de adorno. En la sección instrumental, en concreto, las partes de violín destacan los: picados y los acentos.

Es frecuente el cambio de compás de binario a ternario, sobre todo en los maestros del siglo XIX, como podemos observar en el villancico *Jerusalén rebelde* de Manuel Ibeas, o en la *Salve* de Wenceslao Fernández. A finales de siglo observamos en las particellas indicaciones manuscritas de interpretación, como en la obra *Salve* de Wenceslao

[453] El catálogo del repertorio compuesto por los maestros de Capilla durante su estancia en la diócesis de Santander se encuentra al final del presenta capítulo.

[454] Por la forma de marcar el compás, el maestro de Capilla Juan A. García Carrasquedo tuvo un enfrentamiento con el violinista Joaquín Jiménez, alegando éste que el maestro no marcaba con claridad y precisión el compás.

Fernández, donde aparece encima de la parte del bajón la siguiente anotación: "lengüetería en los fuerte y flautado del 2º teclado con los bajos".[455]

Todas estas características expresivas nos muestra la influencia del romanticismo y del espíritu teatral italiano en las composiciones de los maestros de capilla de Santander.

Haciendo una breve síntesis en los aspectos puramente cuantitativos, diremos que la sonoridad de la Capilla santanderina evolucionó notablemente desde 1755 a 1900. En el siglo XVIII estaba formada por término medio de siete cantores (dos tiples, dos contraltos, dos tenores, un bajo) y siete instrumentistas (dos violines, un violón, una trompa, un oboe, una flautas, órgano); por lo tanto las obras a cuatro voces eran interpretadas por dos cantores por voz y un instrumento por cuerda y las policorales a ocho voces, por un cantor por voz y un instrumento. Esta parquedad de medios se fue acentuando a partir del siglo XIX; la plantilla de las obras se fue reduciendo y las composiciones se adaptaron a los recursos humanos existentes.

Los instrumentos en las creaciones del siglo XVIII realizaban un papel auxiliar, según señalan los teóricos: en unos casos duplicaban a las voces y en otros las suplían con el fin de equilibrar la armonía del conjunto. Este sistema originaba problemas de empaste, dando como resultado interpretaciones muy sonoras y tímbricamente descompensadas, que impedían la claridad del texto.

La sonoridad de la música de la Capilla de Santander hoy nos sorprendería; los tiples poseían el timbre de voces infantiles, el contralto tenía una sonoridad grave y densa muy próxima a la de los tenores y el bajo era una mezcla de sonido vocal e instrumental.

En síntesis, a lo largo de cerca de ciento cincuenta años, de 1756 a 1900, se produjo una evolución musical tanto en el campo teórico como práctico. Los cambios los observamos en las partituras de los maestros santanderinos, en concreto podemos apreciar: el interés por las texturas homofónicas frente a la polifonía contrapuntística, la polarización hacia la melodía y el lucimiento virtuoso de los cantantes, el protagonismo de los instrumentos y el predominio de obras compuestas para cuatro voces y solo.

[455]Véase partitura *Salve* de Wenceslao Fernández Ilustración 32.

Éstas características se encuentran en mayor medida en las obras con texto castellano que en las de texto latino. Es en los villancicos donde el espíritu teatral y el estilo italiano penetraron con más fuerza, ya que se generalizó el diálogo concertante de recitativos y arias con los instrumentos musicales y los interludios instrumentales, consiguiendo que la expresión fuese más importante que las palabras. Es en estos pasajes donde encontramos los términos musicales más teatrales y profanos, como el carácter *Amoroso* con el que se inicia el recitativo del villancico *Jerusalén rebelde* con el que Manuel Ibeas oposita al magisterio de Capilla de Santander en 1795. Las obras en latín, como salmos y motetes, se mantuvieron dentro del esquema más conservador, sobre todo las del siglo XVIII, pero no tanto las compuestas en el XIX, como las de Manuel Ibeas y Wenceslao Fernández.

La estética de la música sacra santanderina está teñida de afanes efectistas, en concreto la proliferación del ornato melódico y los recursos teatrales, rasgos que encontramos en la mayoría de las composiciones.

Las obras que interpretaba la Capilla santanderina eran las creadas por los maestros de la misma. Por lo tanto, para estudiar su estilo y su repertorio, dado que la Catedral carece de archivo musical, hemos tenido que recuperar dichas piezas, mediante el trabajo de: localización de las obras en los archivos catedralicios existentes en la actualidad, e identificación de las mismas compuestas por los maestros durante su residencia en Santander.

Para el primer punto hemos estudiado todos los catálogos musicales de las catedrales españolas publicados hasta el 2007. Consiguiendo localizar el número de composiciones de los ocho maestro de la capilla santanderina que asciende a ochocientas tres obras. Destaca de entre todos ellos la producción de Manuel Ibeas con quinientas veinticuatro obras, seguido de Joaquín Pedrosa con ciento dieciséis y Juan Ezequiel Fernández con setenta y siete.

En cuanto a la identificación de las obras compuestas en Santander, relacionamos la datación que aparece en las piezas con la estancia en la ciudad de los maestros de capilla. Así vemos que podemos localizar cuarenta y seis obras creadas por siete maestros durante su estancia en la Catedral, cuya distribución recogemos en la Tabla 46.

Tabla 46. Composiciones de los maestros de capilla de Santander

Maestros	**Obras compuesta en la catedral de Santander**		**Obras compuestas en otras catedrales españoles**		**Total de obras**
	Nº	Localización actual	Nº	Localización	
García Carrasquedo, Juan Antonio	27	Albarracín, Astorga, Cuenca, León, Oviedo, Salamanca, Santander, Valladolid, Zamora			27
Fernández, Juan Ezequiel	3	Palencia, León	75	Aranzazu, Astorga, León, Orense, Palencia, Tuy	78
Pedrosa Gil, Joaquín	1	Astorga	115	Burgos, León, Orense	116
Ibeas Antón, Manuel	5	Astorga, Sto. Domingo de la Calzada	519	Albarracín, Astorga, Briones, Burgos, Sto. Domingo de la Calzada, Cuenca, León, Mondoñedo, Santiago de Compostela, Tuy, Valladolid	524
Salazar, Paulino	3	Cadiz, Escorial, Segovia	5	Valladolid	8
Cartón, Bernardo	5	Granada, Orense, Valladolid	7		12
Fernández Pérez, Wenceslao		Burgos Valladolid	35	Ávila, Burgos	35
Gordón, Gabino	2	Ávila	1	Ávila	3
TOTAL	46		757		803

Estas obras se encuentran en la actualidad en veintitrés archivos catedralicios que son los de: Albarracín,[456] Astorga,[457] Ávila,[458] Burgos,[459]Cádiz,[460] Cuenca,[461] El Escorial,[462]Granada,[463] León,[464] Mondoñedo, [465] Orense,[466] Oviedo,[467] Palencia,[468] Salamanca,[469] Santander,[470] Santiago de Compostela[471] y Valladolid.[472]

[456]MUNETA, J. Mª.: *Catálogo del archivo de Música de la Catedral de Albarracín*, Teruel, Diputación Provincial, Instituto de Estudios Turolense, 1984, (Estudios Musicales, 2), pp. 205 y 297.

[457]ÁLVAREZ ÁLVAREZ, J. Mª.: *Catálogo y estudio del archivo musical de la Catedral de Astorga*, Cuenca, Instituto de Música Sacra, 1985, 45-46 y 156.

[458]LÓPEZ-CALO, J.:*Catálogo del archivo de música de la Catedral de Ávila,*. Madrid, Sociedad de Musicología Española, 1971, pp. 180 y 238.

[459]LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Burgos, Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico*, 1995, pp. 25-28, 54-58.

[460]PAJARES BARÓN, M.: *Catálogo del archivo de Música de la catedral de Cádiz,* Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993. p. 496.

[461]NAVARRO, R.: *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca*, Cuenca, Instituto de la Música Sacra, 1965, pp. 44, 88 y 197.

[462]RUBIO, S.: *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca, Diputación Provincial, Instituto de Música Sacra, 1976, p. 453.

[463]RAMOS LÓPEZ, P.: *La Música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, Granada, Diputación Provincial-Junta de Andalucía, 1992, p. 600-601.

[464]CASARES RODICIO, E.:"La música en la catedral de León: maestros del siglo XVIII y catálogo musical", *Archivos Leoneses* 67, 1980, pp. 63-64, 74 y 80.

[465]TRILLO, J. y VILLANUEVA, C.: *El Archivo de música de la Catedral de Mondoñedo,* Salamanca, Publicaciones de Estudios, Mindonienses, 1993, p.63.

[466]GARBAYO MONTABES, P. J.: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense,* Santiago de Compostela, Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais Xunta de Galicia, 2004, pp. 105- 162, 283-284 y 307-309.

[467]CASARES RODICIO, E.:"Catálogo del archivo de música de la catedral de Oviedo, " *Anuario Musical* XXX, 1975, pp. 181.

[468]LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, Institución «Tello Téllez de Meneses», 1980-1981, (col. "Pallantia" 6 -7), p. 120.

[469]GARCÍA FRAILE, D.: *Catálogo Archivo de música de la Catedral de Salamanca,* Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1981, p. 210

[470]ARCE BUENO, J.: *La música en Cantabria, Santander*, Fundación Marcelino Botín, 1994, pp.52-55.CONDE LÓPEZ, R. Mª:"La Capilla musical de la Catedral de Santander 1756-2006: alfa y omega", *Pedrueca* 2, (2005), p. 36. CONDE LÓPEZ, R. Mª: *La música en la ciudad de Santander 1755-2005*, Santander, Obra Social Caja Cantabria, 2005, p. 63.

[471]LÓPEZ-CALO, J.: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago,* Cuenca, Diputación Provincial, Instituto de Música Sacra, 1972, p. 269.

[472] LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la Catedral de Valladolid. Catálogo del archivo de música,* Valladolid, Ayuntamiento, Caja de España, 2007, vol. V, p. 68-70; 137-255-257; 347.

3.6. Conclusiones

La Catedral desde su creación en 1754, se convirtió en el lugar por excelencia en donde se celebraban los acontecimientos más relevantes de la ciudad, no sólo por su condición de espacio social sino porque poseía la agrupación musical más importante, la Capilla de música. Esta Capilla solemnizó todos los actos religiosos y acontecimientos tanto de la Catedral como de la ciudad, desde su fundación en 1756 hasta su ocaso un siglo y medio después.

El estudio que hemos realizado en nuestra Tesis sobre la estructura, actividades y creación musical de la Capilla de música santanderina nos permite llegar a las siguientes conclusiones:

– En la Catedral existían dos instituciones musicales: el coro de canto llano (destinado a interpretar el canto monódico) y la Capilla que cantaba el repertorio polifónico. Integraban el coro los miembros del cabildo y los capellanes y actuaba siempre bajo la dirección del sochantre. Ésta era la plaza más cotizada entre las que ocupaban los ministros del templo; se accedía a ella mediante oposición, exigiéndose a los candidatos buena voz y conocimientos de canto llano. La Capilla de música de la catedral estaba formada, como en otras partes, por un conjunto vocal-instrumental integrado por una media de veintiséis músicos entre los años 1756 y 1789, pasando a ser diecinueve de 1800 a 1850 y tan sólo dieciséis entre 1851 y 1900. La mayoría de ellos eran asalariados, salvo los cargos de maestro de capilla y primer organista por cuanto llevaban aneja una capellanía.

– El maestro de capilla era el director de la misma y debía ser ordenado *in sacris*. Dentro de sus obligaciones la principal consistía en dirigir y componer música para el culto del templo, así como enseñar a los niños de coro. La plaza de maestro de capilla era estable y vitalicia, pudiendo permanecer en el cargo hasta su jubilación o retiro. Durante el periodo estudiado la Catedral contó con ocho maestros de capilla: Juan Antonio García-Carrasquedo Medrano (1756-1784), Juan Ezequiel Fernández (1785-1795), Joaquín Pedrosa Gil (1795-1798), Manuel Ibeas Antón (1798-1804), Paulino Salazar (1804-1828), Bernardo Cartón García-Casasola (1828-1867), Wenceslao Fernández Pérez (1867-1878) y Gabino Manuel Cordón Cano (1878-1900).

– El oficio de primer organista era el más importante tras el de maestro de capilla. Estaba presente en todos los cultos de la Catedral, tanto en el Oficio divino como en las Misas. A estas labores se unía la pedagógica, pues tenía la obligación de enseñar a tocar el órgano a los niños. En todas sus funciones era asistido por el organista segundo, el cual estaba bajo su autoridad.

– El mantenimiento de órgano era responsabilidad de los organistas, para lo cual el cabildo asignaba una cantidad anual para afinar y mantener el órgano en buenas condiciones. Con la llegada del Romanticismo, dicho instrumento se sustituyó por el piano en las celebraciones de Semana Santa, dada la menor severidad de las leyes litúrgicas. El piano era alquilado para la ocasión, pues la Catedral nunca tuvo uno en propiedad. En cambio a partir del siglo XVIII sí contó con varios monocordios destinados al aprendizaje de los escolanes.

– El conjunto de instrumentos musicales que integraban la Capilla experimentó a lo largo de su corta historia una gran evolución tímbrica. Desde sus orígenes, la Capilla, fue una agrupación moderna, pues se componía de violín, violón, bajón, trompas, flautas y oboe. El conjunto se mantuvo hasta el siglo XIX, salvo el oboe que desaparece en 1780. Hacia 1830 lo hacen las flautas y en 1869 se dejó de utilizar el bajón, incorporándose el figle hasta 1900. Por lo tanto, durante su etapa de esplendor (1756-1780) la Capilla se componía de dos violines, dos oboes, dos trompas y dos flautas, agrupación que no duró mucho; y es que a medida que avanzaba el siglo XIX los músicos vemos que dejan de aparecer en la documentación y con ellos desaparecen sus plazas, faltas de presupuesto para ser cubiertas. Por lo tanto y como media, podemos decir que, la Capilla de música de la Catedral de Santander estuvo compuesta como mínimo por: dos violines, un violón y un bajón o un figle más el órgano.

– Los primeros músicos de cuerda que figuran en la Capilla llegaron de Madrid y permanecieron a su servicio hasta principios del siglo XIX. A partir de este momento, la mayoría de las plazas serán ocupadas por sus alumnos y por músicos aficionados santanderinos procedentes del mundo del teatro y del café. Desde mediados del siglo XIX era habitual la contratación eventual de instrumentistas para reforzarla, profesores que terminaron ocupando plazas estables dentro de la misma. Esta práctica fue especialmente intensa a partir de la década de 1860, cuando la formación quedó reducida a dos miembros: el maestro de capilla y un organista.

– El conjunto vocal de la Capilla, estaba integrado por tiples, contraltos, tenores y bajos. La voz de tiple fue desempeñada siempre por voces blancas. El número de infantes cantores osciló entre de cuatro y once, siendo la media de seis. Estos estaban a cargo del maestro, que les daba clases de solfeo y armonía; los que querían aprender a tocar un instrumento lo podían hacer con los músicos de la Capilla. Al acabar sus estudios o al cambiar la voz, tenían la posibilidad de incorporarse como cantores o instrumentistas de la misma. Muchos desempañaron posteriormente puestos musicales tanto en la Catedral como en otras iglesias cántabras o del resto de la nación.

– El régimen general de la Capilla de Santander era muy similar al de otras catedrales españolas. Las plazas de los primeros atriles se proveían por oposición, convocada mediante edictos o por medio de un examen que los candidatos solicitaban directamente al cabildo. Había cuatro categorías de músicos: titulares, interinos, jubilados y suplentes. Sólo los titulares tenían salario fijo de fábrica; el resto percibían su sueldo o parte de él, dependiendo de dicha fábrica. Los cargos de sochantre, chantre, maestro de capilla y organista pertenecían al clero, mientras que el resto de los músicos eran libres.

– La remuneración de los músicos de la Capilla de Santander no debía de ser muy elevada, en comparación con la de otras catedrales españolas de tipo medio, pues seis de sus ocho maestros opositaron a iglesias españolas de mayor relieve, ganando la plaza a la que aspiraban cuatro de ellos: Juan Ezequiel Fernández, que en 1794 obtuvo el magisterio de la Catedral de León; Joaquín Pedrosa, que en 1798 se traslado como maestro de capilla a Ciudad Rodrigo; Manuel Ibeas, que en 1804 consiguió el magisterio de Astorga, y Wenceslao Fernández, que en 1878 paso a ser maestro de la Iglesia mayor de Valladolid. Pensamos que la movilidad responde antes a razones económicas que a la posición social o profesional.

– La Catedral de Santander siempre fue un centro receptor de músicos foráneos. De los ocho maestros que tuvo solamente Gabino Manuel Cordón Cano era de Cantabria; los demás eran oriundos de Zaragoza, Cuenca, León y Burgos.

– La actividad musical de la Capilla era intensa. Se desarrollaba especialmente en la propia Iglesia mayor y en algún templo parroquial de la ciudad cuando había que celebrar determinada festividad. Las actuaciones en la Catedral se centraban en las misas de los domingos y fiestas de guardar, así como en los aniversarios de difuntos y

en los cultos propios de la parroquia (celebraciones eucarísticas, funerales y bautizos). Las actuaciones extraordinarias fueron muy frecuentes a lo largo del siglo XIX. Se realizaban para solemnizar los grandes eventos de la ciudad así como los de la nación, como son todos aquellos relacionados con la monarquía, la Iglesia, hechos bélicos y firma de acuerdos.

– El repertorio de la Capilla era lo que en la época se denominaba música "a papeles". Comprendía piezas en latín (salmos, Misas y Magníficat) y en castellano (villancicos y arias con acompañamiento). Las composiciones que interpretaba eran esencialmente obras de sus maestros, pero en ocasiones se ejecutaban obras polifónicas de otros músicos-compositores de la catedral y de la ciudad, como es el caso del organista Ciriaco Olive o de los tenores de proyección internacional Pedro Unanue Sorozábal o José Cajigal y Calderón[473]. El repertorio a "papel" se renovaba cada año, al ser obligado que el maestro compusiese obras para los Maitines de Navidad, Epifanía, Pentecostés y la Inmaculada Concepción, y que estrenara un Miserere en los Oficios de Semana Santa.

– La mayoría de las obras eran a cuatro u ocho voces, con acompañamiento de violines, violón, bajo y órgano, disminuyendo el número de voces y de instrumentos a medida que avanza el siglo XIX. El estilo de las obras era el propio de la época, las composiciones incluían partes solitas, recitados, arias e interludios instrumentales, al modo italiano, en donde se refleja la influencia de la ópera. Los cambios musicales que observamos en las partituras de los maestros santanderinos estudiados podemos resumirlos en su interés por las texturas homofónicas frente a las contrapuntísticas en los más antiguos, y la polarización hacia la melodía acompañada y la tendencia al lucimiento virtuoso de los cantantes en los más recientes.

– Uno de los aportes a destacar de nuestra Tesis es la identificación de 803 composiciones escritas por los ocho maestros de capilla estudiados, que se encuentra en

[473] Pedro Unanue Sorozabal nació en Motríco (Vizcaya), pero desde muy niño se trasladó a Santander. Tras opositar a la plaza de tenor de la Catedral, en 1834 se trasladó a Madrid. Cantó en Sevilla, Cádiz, Málaga y por toda España. Viajó a Rusia obteniendo grandes éxitos en Moscú, y posteriormente recorrió toda Italia hasta fallecer en Trieste en 1846. Por su parte José Cajigal y Calderón, nació en Santander en 1813 y fue tiple de la catedral. En 1827 se desplaza a estudiar a Madrid, ampliando sus estudios en Italia con Lamperti en1850. Vuelve a la capital española para ocupar la plaza de tenor en la Real Capilla. Años más tarde canta en la Habana y en otras ciudades de América. En 1858 triunfa en París. Por último, Ciriaco Olive nació en 1784 y murió en Burgos en 1859. Fue organista en Zamora, Palencia, Santander y Burgos.

veintidós archivos catedralicios españoles. Es una información que hemos obtenido tras la revisión de todos los catálogos musicales disponibles de las catedrales españolas. Examinando todas estas composiciones y confrontando la fecha de su creación con la de la estancia en Santander de los maestros hemos descubierto que cuarenta y seis obras se escribieron en la ciudad, la mayoría de ellas fruto de oposiciones y de posibles intercambios profesionales entre músicos. Por otro lado, no tenemos constancia de que la Catedral recibiese música de otras instituciones paralelas a la suya.

– La relación de los miembros de la Capilla bajo la dirección de los diferentes maestros no fue difícil ni complicada. El problema que siempre tuvo fue la falta de medios económicos, carencia que repercutió tanto en su número de integrantes como en la calidad de la producción musical, que tenía que adaptarse a los recursos disponibles en cada momento. Esta causa, junto con el Concordato de 1851, que originó una crisis sin precedentes en la música sacra española (manifestación principal durante siglos de nuestra producción musical), fueron las principales razones de su desaparición. A lo largo del siglo XIX la Capilla santanderina fue poco a poco decayendo, viéndose obligado el cabildo a contratar a instrumentistas ajenos a la catedral para tocar en las festividades más solemnes. Debido a ello, los músicos y la música civil pasan a ser el principal motor de su actividad.

– Si la Capilla trajo a Santander la policoralidad clásica y el estilo romántico, con su desaparición se perdió un modelo de enseñanza, de composición y de organización musical para la ciudad. En el momento de su extinción, Santander aún no había creado una infraestructura civil profesional al efecto, no había escuelas musicales, ni orquestas, ni agrupaciones estables y mucho menos compositores de repertorio polifónico-orquestal.

4

FUENTES ICONOGRÁFICAS MUSICALES EN LA ARQUITECTURA ROMÁNICA CÁNTABRA (SIGLOS XI-XIII)

Para obtener una panorámica completa de lo que fue la música en la Edad Media, debemos acudir, entre otros testimonios, a las artes plásticas, sobre todo si carecemos de otras fuentes históricas coetáneas como en el caso de Cantábria.

El objetivo de este capítulo es recopilar y estudiar los instrumentos musicales localizados en la arquitectura del románico cántabro (siglos XI y XIII), describiendo y analizando las características de cada instrumento representado, con el fin de aportar datos objetivos al respecto.

La representación de los instrumentos musicales en la Edad Media es una de las manifiestaciones artísticas más difíciles de interpretar. Siempre es algo complejo y puede resultar también arbitrario, poner en relación dentro de determinada época, una forma artística con un dato cultural ode naturaleza especulativa. De ahí que para el estudio de la música en la época medieval, la iconografía se nos presenta como una herramienta imprescindible para el desarrollo de la organología, fundamentalmente porque puede aclarar puntos obscuros de las investigaciones referidas a las construcciones organológicas, pero también porque nos ilustra sobre el entorno y el papel que la música juega dentro de la sociedad de la ópoca. En nuestro estudio iconográfcio hemos tenido en cuenta las premisas establecidas por Homo Lecher en el suyo sobre el pórtico de la Gloria. [474]

Por otro lado la ley marco obliga al artista a adaptar su composición al espacio impuesto por su soporte. El escultor se ve obligado a utilizar todos los recursos técnicos a su alcance con el fin de hacer más visible el tema, sin importarle la deformación de unas partes respecto a otras con tal de conseguir su fin, lo que ocurre en la mayoría de las tallas cántabras.

[474]HOMO LECHER, C.: "El instrumentarium del Pórtico de la Gloria*", Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo,* La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993.

En general las artes plásticas medievales están sometidas a convenciones iconográficas que se transmitían entre los artesanos y los talleres; cuyos modelos, a seguir por los cuerpos de "imagineros" que trabajaron a lo largo de la cornisa cantábrica, son las representaciones de Chartres y Santiago de Compostela. Las obras se copian, los modelos circulan y los estereotipos iconográficos aparecen en los lugares de pequeña y mediana importancia que estuvieron en contacto con el Camino de Santiago.

El sentido de la imagen es el que dirige siempre su realización. Lo importante es el mensaje claro de lo representado, de ahí que, la reproducción de una forma esté unida, en muchas ocasiones, a la pérdida de realismo plástico, aunque mantenga relación con el modelo inicial. En ocasiones observamos cómo los elementos de que se componenun instrumento musical se reducen hasta transformarse en elementos de una estilización extrema, lo que depende del modelo estándar del instrumentodel estilo del taller y la originalidad del escultor.

En consecuencia las representaciones no nos muestran exactamente la forma de los instrumentos. En todo caso son una aproximación; y más si tenemos en cuenta que es imposible saber la "modernidad" de los objetos estudiados y si el escultor se inspiró en un instrumento de su tiempo o si copia modelos más antiguos.

Estas son las premisas que hemos aplicado en las representaciones iconográficas musicales localizadas en Cantabria y que nos sirven para hablar de la música medieval, al carecer de otras fuentes tan claras y abundantes. Las figuras de los instrumentos aparecen en edificios formando parte de elementos arquitectónicos bien visibles de las portadas, arquivoltas, capiteles, metopas y canecillos. Sus tallas escultóricas son de mayor o menor calidad artística, pero de gran valor documental para la reconstrucción de los instrumentos musicales conocidos en la región.

Este Románico cántabro es fruto de la influencia del Camino de Santiago, en el que tuvieron especial influencia los maestros canteros del norte de Castilla y León, en concreto la influencia de los talleres palentinos y burgaleses, pues trabajaron en la mayoría de las iglesias y colegiatas cántabras a partir del siglo XI, en concreto son los talleres palentinos (de Frómista o Aguilar de Campoo) y burgaleses (como el de Rebolledo de la Torre), los que ejercieronun mayor dominio.

Así García Guinea considera que el estilo románico en Cantabria aparece a partir del siglo XI gracias alinflujo de la ruta Jacobea:

> Románico de finales, derivado directamente de la corriente del Camino de Santiago que pone en acción la dinastía de Sancho III de Navarra y que conocemos por "románico dinástico", cuyos ejemplares más importantes son Jaca, Frómista, San Isidoro de León y Santiago de Compostela, emiten reflejos en la montaña en iglesias como la de Santillana.[475]

Prevaleciendo este estilo hasta la primera mitad del siglo XII y que dio origen en Cantabria a las iglesias de "Cervatos, San Martín de Elines, Castañeda, etc."[476]

A finales del siglo XII se percibe en las escultura una mayor influencia de los monasterio de Aguilar de Campoo y Carrión que se perciben en la iconografía de Piasca y en el claustro de Santillana: "Los maestros canteros que aquí trabajaron son los mismos que labraron algunos capiteles de Santa Eufemia de Cozuelo, Moarves en el monasterio de Santa María de Aguilar, Piasca, Villaespinoso y Rebolledo de la Torre".[477]

El Camino de Santiago fue la autopista europea de la cultura, gracias a él el arte del Románico se extendió desde Moisacc a Santiago de Compostela a lo largo de los siglos XI y XII, su importancia fue trascendental para el devenir de la sociedad europea, como bien describe Porras Robles:

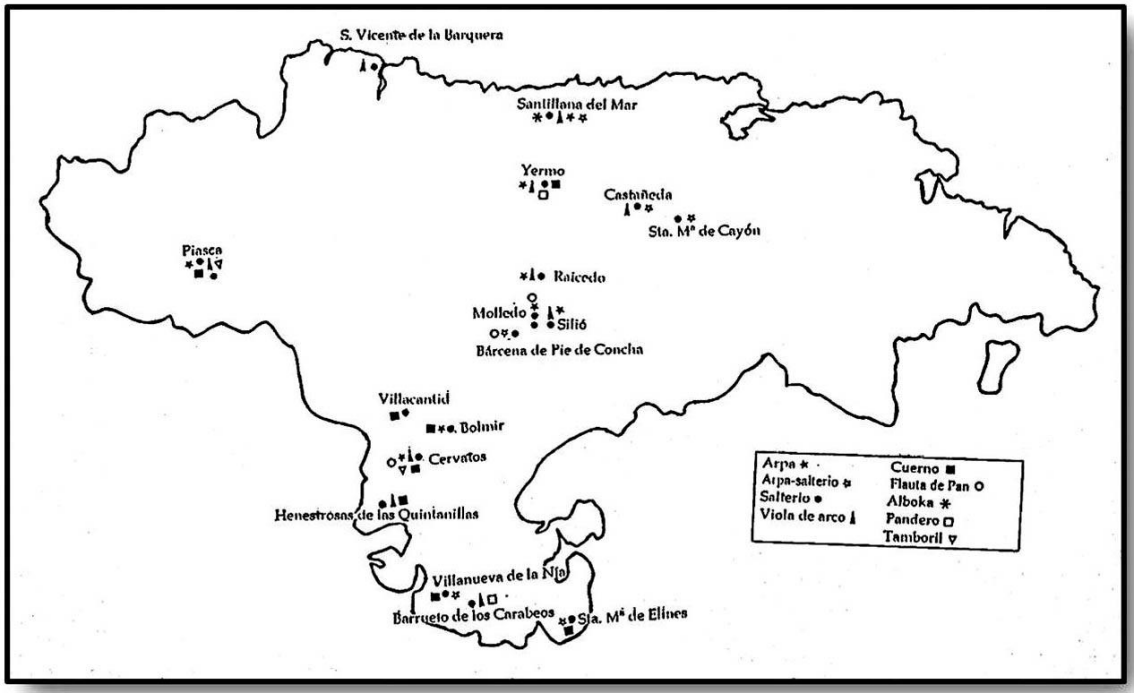
> De lo que no cabe duda es que las peregrinaciones jacobeas fueron importantísimas por haber "movido" a millones de personas, entre ellas artistas, arquitectos, pintores y escultores, lo que afectó notablemente a la creatividad de la época. El Camino de Santiago tuvo una enorme trascendencia artística porque el románico, en España, necesitó una vía que favoreciese la llegada y difusión de este arte, verdadero primer estilo internacional. Esta ruta y sus múltiples ramales secundarios ayudaron a superar las fronteras y favorecieron el trasvase de ideas en un momento en el que los reinos hispánicos, a excepción de Cataluña que era pionera, comenzaban un proceso de integración europea cuyo exponente más evidente se dio en el contexto religioso: abolición de los ritos y cantos locales (visigótico, galicano, beneventano) y asimilación

[475]GARCÍA GUINEA, J.: *El románico en Santander*, Santander, Estudio, 1979, vol. I, p. 242.
[476]*Ibidem*, vol. I, p. 243.
[477]*Ibidem*, vol, II, p. 460.

del rito romano y del canto gregoriano. Todo ello se logró, además, gracias a la labor de los reformadores cluniacenses, labor que se plasmó en el terreno arquitectónico, con un nuevo tipo de edificación, y el decorativo.[478]

4.1. Localización de las fuentes iconográficas en Cantabria

El conjunto total de instrumentos identificados es de cincuenta y seis, que se corresponden con: treinta y cinco cordófonos, dieciseisaerófonos y cinco membranófonos. Se encuentran en diecisiete localidades cántabras: Barcena de Pie de Concha, Bolmir, Castañeda, SantaMaría de Cayón, Cervatos, Henestrosas de las Quintanillas, Molledo, Piasca, Raicedo, San Martín de Elines, San Vicente de la Barquera, Santillana del Mar, Silió, Villacantid, Villanueva de la Nía y Yermo, que señalamos en el Mapa 3.



Mapa 3. Localización en Cantabria de tallas de instrumentos musicales

De las diecisiete localidades en las que hemos encontrado tallas de instrumentosmusicales destaca por número de instrumentos Santa María de Piasca con once instumentos (un arpa; un salterio, cuatro violas de arco; un tamboril y cuatro cuernos; cat.núms. 3, 19, 27, 28, 29, 33, 40, 43, 44, 45 y 46 de forma respectiva). Le

[478]PORRAS ROBLES, F.: *Los instrumentos musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico evolutivo y artístico-simbólico*, Tesis, UNEC, 2006, p. 25.

sigue la colegiata de San Pedro de Cervatos con siete instrumentos (tres arpas, un cuerno, una flauta de Pan, un tamboril y una viola de arco, cat. núms. 10-12, 51, 54, 39, 34 de forma respectiva). Seis posee Santa María de Yermo (un arpa, un cuerno, dos panderos y dos violas de arco, cat. núms. 3, 41, 36, 37, 21 y 22). Cinco tiene la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar (un abogue, dos arpas, un arpa-salterio y una viola de arco, cat.núms. 56, 1, 19, 13 y 31). Tres en las iglesiasSan Cipriano de Bolmir (dos arpas y un cuerno cat.núms. 5, 6 y 42 respectivamente); en San Lorenzo de Molledo (arpa, flauta de Pan y salterio cat.núms. 4, 53 y 20) y enla Colegiata de San Martín de Elines (dos cuernos y un arpa-salterio, cat.núms. 47, 48 y 17). Dos instrumentos poseen los templos de San Juan Bautista de Villanueva de la Nía (arpa-salterioy cuerno, cat.núms. 18 y 50 respectivamente); Santa María de las Henestrosas de las Quintanillas (cuerno y viola de arco, cat.núms. 49 y 25); Santos Cosme y Damián de Bárcena de Pie de Concha (arpa-salterio y flauta de Pan cat.núms. 16 y 55) y SantaMaría de Barruelo de los Carabeos (viola de arco y pandero cat.núms. 30 y 38); San Facundo de Silió (arpa y viola de arco, cat.núms. 8 y 32); la colegiata de Castañeda (arpa-salterio y viola de arco cat. núms.14 y 23); San Juan de Raicedo (arpa y viola de arco cat.núms. 7 y 24) ySanta María de San Vicente de la Barquera (dos violas de arco cat.núms.26 y 35). Finalmente conservan un instrumento tallado las Iglesias de: Santa María de Villacantid (cuerno cat.núm. 52) y Santa María de Cayón (arpa-salterio cat. núm. 15).

Entre todas estas localidades queremos destacar la Iglesia de Santa María de Piasca en Liébana y la colegiata de San Pedro de Cervatos por la abundancia de tallas de instrumentos y por su perfección desde el punto de vista de la fidelidad organológica; es decir, son las mejores en cuanto a detalles, tamaño, posición y escena musical.

Los cincuenta y seis instrumentos se encuentran esculpidos sobre piedra, bien en arenisca (material blando y poroso que permite labrar detalles organológicos) o bien en caliza (roca de por sí dura y poco dúctil para la realización de los pormenores de la talla). Esta última es la preferida por los escultores debido a su dureza y por ser el material más abundante en la región. El artista-artesano sabe que su obra se ubicará en el exterior del edificio y que estará expuesta a un mayor deterioro, por lo que resaltará y

exagerará determinadas partes del instrumento con el fin de que perdure su simbolismo.[479]

Finalmente lo que llama la atención de las representaciones musicales es la ingenuidad, sencillez y tosquedad de las tallas. Las imágenes son simples, por sus líneas gruesas y ondulantes que describen con muy pocos rasgos rlos instrumentos musicales. En todas ellas los detalles organológicos se someten al significado de la escena, pero sin que se llegue a perder la imagen del instrumento.

Debemos tener en cuenta que la sociedad del momento era eminentemente artesanal.Cada instrumento era una pieza única, por lo que estaba sometido a continuos cambios, de ahí que cuando hablamos de modelos iconográficos conscientes de las variedades que aparecen dentro de un mismo instrumento.Damos a continuación (Tabla 47) una lista que recoge esquemáticamente las tallas de instrumentos localizados, su número en el catálogo, la localidad y la ubicación.

Tabla 47.Tallas de instrumentos musicales en la arquitectura románica cántabra

Nºcat.	Siglo	Instrumento	Localidad	Ubicación
1	XI	Arpa	Santillana del Mar	Ábside central exterior
2	XII	Arpa	Yermo	Ábside central exterior
3	XII	Arpa	Piasca	Ábside central exterior
4	XII	Arpa	Molledo	Muro sur exterior
5	XII	Arpa	Bolmir	Muro sur exterior
6	XII	Arpa	Bolmir	Muro sur exterior
7	XII	Arpa	Raicedo	Muro norte exterior
8	XII	Arpa	Silió	Ábside central exterior
9	XI	Arpa	Santillana del Mar	Muro sur exterior
10	XII	Arpa	Cervatos	Muro sur exterior
11	XII	Arpa	Cervatos	Ábside central exterior
12	XII	Arpa	Cervatos	Muro sur exterior
13	XI	Arpa-salterio	Santillana del Mar	Muro sur exterior
14	XII	Arpa-salterio	Castañeda	Ábside central exterior
15	XII	Arpa-salterio	Cayón	Muro norte exterior
16	XII	Arpa-salterio	Bárcena de Pie de Concha	Ábside exterior
17	XII	Arpa-salterio	S. Martín de Elines	Muro este exterior
18	XII	Arpa-salterio	Villanueva de la Nía	Ábside exterior

[479] ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: "La iconografía musical hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas", *Revista de Musicología* X, (1987), p.55.

19	XII	Salterio	Piasca	Puerta oeste exterior
20	XII	Salterio	Molledo	Puerta acceso exterior
21	XII	Viola de arco	Yermo	Muro sur exterior
22	XII	Viola de arco	Yermo	Ventana ábside exterior
23	XII	Viola de arco	Castañeda	Ábside exterior
24	XII	Viola de arco	Raicedo	Ábside exterior
25	XII	Viola de arco	Henestrosas de las Quintanillas	Muro sur exterior
26	XIII	Viola de arco	San Vicente de la Barquera	Puerta sur exterior
27	XII	Viola de arco	Piasca	Puerta sur exterior
28	XII	Viola de arco	Piasca	Puerta oeste exterior
29	XII	Viola de arco	Piasca	Puerta oeste exterior
30	XII	Viola de arco	Barruelo de los Carabeos	Arco torral interior
31	XI	Viola dearco	Santillana del Mar	Muro sur exterior
32	XII	Viola de arco	Silió	Ábside exterior
33	XII	Viola de arco	Piasca	Ábside central exterior
34	XII	Viola de arco	Cervatos	Muro sur exterior
35	XIII	Viola de arco	San Vicente de la Barquera	Puerta sur exterior
36	XII	Pandero	Yermo	Muro sur exterior
37	XII	Pandero	Yermo	Ventana ábside interior
38	XII	Pandero	Barruelo de los Carabeos	Arco torral interior
39	XII	Tamboril	Cervatos	Muro sur exterior
40	XII	Tamboril	Piasca	Muro norte exterior
41	XII	Cuerno	Yermo	Muro sur exterior
42	XII	Cuerno	Bolmir	Muro sur exterior
43	XII	Cuerno	Piasca	Ábside exterior
44	XII	Cuerno	Piasca	Ábside exterior
45	XII	Cuerno	Piasca	Ábside exterior
46	XII	Cuerno	Piasca	Ábside exterior
47	XII	Cuerno	S. Martín de Elines	Ventana ábside exterior
48	XII	Cuerno	S. Martín de Elines	Ventana ábside exterior
49	XII	Cuerno	Henestrosa de las Quintanillas	Ábside exterior
50	XII	Cuerno	Villanueva de la Nía	Arco torral interior
51	XII	Cuerno	Cervatos	Ábside exterior
52	XII	Cuerno	Villacantid	Ábside exterior
53	XII	Flauta de Pan	Molledo	Puerta de acceso exterior
54	XII	Flauta de Pan	Cervatos	Muro sur exterior
55	XII	Flauta de Pan	Bárcena de Pie de Concha	Ábside exterior
56	XI	Albogue	Santillana del Mar	Muro sur exterior

4.1.1. Ubicación de las fuentes

El elemento arquitectónico sobre el que se encuentra el instrumento condiciona su mayor o menor realismo, dado el espacio con que cuenta el escultor.

Los cincuenta y seis instrumentos localizados se encuentran en canecillos, capiteles, arquivoltas y metopas. La distancia que separa la talla del espectador varía entre los dos y los diez metros en el caso de las representaciones cántabras. Depende de la ubicación del instrumento (arquivoltas, capiteles o canecillos), pero en todos los casos, siempre son perceptibles, no con la misma nitidez y detalle, pero sí con la claridad suficiente como para distinguir perfectamente el instrumento.

Si tenemos encuenta la ubicación de las tallas de los instrumentos vemos que: el canecillo es el lugar preferente para colocarlos. Aparecen, en ellos un total de treinta y seis instrumentos; de los cuales veinte se sitúan en el muro sur yquince en el ábside. En la Tabla 48 damos su distribución y características.

Tabla 48. Tallas de instrumentos musicales que aparecen en canecillos

Nº cat.	Siglo	Instrumento	Elemento arquitectónico	Ubicación
1	XI	Arpa	Canecillo	Ábside central exterior
2	XII	Arpa	Canecillo	Ábside central exterior
3	XII	Arpa	Canecillo	Ábside central exterior
4	XII	Arpa	Canecillo	Muro sur exterior
5	XII	Arpa	Canecillo	Muro sur exterior
6	XII	Arpa	Canecillo	Muro sur exterior
7	XII	Arpa	Canecillo	Muro norte exterior
8	XII	Arpa	Canecillo	Ábside central exterior
9	XI	Arpa	Canecillo	Muro sur exterior
10	XII	Arpa	Canecillo	Muro sur exterior
11	XII	Arpa	Canecillo	Ábside central exterior
12	XII	Arpa	Canecillo	Muro sur exterior
13	XI	Arpa-salterio	Canecillo	Muro sur exterior
14	XII	Arpa-salterio	Canecillo	Ábside central exterior
15	XII	Arpa-salterio	Canecillo	Muro norte exterior
16	XII	Arpa-salterio	Canecillo	Ábside exterior
17	XII	Arpa-salterio	Canecillo	Muro este exterior
18	XII	Arpa-salterio	Canecillo	Ábside exterior
21	XII	Viola de arco	Canecillo	Muro sur exterior

23	XII	Viola de arco	Canecillo	Ábside exterior
24	XII	Viola de arco	Canecillo	Ábside exterior
25	XII	Viola de arco	Canecillo	Muro sur exterior
31	XI	Viola de arco	Canecillo	Muro sur exterior
32	XII	Viola de arco	Canecillo	Ábside exterior
33	XII	Viola de arco	Canecillo	Ábside central exterior
34	XII	Viola de arco	Canecillo	Muro sur exterior
36	XII	Pandero	Canecillo	Muro sur exterior
39	XII	Tamboril	Canecillo	Muro sur exterior
40	XII	Tamboril	Canecillo	Muro norte exterior
41	XII	Cuerno	Canecillo	Muro sur exterior
42	XII	Cuerno	Canecillo	Muro sur exterior
49	XII	Cuerno	Canecillo	Ábside exterior
51	XII	Cuerno	Canecillo	Ábside exterior
54	XII	Flauta de Pan	Canecillo	Muro sur exterior
55	XII	Flauta de Pan	Canecillo	Ábside exterior
56	XI	Albogue	Canecillo	Muro sur exterior

El segundo lugar elegido para esculpir instrumentos musicales es el capitel. Hallamos doce instrumentos tallados (cuatro violas de arco, cuatro cuernos, dos panderos, un salterio y una flauta de Pan), de los cuales nueve se encuentran en capiteles exteriores y tresen el interior del templo formando parte del arcotorral. De los nueve exteriores, cuatro se hallanen las puertas de acceso y cinco forman parte de la decoración de las ventanas (véase Tabla 49).

Tabla 49. Tallas de snstrumentosque aparecen en capiteles

Nº cat.	**Siglo**	**Instrumento**	**Elemento arquitectónico**	**Ubicación**
47	XII	Cuerno	Capitel	Ventana ábside exterior
48	XII	Cuerno	Capitel	Ventana ábside exterior
50	XII	Cuerno	Capitel	Arco torral interior
52	XII	Cuerno	Capitel	Ábside exterior
53	XII	Flauta de Pan	Capitel	Puerta de acceso exterior
37	XII	Pandero	Capitel	Ventana ábside interior
38	XII	Pandero	Capitel	Arco torral interior
20	XII	Salterio	Capitel	Puerta acceso exterior
22	XII	Viola de arco	Capitel	Ventana ábside exterior
30	XII	Viola de arco	Capitel	Arco torral interior
26	XIII	Viola de arco	Capitel	Puerta sur exterior
35	XIII	Viola de arco	Capitel	Puerta sur exterior

El tercer espacio en que hallamosrepresentaciones iconográficas es en las arquivoltas. Hemos localizado cuatro instrumentos: tres violas de arco y un salterio, tal y como puede verse en la Tabla 50

Tabla 50. Tallas de instrumentos que aparecen en arquivoltas

Nº cat.	Siglo	Instrumento	Elemento arquitectónico	Ubicación
19	XII	Salterio	Arquivolta	Puerta oeste exterior
27	XII	Viola de arco	Arquivolta	Puerta sur exterior
28	XII	Viola de arco	Arquivolta	Puerta oeste exterior
29	XII	Viola de arco	Arquivolta	Puerta oeste exterior

El último espacio en que encontramos representaciones musicales es en las metopas. Hemos encontrado cuatro cuernos, todos ellos en la misma (cat.núms. 43-46).

Por lo tanto el escultor adapta sus composiciones según los tres parámetros expuestos: distancia, material y ubicación, predominando el factor de la distancia a la hora de reproducirlos con mayor realismo. Su interés es el reconocimiento del significado de los instrumentos por medio de los elementos tallados, de ahí que no dudará en deformar, manipular e incluso, sacrificar partes y secciones con tal de que se reconozca. Lo veremos en el caso de las violas cat.núms. 8-10 donde existe una perfecta proporción entre todas sus secciones y el tañedor; gracias a que se emplazansobre arquivoltas a una distancia de dos metros del espectador, casi a la altura de su rostro, con lo cual puede contemplarlas perfectamente. Caso contrario es el de las violas cat.núms. 31 y 24, que están muy desproporcionadas, al igual que sus dimensiones con respecto al tañedor.

4.2. Los instrumentos medievales

Ordenamos los instrumentos musicales siguiendo las normas de clasificación de Curt Sachs[480], el cual establece cuatro grandes clases según los distintos modos de producción del sonido, de las cuales en Cantabria solamente se encuentran tres. A cada

[480]SACHS, C.: Historia *Universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Centurión, 1947. Clasificación con Erich M. von Hombostel en 1914 y que hoy es la mása generalizada.

una de ellas le dedicamos un apartado, a saber: cordófonos (4.3.), aerófonos (4.4.) y percusión (4.5.).

4.3. Cordófonos

Las tallas de instrumentos cordófonos que hemos localizado en la iconografía románica cántabra son: de cuerda frotada,que precisan de un arco para producir la vibración del sonido como las violas de arco; los de cuerda pulsada, que se tañen directamente con los dedos como el arpa y el arpa-salterio, omediante de un plectro como en el caso del salterio.

4.3.1. Violas de arco

Es un cordófono que se apoya contra el pecho o sobre el hombro. Como podemos ver en la literatura medieval española, se le denomina viola o vihuela de arco que aparece representado en varias viñetas del códice dicho de los músicos de las *Cantigas de Santa María*[481] de Alfonso X el Sabio, por ejemplo en las cantigas 10 y 20. Gonzalo de Berceo emplea el término *violero* en el poema introductorio de los *Milagros de Nuestra Señora,* igualmente aparece en el *Libro de Alexandre* (siglo XIII):

> *Un yoglar de gran guisa, sabía bien su mester,*
> *ombre bien razonado que sabía bien leer,*
> *su viola taniendo, vino al rey veer;*
> *el rey, quando lo vio, escuchól volenter.*[482]

En otros países es conocido bajo los términos de: fídula, *fiedel, viedel* en alemán; *fiddle, fedylle, fiele* en inglés; *viele, vielle* en francés; *fidle* en escandinavo; *fele* en noruego; *fejle* en danés; *víula* en provenzal, *vióla, viella, vídula* en latín. Corominas en su diccionario[483] sugiere que el término viola procede de occitano antiguo *viula,* a veces *viola,* que es derivado de*viular*

La presencia de tallas de viola de arco en la iconografía cántabra es bastante significativa con respecto al conjunto de los instrumentos musicales esculpidos. Hemos

[481] ANGLES, H.: *La música en las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio. I. Facsímil del códice j.b.2 de El Escorial,* Barcelona, Biblioteca Central, 1964.
[482] ANDRÉS, R.: *Diccionario de instrumentos musicales de Píndaro a J.S. Bach*, Barcelona, VOX, 1995, p. 418.
[483] COROMINAS, J.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico,* Madrid, Credos, 1954.

localizado un total de quince (cat.núms. 21-35), lo que supone el 26,7 % de los instrumentos localizados.

4.3.1.1. Estructura y características

Las quince tallas de violas presentan una serie de características que responden al modelo tradicional de la viola de arco europea de los siglos XII-XIII. A continuación describimos las características de las violas de arco referidas a la caja de resonancia, puente, cordal, oídos, mástil, clavijero y cuerdas.

4.3.1.1.1. Caja de resonancia o caja acústica

Es el cuerpo central del instrumento, se compone de dos tapas (superior e inferior) que se unen por medio de los aros o eclisa. Aunque no se conservan las marcas de los aros en ninguna de las violas catalogadas sí creemos quelas de fondo plano pudieron tenerlos por su estructura (cat.núms. 25, 32-34). En cambio las de fondo abombado probablemente se tallaron sin aros; la caja de resonancia se fabricó a partir del vaciado de un trozo macizo de madera (violas cat.núms. 21 y 23). En la Tabla 51 presentamos la estructura de estas tallas.

Tabla 51. Estructura de las tallas violas de arco

Nº cat.	Estructura	Fondo de caja	Puente	Cordal	Oídos D
21	Oval	Abombada	-	Trapezoidal	2
22	Oval	Plana	-	-	-
23	Oval	Abombada	-	-	-
24	Oval	Plana	-	-	-
25	Rectangular	Plana	Si	Trapezoidal	-
26	Oval	Plana	-	Trapezoidal	-
27	Oval	Plana	Si	Rectangular	-
28	Oval	Plana	Si	Trapezoidal	2
29	Oval	Plana	Si	Trapezoidal	2
30	Rectangular	Plana	Si	Trapezoidal	2
31	Oval	Plana	Si	Rectangular	2
32	Oval	Plana	-	-	2
33	Oval	Plana	-	-	-
34	Rectangular	Plana	-	-	-
35	Rectangular	Plana	-	Rectangular	-

4.3.1.1.2. Puente.

Se sitúa sobre la tabla armónica, transversalmente a las cuerdas, normalmente a la altura de los oídos antes del cordal. Tiene forma rectangular o cuadrangular; es plano, de tamaño pequeño y no muy grueso.

El puente es un elemento apenas perceptible en la mayoría de las tallas de violas. De las quince localizadas sólo en seis podemos ver un pequeño rectángulo o cuadrado plano, más o menos grueso, en donde terminan las cuerdas y a partir del cual aparece el cordal (cat.núms. 25,27-31). En algunos ejemplares podemos apreciar cómo este rectángulo sobresale por encima de las cuerdas, bien porque se talló pensando en la función musical que realiza (elevar las cuerdas para que éstas puedan vibrar al aire sin que rocen la caja armónica) o porque se encuentra menos desgastado.

4.3.1.1.3. Cordal

Aparece a continuación del puente. Se coloca sobre la parte inferior de la caja y se sujeta mediante una pequeña cuerda a un botón incrustado sobre un taco situado en los aros. Tiene forma trapezoidal alargada; en la mayoría de los casos es de tamaño exiguo y su longitud, en algunas ocasiones, alcanza un tercio de la que posee la caja de resonancia. En algunos ejemplares consiste simplemente en una varilla rectangular similar a la del laúd (cat.núm. 26).

De los siete cordales que se conservan (cat.núms. 25, 26, 28-31,35) ninguno de ellos está decorado, a excepción de uno (cat.núm. 30) que presenta un dibujo geométrico de líneas entrecruzadas en relieve, similar al diseño de la viola de uno de los ancianos del Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela.[484]

4.3.1.1.4. Oídos oberturas en la tapa armónica.

Las violas poseen dos oídostallados en el centro de la tabla armónica a la altura del puente, a cada lado de las cuerdas, uno enfrente del otro. Tienen forma de D, son relativamente profundos y de tamaño mediano. Su longitud es de un 1/6 respecto a la de la caja de resonancia y un 1/10 respecto a su grosor.

[484]LUENGO, F.: *El pórtico de la Gloria Música, arte y pensamiento*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Universidad de Santiago, 1988, p. 84.

No todos los oídos poseen el mismo formato. Sus dimensiones están directamente relacionadas con la distancia entre la viola y el espectador: a mayor distancia oídos más grandes; es decir, aquellas violas que se sitúan en los canecillos y sobre cornisas altas muestran oídos de tamaño superior a las que se encuentran en las portadas, donde el transeúnte observa el instrumento a la altura de sus ojos. Es el caso de las violas cat.núms. 28 y 29, que presentan oídos medianos probablemente porque ambas se sitúan sobre las arquivoltas de la puerta, donde el observador tiene el instrumento a la altura de sus ojos. En cambio en la viola cat.núm. 31 que se encuentra sobre un canecillo, se han exagerado todas sus dimensiones, en especial sus oídos, con el fin de quedesde la distancia resulte posible distinguirla.

De las quince violas que aparecen en este estudio solamente seis conservan los oídos (cat.núms. 21, 28-32) y las restantes nueve no muestranninguna huella de haberlos tenido. Debido al deterioro en que se hallan la mayoría de ellas cabe suponer que algunas si los tuvieron.Otras no, dado que hoy se conservan en perfecto estado las cuerdas aunque no aparezca rastro de los oídos (cat.núms. 22, 24, 26, 35).

4.3.1.1.5. Mástil.

También llamado diapasón, se sitúa entre la caja de resonancia y el clavijero. Es una pieza gruesa, corta, plana por la cara frontal y convexa o lisa por el dorso; no posee trastes, ni marcas de unión con la caja y el clavijero y está tallado en la misma pieza que la caja de resonancia, formando ambos un solo cuerpo.

Según la longitud y la anchura del mástil existen dos tipos de violas: de mástil corto y de mástil largo. En las primeras la longitud y el grosor del mástil son iguales al tamaño de la mano del tañedor. El músico con su palma abraza el mástil completo. Esto significa que tiene poco espacio para la movilidad de los dedos y que el ámbito musical es reducido (cat.núms. 21, 23, 24, 27, 29, 33, 31, 34, 35).En cambio en las violas de mástil largo su longitud es aproximadamente la mitad que la de la caja de resonancia (cat.núms. 25- 30).

En todas las representaciones las violas siempre se cogen por el mástil con la mano izquierda. Ésta lo abraza por el reverso, los dedos índices, corazón, anular y meñique se sitúan por la cara frontal sobre el diapasón, encima de las cuerdas ocultando bajo los

dedos los posibles trastes que pudiera haber. El pulgar se encuentraen el reverso del mástil, puede aparecer en el frente del mismo por el lado opuesto a los otros dedos, o por el lateral, dependiendo del grosor del mástil.

4.3.1.1.6. Clavijero.

Se encuentra a continuación del mástil. Es plano por ambas caras y grueso, su anchura está en función del tipo de viola de que se trate. En las de fondo plano el grosor del clavijero es igual al del mástil; en cambio en las de fondo abombado es más robusto.

En ambos casos, el clavijero, la caja de resonancia y el mástil son una sola pieza tallada. De hecho ninguna talla posee la ceja o cejuela que nos indique la unión entre clavijero y mástil, por lo que se supone que la vibración de las cuerdas se produce teóricamente desde las mismas clavijas. Solamente en dos violas (cat.núms. 28 y 29) aparece una concavidad semicircular entre mástil y clavijero que marca el límite entre ambas secciones.

De las quince violas, once conservan el clavijero, es circular en ocho de ellas (cat.núms. 21, 28-31, 33-35) y romboidal en tres (cat.núms. 23-25).



A B

Ilustración 33.Tipos de clavijeros de las tallas de violas de arco: A Cicular (cat.núm. 28) B Romboidal (cat.núm. 24)

4.3.1.1.7. Clavijas.

Se sitúan sobre la cara frontal del clavijero. Debieron de ser de sección circular y de forma cilíndrica, dado que el surco tallado sobre el clavijero es redondo. Solamente seis tallas violas conservan la marca de las clavijas (cat.núms. 21, 23, 24, 28-30).

Las clavijas se acomodan al pequeño espacio del clavijero; se sitúan en torno al borde del mismo y su disposición está condicionada por el número de cuerdas. En el caso de clavijeros con tres clavijas éstas se colocan en forma triangular (cat.núms. 21, 23, 29); con cuatro se alinean formando un rombo (cat.núms. 24) y con cinco se disponen en forma circular cerca del borde del clavijero (cat.núms. 28 y 30). Esta disposición viene determinada por el número de cuerdas. El escultor cuando diseña el clavijero y la distribución de las clavijas, sabe que tiene que alinearlas con las cuerdas, de forma que no se superpongan. Sucede en todos los casos excepto en dos (cat.núms. 21 y 24), en los que las clavijas aparecen superpuestas. El número de éstas por talla varía de tres a cinco. De tres clavijas hay cuatro ejemplares (cat.núms. 21, 23, 29, 30), de cuatro uno (cat.núm. 24) y de cinco dos (cat.núms. 28 y 30).

Tabla 52. Clavijero, clavijas y cuerdas de la tallas de viola de arco

Nº cat.	Clavijero	Clavijas	Cuerdas
21	Circular	3	2
22	-	-	-
23	Romboidal	3	-
24	Romboidal	4	4
25	Romboidal	-	-
26	-	-	4
27	-	-	-
28	Circular	5	3
29	Circular	3	3
30	Ciruclar	5	5
31	Circular	-	-
32	-	-	-
33	Circular	-	-
34	Circular	-	-
35	Circular	-	4

4.3.1.1.8. Cuerdas.

Se extienden longitudinalmente a lo largo de la talla del instrumento, desde el clavijero hasta el cordal. Están talladas sobre un bloque plano rectangular que sobresale de la caja de resonancia, quedando en relieve la sección de las cuerdas con respecto al resto del instrumento. Las cuerdas son excavadas en el bloque mediante la perforación de una ranura que sirve para separar cada una de las mismas, quedando éstas talladas como cordones paralelos entre sí, tal y como podemos ver en los ejemplares cat.núms. 26-30. Éste es el método más común utilizado en las violas de Cantabria. Existe otra forma más simple de tallarlas, que consiste en cincelarlas directamente sobre la caja de resonancia, quedando un simple surco o raya como imagen de la cuerda (ver cat.núm. 21). Solamente siete tallas de violas conservan algún vestigio o parte de la sección de las cuerdas (cat.núms. 21, 24, 26, 28-30, 35). El número de las mismas por viola oscila entre dos y cinco. De dos cuerdas sólo hemos localizado unaviola (cat.núm. 21); una de tres (cat.núm. 29); de cuatro hay tres (cat.núms. 24, 26, 35) y de cinco solamente dos (cat.núms. 28, 30).

Si comparamos el número de cuerdas con el de clavijas por viola observamos que en algunos casos no coinciden, siendo inferior el número de cuerdas que el de clavijas. Por lo tanto, en estos ejemplares, a la horade determinar la cantidad de cuerdas por instrumento, tomamos como referencia el de las clavijas.

Entre las posibles explicaciones a esta desigualdad numérica, está la falta de espacio para tallar las cuerdas proyectadas y el deterioro de las mismas frente a las clavijas. Es lo que ocurre en las violas cat.núms. 21 y 28: en la primera el número de clavijas es de tres y el de cuerdas de dos; en la segunda la cantidad de clavijas es de cinco y la de cuerdas es de tres. Consideramos que ambos instrumentos fueron concebidos con tres y cinco cuerdas respectivamente (véase la Tabla 52).

4.3.1.2. Tipologías

En las representaciones de las violas de arco cátabarasobservamos quela caja de resonancia (constituida por las dos tapas y los aros, estos no siempre) se representa de dos formas claramente definidas las: rectangulares y ovales o elípticos.



A



B

Ilustración 34.Tipos de tallas de las violas de arco por la forma de la caja.
A Oval (cat.núm. 28) B Rectangular (cat.núm. 30)

Violas ovales. Su caja acústica es oval, de fondo plano o abombado y se encuentran tanto separadas como adosadas al elemento arquitectónico. De las quince localizadas once son ovales el 73 % del total. (cat.núms. 21- 24, 26-29, 31-33).

Violas rectangulares. Su caja acústica es rectangular, estrecha, con los hombros redondeados y fondo plano; en general, se encuentran talladas frontalmente al espectador y se hallan exentas del elemento arquitectónico. En el conjunto total de violas representadas en Cantabria cuatro son rectangulares (cat.núms. 25, 30, 34,35).

Ambos tipos, el oval y el rectangular, son coetáneos y conviven en la región a lo largo delos siglos XI y XIII con pleno derecho. Esto quiere decir que no existe una evolución de la forma de las tallas de las violas de arco desde el punto de vista cronológico, sino que coexisten sincrónicamente dos tipologías, idea que compartimos con Rosario Álvarez.[485] Aunque no descartamos que en otras zonas de la Península y en épocas posteriores sí se produjera una evolución de la forma en el tiempo, como por ejemplo en la iconografía catalano- aragonesa de los siglos XIV al XV.[486]

Todas las violas talladas en Cantabria fueron esculpidas a lo largo delos siglos XII y XIII. Los talleres y los maestros canteros encargados de la fábrica de dichos templos

[485] ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media. Loscordófonos*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis Doctoral, 1991, p. 1002.

[486] BALLESTER i GIBERT, J.: *Iconografía musical a la Corona d'Aragó (1350-1500): elscordòfonsrepresentats en la pintura sobre taula, catàlegiconogràfic i estudiorganològic*, Barcelona, Universitat Autónoma de Barcelona, Tesis Doctoral, 1995, p. 194.

procedían, la mayoría de ellos, del norte de Palencia y Burgos; lo que significa que los tipos de violas que esculpen son similares a los labrados en las iglesias del norte palentino y burgalés y análogos a los que se encuentran a lo largo de la ruta del camino de Santiago

En Cantabria los talleres palentinos son los más influyentes, gracias a la calidad de sus escuelas y a la proximidad geográfica. Uno de los más activos es el de Aguilar de Campoo. Su huella, tanto en estilo como en temática, la encontramos en las iglesias del valle de Valderredible y de la cuenca del Besaya. Por ejemplo, todas las tallas de violas rectangulares se localizan en Valderredible, como la de Henestrosas de las Quintanillas (cat.núm. 25), la de Barruelo de los Carabeos (cat.núm. 30) y la de Cervatos (cat.núm. 34). Templos que, según García Guinea, pertenecen al mismo taller que trabajó en las iglesias palentinas de Santa Eufemia de Corruelo y Moarbes.[487] Entre los maestros que estuvieron en esta zona destaca especialmente Fruchel de Moarves.

También constatamos que, a lo largo del Camino de Santiago, son numerosos los ejemplos que encontramos de tallas de violas similares a los dos tipos cántabros; por ejemplo, en la Iglesia de San Miguel en San Esteban de Gormaz (Soria) y en el ex-convento de Santa María de la Vega (Salamanca).[488] Asimismo las hallamos en Sos del Rey Católico (Zaragoza), iglesia de San Martín en Uncastillo (Huesca) y en la iglesia de San Martín en Santa Cruz de Serós.[489] Igualmente en la Catedral de Orense y en la de Santiago de Compostela en el Pórtico de la Gloria ancianos.[490]

Si la forma de la caja de resonancia es la que determina el tipo de viola, no es menos significativa la estructura de las tapas de aquella. En la mayoría de los ejemplares localizados en Cantabria la tapa superior de la caja armónica es plana y la inferior abombada o lisa; en ésta última no se aprecia completa en todas las violas, dado que algunas se encuentran adheridas al cuerpo escultórico o al elemento arquitectónico, lo que nos impide ver el fondo del instrumento. Por lo tanto, son esculturas de bulto redondo aquellas violas en las que podemos apreciar el instrumento en su conjunto. A

[487]GARCÍA GUINEA, J.: *El románico en Santander*, Santander, Estudio, 1979.
[488]RUIZ MALDONADO, M.: *El caballero en la escultura románica de Castilla León*, Salamanca, 1986.
[489] CALAHORRA, C.; LACASTA, J.; ZALDIVAR, A.: *Iconografía musical del románico aragonés*, Zaragoza, Fernando el Católico, 1993.
[490] LÓPEZ-CALO, J.*: La música medieval en Galicia.* La Coruña, Fundación Pedro Barrier de la Maza, 1992, pp.108-112.

éstas las hemos denominado violas <con fondo>, para diferenciarlas de las <sin fondo>, que aparecen en relieve, cinceladas sobre la piedra y resaltando solo una parte del todo, normalmente la cara frontal, mientras que el dorso esta adosado al bloque.

Violas con fondo. Todas las tallas de las violas con fondo fueron labradas perpendicularmente al músico. El cuerpo del instrumento forma un ángulo agudo entre 30º y 45º con respecto al tañedor. Esta variación angular se debe probablemente al intento de posibilitar una mejor visualización del instrumento por parte del espectador, más que a una modificación en la manera de tocar. El escultor inclina más o menos la viola buscando que el espectador pueda observarla completa y así tenga la perspectiva de todo el conjunto, con el fin de que el significado de la escena esculpida se comprenda mejor.

La caja de resonancia de estas violas <con fondo>se apoya sobre el tórax del músico, situándose el clavijero frente a él, posición que hemos denominado horizontal,[491] o bien se encuentra inclinado hacia abajo, en posición descendente.

Existe un total de seis violas con fondo (cat.núms. 21, 23, 25, 32-34). En función de la forma de la tapa inferior podemos clasificarlas en dos grupos: abombadas o planas, como vemos en la Ilustración siguiente:



A B

Ilustración 35.Tipos de tallas de violas de arco según el fondo de la caja:
A fondo abombado (cat.núm. 23) B Fondo plano (cat.núm. 25)

[491] Similar a la forma de tocar el violín actualmente.

Violas de fondo abombado.Hemos localizado dos (cat.núms. 21- 23), cuya tapa inferior se apoya sobre el antebrazo del músico; formado un solo bloque, sin espacio entre ambos. Estas tallas son más pequeñas que las de fondo plano,[492] y más antiguas.[493]

Violas de fondo plano. Hay un total de cuatro que corresponden con (cat.núms. 25, 32-34), cuya tapa inferior no se apoya en ningún elemento arquitectónico. Entre el instrumento y el brazo del intérprete hay un espacio abierto. Estas tallas de violas se sitúan perpendicularmente al músico. Todas ellas son esculturas de bulto redondo que sobresalen del bloque esculpido.

Violas sin fondo o en relieve (las designamos así por encontrarse grabadas más que talladas), en ellas la tapa inferior se encuentra pegada o bien al cuerpo del músico o al elemento arquitectónico (capitel o arquivolta). En total hay nueve tallas de estas características (cat.núms. 22, 24, 26-31, 35).

Así, en las tallas de las violas (cat.núms. 23, 24 y 31) la tapa inferior de la caja de resonancia se encuentra adherida al tañedor cubriéndole casi por completo; se extienden desde su hombro hasta los pies. Estas tres tallas se representan frontalmente al espectador y son de mayor tamaño que el resto. Probable que esta disposición es consecuencia del interés por lograr una mejor visibilidad de la talla por parte del espectador; para lo cual el escultor se vio obligado a labrar las caja de resonancia pegadas al cuerpo de los instrumentistas, buscando evitar su rotura. Estos tres ejemplares se encuentran esculpidos en canecillos, el lugar más distante del observador.

La tapa inferior de lastallas violas sin fondo (cat.núms. 22, 26-30, 35) se encuentra pegada al elemento arquitectónico, tanto en capiteles como enarquivoltas. Todas se apoyan en el hombro del músico, no sobre el tórax, transmitiendo la sensación de estar cargando con el instrumento más que en actitud de hacerlo sonar. De estas siete tallas, en cuatro de ellas la tapa inferior de la caja de resonancia se encuentra adherida al capitel (cat.núms. 22, 26, 27, 35) yen las otras tres sobre el tórax del músico (cat.núms.

[492]Según LUENGO "Los intentos de desarrollar otros métodos de construcción, que permitieran conseguir instrumentos de mayor tamaño...desembocaron en la técnica de acoplamiento de costillas". *El pórtico de la Gloria Música, arte y pensamiento*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1988, pp. 84-86.

[493]SACHS, C.: *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Centurión, 1947, p. 264, afirma que la *viela* sufrió alteraciones decisivas en la Edad Media. La pequeña caja combada se hizo más grande, luego fue remplazada por una caja ovalada chata con paredes laterales o aros.

28, 29-30). La mayoría aparece en posición horizontal, salvo dos que lo hacen en vertical (cat.núms. 28-29).

4.3.1.3. Posición y técnica

La posición en que se encuentran todas las tallas violas cántabras es la denominada al modo occidental o horizontal (igual a la disposición actual de la viola), se apoyan o bien sobre el hombro izquierdo del músico (posición descendente) o bien sobre el tórax, bajo la clavícula contra el pecho (posición ascendente).En el primer caso se encuentran trece violas (cat.núms. 21-27, 30-35), que se encuentran una en una arquivolta, cuatro en capiteles y ocho en canecillos. Sobre el tóraxo ascendente dos (cat.núms. 28-29) ambas en una arquivolta. Pensamos que la posición en las tallas esta muy determinada por el elemento arquitectónico en que se encuentran esculpidas, dado que es éste el que determina en la mayoría de los casos el espacio de la talla. En todas las tallas de las violas el músico sujeta el instrumento por el mástil con la mano izquierda y el arco con la derecha.

4.3.1.4. El Arco

Es un accesorio que se emplea en algunas tallas de instrumentos de cuerda con el fin de obtener sonidos más potentes y de mayor duración. Se utilizó por primera vez como un complemento instrumental en Oriente; pasando posteriormente a Occidente a través de los árabes. En España se introdujo a mediados del siglo X.[494] Cuando el arco llega a Europa y a la Península Ibérica se aplica a los cordófonos allí existentes como eran los laúdes, la lira y el rabâb, lo que significa que no se emplea para un cordófono en concreto. Así en España, las representaciones más antiguas de un arco aplicado a un cordófono son las miniaturas del Beato de la Biblioteca Nacional, en las que aparece representado junto a laúdes de mástil largo.[495]

4.3.1.4.1. Estructura

El arco de las violas de arco se compone de una varilla de madera dura al tiempo que flexible y un mechón de crin de caballo, que se sujeta y se tensa en los extremos de la

[494]El arco cuando penetra en Europa viene acompañado de otros cordófonos frotados como es el <<rabab>> o la <<lyra>> bizantina.
[495] Beato, Biblioteca Nacional fol. 123.

varilla mediante un simple nudo o por medio de un tornillo. El extremo superior del arco se denomina punta y el inferior talón, por el que se coge la pieza.

De las quince violas talladas en Cantabria, catorce poseen arco (cat.núms. 21-27, 29-35); la única excepción es la (cat.núm. 28). El arco forma un bloque junto con el instrumento; se encuentra posado sobre las cuerdas, perpendicularmente a éstas y a la caja de resonancia. En todas las representaciones se amolda a la talla, tanto a su tamaño como a la forma del instrumento.

El arco es el elemento más deteriorado del conjunto, por ser el más sobresaliente del bloque esculpido y el más frágil, por su longitud y pequeño grosor. Ésta es la razón del mal estado que muestran muchos en la actualidad y la causa de que en ocasiones sólo se conserve un pequeño fragmento como vestigio de su presencia; esto ocurre en los arcos de las violas en las que sólo pervive un fragmento de la varilla (cat.núms. 23, 24, 26, 34 y 35).

Los catorce arcos esculpidos pertenecen al denominado arco recto con mango**.** Están compuestos por una varilla recta, cuyo extremo superior o punta es curvo y el inferior o talón es recto.

Normalmente, el tamaño del arco se halla en relación con el del instrumento. Para estudiarlas dimensiones de aquél proponemos como método el comparar su longitud con las medidas de la viola, siempre que ambos estén íntegros. Así, hablamos de arco grandecuando éste es más largo que el instrumento, arco mediano cuando ambos son iguales y arco pequeño en el caso de que sea más corto que la viola. De los catorce arcos representados, tres aparecen incompletos, correspondiendo a las violas cat.núms. 24, 32, 33 y once completos. De éstos, seis son pequeños (cat.núms. 23, 25, 27, 30, 31, 34) y cinco medianos (cat.núms. 21, 22, 26, 29,35).

De ello deducimos que ambos tamaños conviven en el tiempo y en el espacio (siglos XI- XII); por lo tanto cabe pensar que no existe una evolución cronológica por lo que se refiere al tamaño de los arcos. No podemos olvidar que estamos hablando de objetos esculpidos en la arquitectura, lo que significa que las proporciones del instrumento se adaptan al volumen, forma, material e irregularidades del bloque de piedra y al lugar en

que se encuentran tallados.[496] Pero, a pesar de tales condicionantes, los escultores labraron un único tipo de arco recto con mango, que representamos en la siguiente ilustración.



A



B

Ilustración 36. Tipos de tallas de arco recto con mango: A mango largo (cat.núm. 21) B Mango corto (cat.núm. 30)

Esta tipología presenta dos variables basadas en la longitud del mango y por tanto en la mayor o menor superficie de varilla y de cerdas; así tenemos arcos de mango larago y de mango corot:

Arcos de mango largo. Su extensión alcanza casi la mitad del arco y su grosor es mayor que el de la varilla; siendo ésta de igual longitud que las cerdas. Son arcos que poseen una superficie muy reducida a la hora de frotar las cuerdas. Este tipo aparece representado en la viola cat.núm. 21.

Arcos de mango corto.La longitud del talón es pequeña, resulta igual o ligeramente más larga que el tamaño de la palma de la mano del músico que empuña el arco, y su grosor es superior al de la varilla. La extensión de ésta y de las cerdas es mayor que en los arcos de mango largo. Son arcos que poseen mayor superficie a la hora de frotar las cuerdas.Tal tipo aparece en las violas cat.núms. 25, 27, 29, 30, 32.

[496] No es lo mismo que se encuentre en un capitel, canecillo, metopa o sobre una arquivolta, ya que el espacio para la escultura es muy diferente.

La longitud de la varilla es importante de cara a la interpretación, ya que un arco corto obliga al músico a efectuar un mayor desplazamiento en el momento de tocar, arco arriba y arco a bajo, lo que produce sonidos de poca duración y entrecortados, correspondiendo a cada nota un movimiento de arco. Mientras que con un arco de varilla larga se obtienen sonidos de mayor duración. Si la longitud de la varilla tiene su relevancia también la posee la extensión de las cerdas. Nos encontramos con talla de arcos de mango largo y con varilla corta, dado que el talón resulta considerable (caso de la viola cat.núm. 21). Y viceversa, hay arcos pequeños, de mango corto, que tienen una varilla larga, como ocurre con las violas cat.núms. 25, 27, 29, 30. Podemos concluir que el tipo básico de arco en Cantabria es: recto, pequeño y con mango corto.

4.3.1.4.2. Técnica y posición del arco

El estilo o sistema de coger el arco que se representa en la región durante los siglos XI-XII es el denominado al <<modo europeo>>[497]. Se sujeta con la mano derecha por el talón, con la palma hacia abajo, pasando el dedo pulgar por la parte inferior de aquél y los cuatro dedos restantes por la parte superior. Esta forma de asir el arco es la más segura y práctica a la hora de tocar y permite articularlo sobre las cuerdas con firmeza, precisión y fuerza. Un examen detallado de las representaciones de los arcos nos permite observar perfectamente el dorso de la palma e incluso en muchas de las esculturas se aprecia con claridad los nudillos del músico, algo que podemos comprobaren las violas cat.núms. 21, 25-27, 30, 31, 35 y en la ilustración siguiente.



A.



B

Ilustración 37. Posición de las tallas del arco en las violas:
A (cat.núm. 30) B (cat.núm. 22)

[497] El sistema oriental sujeta el arco con la palma de la mano hacia arriba.

Esta técnica, al modo europeo, naturalmente no es privativa de la región sino que aparece en muchas representaciones escultóricas de las iglesias de los siglos XI y XII que existen a lo largo del Camino de Santiago.

Por ejemplo en Soria, Iglesia de Santo Domingo.[498] En Huesca, Catedral de Jaca.[499] En Zaragoza, parroquia de San Martín de Uncastillo.[500] En Zamora, Colegiata de Toro.[501] En la Coruña, Catedral de Santiago de Compostela.[502] En Orense, Catedral.[503] También se plasma su realidad en las miniaturas de las Cantigas de Alfonso X el Sabio.[504]

De todos estos ejemplos podemos concluir que en las representaciones escultóricas del norte de la Península Ibérica correspondientes al siglo XI y la mayoría al XII, el arco que tañe las violas se sujeta al modo europeo, independientemente de la posición del instrumento. En cambio, en las representaciones pictóricas de siglos posteriores la forma de asir el arco es mixta, como por ejemplo aparece en retablos y tablas.[505]Probablemente, esto se debe a razones estéticas, a una influencia real del rabel sobre la viola, o al desarrollo de la viola de gamba, que hereda de aquél la forma de coger el arco.

Si analizamos qué sección del arco corta las cuerdas (punta, medio o talón) y en qué lugar de la viola está colocado, vemos que hay dos posiciones básicas; una cerca del mástil y otra en medio de la caja de resonancia próxima a los oídos.

En el primer caso, la punta del arco se sitúa entre el cuello de la caja y el mástil formando un ángulo recto, como ocurre en cuatro violas (cat.núms. 25, 30-32, 43).

[498] Sobre la primera arquivolta se representan los veinticuatro ancianos del Apocalipsis tañendo diversos instrumentos; entre ellos aparecen violas horizontales y verticales tañidas con arcos sujetos al modo europeo.

[499]CALAHORRA, P.; LACASTA, J.; ZALDÍVAR, A.: *Iconografía musical del románico aragonés,* Zaragoza, Fernando el Católico, 1993, p. 29.

[500]*Ibídem* p.82.

[501]LÓPEZ-CALO, J.: *La música medieval en Galicia.* La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza, 1992, p. 123.

[502]*Ibídem.* p. 85.

[503]*Ibídem.* p. 107.

[504]*Códice E1.*

[505] Esta forma mixta de coger el arco en las violas vemos que es más propia de épocas posteriores. Así lo podemos ver en la pintura sobre tabla del siglo XIV –XV en la Corona de Aragón, según señala BALLESTER i GILBERT, J.: *Iconografía musical a la Corona d'Aragón (1350-1500): els cordòfons representats en la pintura sobre taula, catàlegiconogràfic i estudiorganològic*, Barcelona, UniversitatAutònoma de Barcelona, Tesis, 1995, pp. 217-219.

En el segundo caso, el arco se sitúa cerca de los oídos, en mitad de la caja de resonancia, formando un ángulo agudo con el instrumento y frota las cuerdas con el medio del arco o con la punta.[506] Este es el caso de nueve violas (cat.núms. 21-24, 26, 27, 29, 33, 35).

4.3.2. Arpa

Cordófono punteado de forma triangular, constituido por: caja de resonancia, consola-clavijero y columna o mástil, que se unen formando un ángulo recto y dos agudos. Posee una serie de cuerdas verticales de diferente longitud, que se extienden desde la caja de resonancia hasta la consola- clavijero y que se toca con los dedos de ambas manos.

El arpa es uno de los instrumentos más antiguos y universales. Se encuentra bajo diversas formas y nombres en cada cultura a lo largo de la historia. En la actualidad se la denomina con los vocablos: *harfe* en alemán*; harp* en ingles; *harpe* en francés*;arpa* en español e italiano.

Se introdujo en la Península Ibérica a finales del siglo X, probablemente a raíz de las peregrinaciones a Santiago de Compostela, puesto que a partir del siglo XI aparecen las primeras manifestaciones plásticas, tanto en códices como en los edificios e iglesias de estilo románico.

En la iconografía medieval de Cantabria la talla del arpa es, junto con la viola de arco, uno de los cordófonos más representados. Hemos catalogado docetallas (cat.núms. 1-12), que suponen el 21,4 % del total de instrumentos localizados en la región.

4.3.2.1. Estructura y características

Todas las tallas de arpas son de estilo rústico y de constitución robusta. Se representan mediante un bloque de piedra delgado en forma de triángulo rectángulo, normalmente liso y sin ningún tipo de decoración.

[506] El hecho de tocar las cuerdas con la punta o por el medio de las cerdas creemos que no es significativo ya que el escultor al tallar el arco completo le coloca en la posición más adecuada para evitar salirse del volumen escultórico con el fin de que no se rompa sus parte: la escultura es un bloque compacto y único.

En algunas ocasiones se materializan exclusivamente a través de la figuratriangular; podríamos decir que el escultor plasma solo el volumen que define el arpa, es decir su forma, sacrificando los detalles estructurales y decorativos de la misma para ganar fuerza y consistencia en su representación, como es el caso de las arpas cat.núms.4-7, 9-12. Precisamente es esta simplificación y esquematización de la realidad lo que caracteriza las tallas del románico cántabro.

En cambio en otras ocasiones observamos que el artista es más minucioso y reflejó todos los componentes formales que representan al instrumento, describiendo detalladamente cada una de sus partes. Llegando incluso a plasmar el momento concreto de la interpretación, como ocurre en los ejemplares de YermoPiasca y Santillana del Mar (cat.núm.2, 3, 8,1 respectivamente).

Todas las arpas del románico cántabro, excepto la de Silió (cat.núm. 8), por su forma y estructura pertenecen al grupo de las triangulares cerradas o de marco.[507] Se componen de columna, clavijero-consola y caja de resonancia. Las tres secciones son rectas, poco voluminosas y se unen entre sí formando un triángulo rectángulo; el ángulo recto se encuentra entre la caja armónica y el clavijero, los agudos entre la columna y el clavijero y la caja armónica y la columna.

4.3.2.1.1. La caja de resonancia o armónica

En las representaciones de las arpas cántabras la caja armónica tiene forma de cubo rectangular estrecho y sus caras son planas y rectas. Esta sección es la más voluminosa del instrumento, su misión es la de difundir y amplificar las vibraciones del sonido que le trasmite la tapa armónica. En los ejemplos localizados en la región no es así; la cajaes estrecha, posee el mismo grosor y forma que la columna y el clavijero.

Sobre la cara anterior de la caja de resonancia se encuentra la tapa armónica, en la que se insertan los extremos inferiores de las cuerdas. La tapa es una pieza fundamental para la acústica del instrumento; su misión es la de transmitir las vibraciones de las cuerdas a toda la caja armónica y por tanto, es la responsable de la tímbrica del arpa. En las representaciones iconográficas de Cantabria la tapa armónica es plana y forma un sólo

[507]Ver GRIFFITHS, A.; RIMMER J.; VALE, C.: "Harp". *New Grove Dictionary of Music and Musicians,* London,.vol.1, 1980, pp. 190-210.

cuerpo compacto con la caja armónica, sin que haya diferencia entre ambas partes, o al menos no se ve ninguna marca que nos permita discernirlas.

El sistema de sujeción de las cuerdas a la tapa armónica es sencillo, penetran directamente sobre ésta, lo que nos permite deducir que el medio de fijación de las mismas se encuentra en el interior de la caja de resonancia.[508]

Otros elementos importantes en la estructura del arpa, que en la iconografía cántabra no aparecen, son las oberturas u oídos de la tapa armónica. No son necesarios para el instrumento, a pesar de que influyen en la calidad delsonido y sirven para difundirlo; por lo tanto no es extraña su ausencia en los ejemplares del siglo XII.[509]

4.3.2.1.2. Columna.

Es la sección que une el clavijero con la caja armónica. En las arpas de este estudio tienen forma de cubo rectangular recto y estrecho, sin ningún tipo de decoración; se fijan al clavijero por la parte superior y a la caja armónica por la inferior por medio de dos ángulos agudos. Lo más destacable es que la columna es recta en las tallas cántabras,[510] mientras que lo característico de las de su época es la curvatura de la misma.[511] Posiblemente la esbeltez de estos instrumentos en la región responde a razones técnicas propias de la cantería, o bien a tipos de arpas del románico tardío con peculiaridades e influencias de la zona del norte de Castilla y del Camino de Santiago.[512]

---

[508] Otros sistemas de sujeción de las cuerdas a la caja armónica del románico consiste en atar las cuerdas a un pequeño cilindro o clavija que se encuentra incrustado sobre la tapa armónica.Es el caso de las arpas nº8 y 16 del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela. Ver LUENGO.: *El pórtico de la Gloria Música, arte y pensamiento*, Santiago de Compostela, etc, 1988, p. 86. En arpas del gótico ver BALLESTER i GILBERT, J.: *Iconografia musical a la Corona d'Aragó (1350-1500): elscordòfonsrepresentats en la pintura sobre taula, catàlegiconogràfic i estudiorganològic*, Barcelona, UniversitatAutònoma de Barcelona, Tesis, 1995, p. 46.

[509] Comunican el aire del interior de la caja armónica con el exterior, modifican el tipo de vibración de la tapa, y por tanto determinan el timbre, pero no son condicionantes indispensable para la resonancia del instrumento. Incluso hasta en el siglo XV aparecen arpas sin agujeros, como recoge BALLESTER I GILBERT, J.: *Iconografía musical a la Corona d'Aragó (1350-1500): els cordòfons representats en la pintura sobre taula, catàlegiconogràfic i estudiorganològic*, Barcelona, UniversitatAutònoma de Barcelona, Tesis Doctoral, 1995, p. 48.

[510] El hecho de que el arpa tenga la columna recta le permite que la cuerdas puedan tener una mayor tensión ya que refuerza evita el doblamiento del arpa.

[511] SACHS, C.: *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Centurión, 1947, p. 253.

[512] Es decir, el escultor talla la columna recta ante la posibilidad de que ésta se rompa si la arquea; debido a que todas las arpas cántabras se encuentran ubicadas en los canecillos.

4.3.2.1.3. Clavijero

Es la pieza superior del arpa que une la caja armónica con el mástil; en él se encuentran insertas las clavijas. En las tallas de este estudio el clavijero es un cubo rectangular, recto, compacto y estrecho, ligeramente más grueso que el cuerpo central del instrumento, como podemos ver en las arpas cat.núms. 1, 2, 8, 11.

En el resto de las tallas existentes (cat.núms. 3-7, 9, 10, 12) no se observa ninguna señal del clavijero porque se encuentra roto o en parte destruido, como en el caso de los ejemplares de Pujayo, Bolmiry Raicedo (cat.núm.4, 6, 7 respectivamente). También puede ocurrir que la escultura en su conjunto esté muy deteriorada, lo que atestiguamos en Piasca, Bolmir, Santillana del Mar y Cervatos (cat. núms. 3, 5, 9, 10, 12 respectivamente).

De los clavijeros tallados visibles en todas las arpas catalogadas, cabe mencionar como de especial interés por su calidad de talla y descripción organológica, el que se encuentra en Santillana del Mar (cat.núm.1). Es de forma rectangular, grande y grueso; en el lateral izquierdo se encuentran las cuerdas y en el derecho las clavijas, sobre las que el músico extiende su mano diestra con intención, probablemente de afinar.

Una variación o mutación de este tipo de clavijero rectangular y recto es el curvo o convexo, que se representa en Yermo (cat.núm. 2). El combamiento del mismo se produce al unirse con la caja armónica. Pero probablemente, tal curvatura se debe más a una fantasía del escultor que a un nuevo tipo de clavijero, de ahí que incluyamos el ejemplar citado en el apartado de arpa triangular recta.

4.3.2.1.4. Clavijas

Es el medio por el que se sujetan de las cuerdas. Se representan como pequeñas protuberancias semicirculares que sobresalen de la superficie del clavijero. Se sitúan sobre las caras laterales o bien en la parte superior del mismo y sirven para tensar adecuadamente las cuerdas, mediante la presión directa de los dedos, sin utilizar ninguna llave especial. Las clavijas se distribuyen aleatoriamente a lo largo del clavijero o bien en una o dos filas. En lla mayoría de las arpas localizadas el número de clavijas no se corresponde con el de las cuerdaslabradas, como por ejemplo en la talla de Silió (cat.núm. 8), en donde el número declavijas es de 20 y el de las cuerdas de 10.

En la iconografía cántabra la presencia de clavijas es muy escasa; solamente se aprecian en Santillana del Mar y Silió (cat.núms. 1, 8). En los demás casos encontramos una hipotética señal de lo que pudieran ser aquellas, dado que el clavijero se muestra rugoso y ondulante, lo que sugiere la viabilidad de su existencia. Ejemplo de lo dicho lo hallamos en el arpa de Cervatos (cat.núm. 11).

Una excepción, dado su carácter exclusivo, a este sistema de clavijas laterales se encuentra en la representación de Silió (cat.núm. 8); su singularidad reside en el lugar en que se sitúan las mismas, que es en la parte superior del clavijero, formando dos filas paralelas de diez clavijas cada una. Tal disposición se debe, posiblemente, a la forma del clavijero y a la falta de espacio disponible en sus caras laterales, lo que obligó al escultor a adoptar la solución descrita.

4.3.2.1.5. Cuerdas y afinación

Las cuerdas se extienden desde el clavijero hasta la caja armónica; las más largas y más graves se sitúan al lado de la columna y las más cortas y agudas se encuentran próximas a la caja de resonancia, junto al tórax del músico, como podemos ver en la ilustración siguiente.



a. Lateral derecho b. Lateral izquierdo

Ilustración 38. Tallas de arpa triangular de Santillana del Mar (cat.núm.1)

El número de cuerdas en las tallas de arpas localizadas en Cantabria, en los casos que pueden contarse, es de diez, tanto en las triangulares como en la cuadrangular.

Se pueden observar tres ejemplares: Santillana del Mar, Yermo y Piasca (cat.núms.1, 2, 3); en las demás no se aprecian.

El sistema de afinación de las arpas es manual, es decir, el músico tensa las cuerdas directamente con sus dedos sin necesidad de utilizar ninguna llave especial. Así lo constatamos en el arpista de Santillana del Mar (cat.núm.1), al que vemos extender su mano derecha sobre el clavijero con intención de utilizar las clavijas. Tal procedimiento resulta más propio de los instrumentos de cuerda frotada o de mango que del arpa; implica un tipo de clavijas con cabeza redonda o plana al estilo de una seta.[513]Probablemente esta forma esférica de las cabezas es la que el escultor talló en el clavijero mediante protuberancias semicirculares visibles en algunas de las representaciones estudiadas.

El sistema de afinación de las cuerdas es importante a la hora de determinar el sonido de las mismas. Si el arpa se tensa por medio de los dedos significa que las cuerdas son de tripa y por lo tanto, el instrumento tiene menos tensión que el afinado con una llave.

El procedimiento empleado de cara a la afinación de las arpas en la época estudiada es difícil de dilucidar, ya que en la Baja Edad Media las fuentes teóricas no recogen este tema.Una aproximación a la posible afinación que pudieran tener las tallas de las arpas cántabras la encontramos en el manuscrito Berkeley 744 de la Biblioteca de la Universidad de California, en donde observamos cómo sobre uno de los dos instrumentos que muestra, ambos de once cuerdas, aparecen una serie de letras que indican la afinación diatónica de los mismos (tal y como recoge Ballester i Gilbert en la siguiente ilustración).[514]

[513] Si el sistema de afinación fuese por medio de una llave especial las clavijas serían de forma cúbica y sin cabeza, como es el caso de numerosas arpas medievales en toda la iconografía europea, como por ejemplo, las dos arpas que aparecen en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela. Ver LÓPEZ-CALO, J.: *La música medieval en Galicia.* La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza, 1992.

[514]Ver BALLESTER I GILBERT, J.: *Iconografia musical a la Corona d'Aragó (1350-1500): els cordòfons representats en la pintura sobre taula, catàleg iconogràfic i estudi organològic*, Barcelona, UniversitatAutónoma de Barcelona, Tesis Doctoral, 1995, p.61. La afinación ascendente en el manuscrito de Berkeley es: a b c d e f g a b c d. Esta serie se adapta ala notación Helmhotz, solamente se diferencia en que no diferencia las octavas a través de las letras mayúsculas.

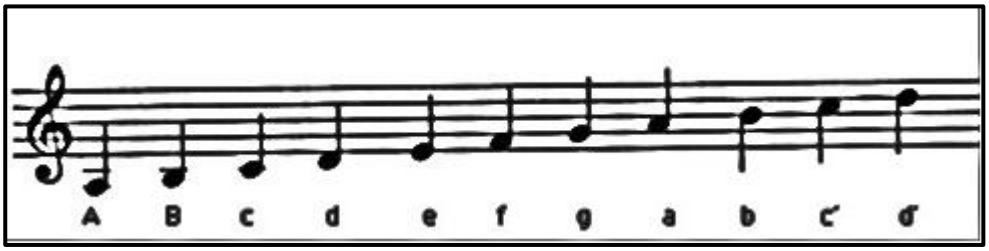


Ilustración 39. Sistema de afinación de las arpas diatónicas.Según el manuscrito de Berkeley Library of theUniversidad de California Ms.744 (olim Philips 4450).[515]

Las tallas de arpas triangulares que se conservan en el románico de Cantabria son esbeltas, estilizadas y sin ningún tipo de decoración. En todas ellas se aprecia la caja armónica, la columna y el clavijero; éste último recto y estrecho. Las tres partes que formanel instrumento se unen mediante tres ángulos, uno recto en el que converge la caja armónica con el clavijero y dos agudos: uno que corresponden a la unión entre el clavijero y la columna y otro a la de ésta con la caja armónica. El número de cuerdas que aparecen en las arpas es de diez, número que encontramos en once de las tallas catalogadas (cat.núms.1-7,9-12).

4.3.2.2. Tipologías

La tipología de lastallas de arpas localizadas en Cantabria es la triangular, se caracteriza por la longitud de la caja armónica y de la columna. La figura del arpa se extiende desde el hombro del intérprete sentado hasta el suelo.[516] Pertenecen a este tipoel 73% de las arpas del catálogo (cat.núms.2-7,9-12) en vista de lo cual podemos afirmar que se trata de una tipología característica de Cantabria, que no obstante no resulta exclusiva de esta región puesto que también aparece en numerosas zonas de Castilla y León, especialmente en Soria y Ávila.[517]

Una variación de este modelo es un arpa de menor tamaño, se extiende desde el hombro del intérprete sentado, hasta una pequeña base sobre la que se apoya el instrumento.

[515]*Ibidém*, p. 61
[516]Son similares al tamaño de las arpas actuales.
[517]Basílica de S. Vicente de Ávila del siglo XII, en el sepulcro de los Mártires Vicente Sabina y Cristeta. En Soria en Torreandaluz iglesia de Santo Domingo de Silos, sobre un capitel.

Sólo hemos localizado un ejemplar de este tipo el de Santillana del Mar (cat.núm.1), que destaca por la perfección de su talla y la armonía entre sus partes. Sin duda es la mejor labrada de las que conservamos. En ella se aprecian con detalle diez cuerdas paralelas y equidistantes, la columna y la caja armónica, recta y bien perfilada; pero es, sobre todo, el robusto y grueso clavijero su elemento más singular, tanto por su forma como los detalles que en él pueden observarse (véase la Ilustración 38 Tallas de arpa triangular de Santillana del Mar (cat.núm. 1).

Localizamos tipos parecidos en zonas colindantes con Cantabria. En Navarra, en el palacio real de Estella, en la ermita de Azcona y en la iglesia de la Magdalena de Tudela aparecen esculpidos en sendos capiteles un asno o un macho cabrío que tocan arpas que se apoyan sobre una base.[518] También existen en Francia, en lugares como la iglesia de San Pierre en Aulnay en donde se representa en la cuarta arquivolta un macho asno tañendo un arpa.

La excepción en cuanto a la forma es la talla del arpa cuadrangular de Silió (cat.núm. 8), es pequeña y portátil, con caja armónica, columna y clavijero lineal y estrecho, que se unen por medio de cuatro ángulos casi rectos. No tiene ningún tipo de decoración, posee diez cuerdas paralelas y veinte clavijas dispuestas en dos series de diez cuerdas en la parte superior del clavijero.[519] Se extiende desde el hombro del músico sentado, hasta la altura de sus rodillas, en donde descansa sobre una pequeña base que se encuentra en el suelo.

[518] ARAGONÉS ESTELLA, E.: *La imagen del mal en el arte románico del camino de Santiago en Navarra*, Universidad de Navarra, Tesis, 1993, pp. 170-172.

[519] Esta arpa, tanto por su estructura cuadrangular como por poseer dos filas de diez clavijas en paralelo y por tener cuerdas a ambos lados, nos podría inducir a pensar que se trata de un arpa-salterio o de un arpa doble. Ambas ideas las rechazamos, en primer lugar, porque no existe caja de resonancia entre las cuerdas y, en segundo lugar, porque las arpas dobles o cromáticas son muy posteriores a la construcción del arpa de Silió. Las primeras referencias en la Península de un arpa doble son del s. XIV. Ver GÓMEZ MUNTANÉMªC.: *La Música en la Casa Real Catalano - Aragonesa 1336-1432*. Barcelona, Bosch, 1979,vol. 2, p.182; y el artículo de ÁLVAREZ MARTÍNEZ R.: "El arpa cromática en la España medieval", *Revista de Musicología* VI, (1983), pp.135 –140 y el artículo de LAMAÑAJ.M.: "Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona", *Anuario Musical,* 24 (1964), pp. 44 y 45.



Ilustración 40. Talla de Arpa de marco cuadrangular cat.núm.8

La peculiaridad de esta talla de arpa de Silió (cat.núm. 8) reside en su trabajo refinado, el buen estado de conservación en que se encuentra y sobre todo, su estructura cuadrangular. La representación de instrumentos de esta tipología en la Baja Edad Media no es nada extraño ni inusual. Se localizan principalmente en edificios del románico Pirenaico, como San Pedro y San Jaime de Agüero de Huesca, todas ellas de influencia francesa en concreto de la zona de Toulouse.[520] Ejemplar que nos permite pensar que se trata de un arpa-salterio, pero la incluimos dentro de las arpas porque su estructura está más próxima a las tallas de arpas que a las arpas-salterios localizadas en Cantabria, como veremos más adelante.

Como conclusión podemos decir que durante los siglos XI-XII en Cantabria predomina el arpa triangular.Tipología característica de Occidente a finales de la Edad Media, desarrollada entre los siglos XI y XII.[521]

Se constata su existencia a lo largo del Camino de Santiago, especialmente en la zona norte de Castilla-León, donde localizamos tipos parecidos. En Palencia, en la iglesia de parroquial de la Asunción de Perazancas, en la iglesia de Santa María la Real Cillamayor y en la iglesia de Santiago en Carrión de los Condes, se esculpen significativos ejemplos en canecillos y arquivoltas de las portadas. También aparecen en

[520] ÁLVAREZ MARTÍNEZ R.: *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media. Loscordófonos*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis Doctoral, 1991. p.280.

[521] Este modelo de arpa triangular recta obedece a una estética regional característica de Castilla. Idea que compartimos con ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media. Loscordófonos*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis doctoral, 1991, p. 281.

Soria, iglesia de Santo Domingo de la capital y parroquia de la misma advocación en Torreandaluz, labradas en uno de los arcos sobre la puerta en el primer caso y en un capitel en el segundo. Igualmente en Ávila, en una inicial miniada que puede verse en una Biblia del siglo XII, donde se representa al rey David tocando un arpa triangular pequeña; y en la Basílica de San Vicente, hay otra formando parte del sepulcro de los mártires de Vicente, Sabina y Cristeta.

4.3.2.3. Posición y técnica

Al contemplar la iconografía de la talla del arpa en Cantabria observamos que siempre se representan en posición vertical, pues se sitúa entre las piernas del intérprete, que esta sentado, la parte superior de ésta se apoyasobre uno de sus hombrosy la inferior queda en el suelo o encima de unapeana que se encuentra junto a los pies del intérprete. Las manos del músico se representan extendidas sobre las cuerdas a cada lado del instrumento. La sensación de todas las tallas es dar la idea de que el instrumento esta sonando.

El primer apoyo para sujetar el arpa con seguridad es el hombro del tañedor. De las doce catalogadas ocho descansan en el izquierdo (cat.núms. 2, 3, 5-9, 12) y cuatro en el derecho (cat.núms. 1, 4, 10, 11). En ambos casos, la cabeza del intérprete se sitúa en el lado contrario al hombro en el que descansa el instrumento.[522]

El segundo punto de apoyo es el suelo directamente o bien una modesta base que se encuentra entre los pies del músico. El uso de uno u otro depende del tamaño dela talla del arpa; en ambas situaciones se consigue mantener el instrumento sujeto y estable.

Solamente dos arpas, la cuadrangular de Silió y lade Santillana del Mar cat.núm. 8 y 1, cuentan con el mencionado pedestal cilíndrico. En la de Santillana del Mar (cat.núm. 1) se aprecia perfectamente cómo en medio de las pantorrillas del tañedor en el fondo adosado al canecillo, existe una base de sección circularsobre la que descansa el instrumento. En cambio esta peana no es visible en el arpa cuadrangular de Silió (cat.núm. 8), debido a que el brial del arpista nos la oculta. No podemos contemplar ni

[522] El hecho que la caja armónica se apoye sobre los hombros es una de las características que nos permite diferenciar el arpa del arpa-salterio. Normalmente el arpa-salterio se encuentra perpendicular al cuerpo del músico, se apoya sobre tórax y, su cabeza se sitúa por encima del instrumento. Mientras que las arpas se apoyan sobre un hombro y, la cabeza del intérprete se encuentra sobre una de los lados del arpa, en el lado contrario al hombro que soporta el arpa.

su forma ni su tamaño, pero deducimos que el escultor la tuvo en cuenta por la posición que adopta el intérprete, pues de otra forma el instrumento estaría en el aire y sin sujeción; probablemente el cantero ocultó el pedestal por razones estéticas. Por otro lado, para asir con firmeza estas dos arpas pequeñas no resultan suficientes los dos apoyos descritos (hombro y base); el músico necesita controlar las oscilaciones laterales que experimenta el instrumento mientras se está tocando, por eso podemos advertir cómo en el ejemplar de Santillana (cat.núm. 1) las rodillas del tañedor descansan en la columna, con el fin de dominar los balanceos.

El resto de las tallas de arpasdescansandirectamente sobre el suelo; este es el caso del 73% de las aquí catalogadas (cat.núms. 2-7, 9-12). Para sujetarlas con precisión y evitar oscilaciones el músico coloca sus pies junto a la parte inferior de la caja armónica y separa sus rodillas del instrumento, con el fin de permitir la vibración de las cuerdas. Tal sistema de sujeción podemos apreciarlo en el ejemplar de Santa María de Yermo (cat.núm. 2). En las demás tallas de arpas triangulares las rodillas se muestran pegadas a las cuerdas, probablemente a causa del estilo rústico y sencillo de las tallas.

Como conclusión, podemos decir que la posición en que están representadas las tallas de arpas de Cantabria resulta la más lógica y natural de cara a la interpretación. Esto nos indica que el escultor conocía el instrumento, la forma de tocar y las dificultades que implicaba sostener un objeto de estas dimensiones y características. El conjunto labrado, intérprete e instrumento musical, consiguen trasmitir al espectador la sensación sonora, el realismo y la espontaneidad de la ejecución, así como el acto de afinación del mismo.[523] Es probable que los artesanos que tallaron estas arpas observaran cómo se tocaban las reales, o bien eran artífices muy minuciosos que copiaron con bastante rigor los tipos esculpidos en otras iglesias.

4.3.2.3.1. La técnica de interpretación

En las arpas cántabrasla técnica de interpretación es a dos manos. Ambas se sitúan a cada lado del instrumento, una frente a la otra, a la misma altura y posición respecto al instrumento y aparecen extendidas sobre las cuerdas. Esta posición a la hora de la

[523] Como ejemplo recomendamos ver el conjunto esculpido en Santillana del Mar (ins.1).

interpretación nos indica que nos hallamos ante un instrumento polifónico.[524] La colocación de ambas manos sobre las cuerdas es la más usual en las tallas cántabras, pues se encuentra en once de las doce catalogadas (cat.núms.2-12), e incluso prevalece cuando los instrumentos son tañidos por arpistas zoomórficos, tal es el caso del carnero que toca el ejemplar de Santa María de Yermo (cat.núm.2), el cual coloca sus pezuñas delanteras sobre las cuerdas a cada lado del instrumento.

La única excepción a esta posición mimética es la talla del arpa de Santillana del Mar (cat.núm.1). El tañedor apoya su mano derecha en el clavijero mientras que la izquierda se encuentra extendida sobre el cordaje. Representa el instante de la afinación en vez del de la interpretación, que es la acción común al resto de las arpas.

La pulsación de las cuerdas en las representaciones cántabras es con los dedos, normalmente el índice y el pulgar, utilizándose la mano extendida para apagar el sonido. Técnica caracterísitica de todas las arpas, según la opinión más generalizada, éstas se pellizcaban o punteaban digitalmente.[525] De ordinario con el pulgar y el índice de ambas manos, utilizándose en ocasiones el anular.[526] En algunos momentos eran pulsadas con la palma de la mano.[527]

En las tallas regionales observamos tres técnicas de tañer el arpa con:

Cinco dedos o de palma. Las manos se encuentran abiertas sobre las cuerdas, dando la sensación de estar golpeándolas o apagando sus vibraciones. Esta posición es la menos musical pero la más práctica en escultura a la hora de representar el acto de tocar este instrumento. El escultor coloca las manos abiertas con el fin que el espectador perciba y comprenda claramente la acción y el significado de su obra. En Cantabria es el recurso interpretativo más común, nuevetallas de arpas se representan así (cat.núms. 1, 4, 6-12).

[524] Con ambas manos se puede realiza melodías diferentes e independientes.
[525] Ver SACHS C.: *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Centurión, 1947, p. 252.
[526] Ver GRIFFITHS-RIMMER, J.: "Harp". *The New Grove Diccionary of Music and Musicians*, London 1980, vol.8, p. 194.
[527] Ver SADIE STANLEY: *New Grove dictionary of musical Instruments*. London, vol.1, p. 131

Tres dedos: índice, medio y pulgar. Es el caso del ejemplar de Piasca (cat.núm. 3), en el que la juglaresa pulsa las cuerdas con las yemas de los dedos, recogiendo hacia el interior el anular y el meñique que aparecen apoyados sobre el cordaje.[528]

Dos dedos: los dos pulgares. Los demás se muestran recogidos hacia el interior de la mano formando un puño, como vemos en el arpa de Bolmir (cat.núm. 5). Como podemosapreciar en la Tabla siguiente.

Tabla 53. Posición y pulsación de las tallas de arpas

Nºcat.	**Posición hombro**	**Pulsación**	
		mano derecha	**mano izquierda**
1	Derecho	Sobre el clavijero	Sobre las cuerdas
2	Izquierdo	Pezuña en lascuerdas	Pezuña en las cuerdas
3	Izquierdo	Yemas sobre las cuerdas	Yemass obre las cuerdas
4	Derecho	Palma sobre las cuerdas	Palma sobre lascuerdas
5	Izquierdo	Pulgar sobre las cuerdas	Pulgar sobre lascuerdas
6	Izquierdo	Palma sobre las cuerdas	Palma sobre las cuerdas
7	Izquierdo	Palma sobre las cuerdas	Palma sobre las cuerdas
8	Izquierdo	Palma sobre las cuerdas	Palma sobre las cuerdas
9	Izquierdo	Palma sobre las cuerdas	Palma sobre las cuerdas
10	Derecho	Palma sobre las cuerdas	Palma sobre las cuerdas
11	Derecho	Palma sobre las cuerdas	Palma sobre las cuerdas
12	Izquierdo	Palma sobre las cuerdas	Palma sobre las cuerdas

La digitación utilizada a la hora de tocar influye directamente sobre la sonoridad del instrumento. No es lo mismo tañer solamente con el pulgar, reduciendo las posibilidades sonoras al rasgueo de las cuerdas, que usar las yemas de varios dedos, lo que permite el logro de unos sonidos delicados y brillantes, o golpear el cordaje con la palma de la mano, de lo que se obtiene un resultado fuerte y disonante.

Como conclusión, podemos decir que la mayoría de las tallas de arpas que aparecen en la iconografía cántabra responden a los modelos occidentales de finales de la Edad Media con influencias del estilo castellano. Son triangulares de marco recto, con diez cuerdas paralelas de diferente longitud, que se extienden desde la caja de resonancia a la consola- clavijero. Se presentan en posición vertical, descansan en el suelo y sobre uno

[528]El escultor tiene que tallar en un bloque todos los dedos de la mano para evitar su ruptura. Este es el caso de los dedos anular y meñique del arpa de Piasca.

de los hombros del arpista y se tañen con la yema de los dedos de ambas manos, que están sobre las cuerdas.

4.3.3. Arpa - salterio

Cordófono punteado de forma triangular o cuadrangular, formado por una caja de resonancia plana y hueca y dos series de cuerdas, una a cada lado. La caja está formada por dos tablas armónicas unidas por medio de unas costillas; es muy sobria y no posee ningún tipo de decoración. Las cuerdas se extienden paralelamente por ambas caras de la caja armónica. Se sujetan por medio de unas clavijas situadas en la parte superior y se pulsan con los dedos o con un plectro.[529]

El arpa-salterio es un instrumento mixto. Surgió de la fusión de otros dos de origen oriental: el arpa y el salterio. Desde su nacimiento y a lo largo de su historia ha tenido diversos nombres; en unos casos se le ha denominado *rota* por su forma semejante a la cítara islámica y en otrosarpanetta por su similitud con el arpa.[530] Son denominaciones que dependen de las características que predominan en su estructura. Sin embargo su mestizaje no sólo se manifiesta en el nombre, arpa-salterio, sino también en su constitución y morfología. La forma del objeto y su posición vertical a la hora de tocarlo son propias del arpa, mientras que la caja de resonancia es la del salterio. Comparte con ambos instrumentos la técnica de pulsar las cuerdas con los dedos y/o de hacerlas sonar con la palma de la mano.

El hecho de que el arpa-salterio sea una mixtura de dos instrumentos no le convierte en un instrumento excepcional y sin personalidad, sino todo lo contrario: es un instrumento fruto de su tiempo, con igual presencia e importancia que aquellos de los que procede. Nació para cubrir las necesidades y exigencias de su época, tanto a nivel técnico como sonoro.

Las representaciones de arpas-salterio no abundan en la iconografía del románico tardío en Cantabria. Tan sólo hemos localizado seis ejemplos (cat.núms. 13-18), que suponen

[529] Todas las arpas-salterios que se representan en el románico cántabro se tañen con la yema de los dedos.

[530] Según ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R .: *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media. Loscordófonos,* Madrid, Universidad Complutense, Tesis doctoral, 1991, p. 371, el nombre de rota se aplica a las arpas-salterios en la Edad Media por su similitud con las cítaras islámicas, ya sea en forma del*santir* o del *qânum*; ambos tienen cuerdas a cada lado de la caja de resonancia y se tañen igual que el arpa.

el 10,7% del conjunto total de representaciones catalogadas de instrumentos. Si comparamos este porcentaje con el del arpa –21,4%– y el salterio –3,5%–, resulta que el arpa-salterio parece haber gozado de las preferencias de los escultores frente al salterio, a pesar de que este último sea uno de los instrumentos que más veces aparece representado en la iconografía medieval en la Península Ibérica.[531]

En el Románico cántabro aparecen representados dos tipos de tallas de arpas-salterio: el cuadrangular, de tamaño pequeño y el triangular de porte grande. Por sus proporciones y la forma en que se tocan recuerdan a las arpas, aunque se diferencian de éstas por el grosor de la caja de resonancia y la doble hilera de cuerdas.

4.3.3.1. Estructura y características

Las tallas de arpas-salterio del románico cántabro poseen las mismas características estilísticas que el resto de instrumentos: su figuraes tosca y sencilla. Se representan mediante un bloque de piedra grueso, de forma triangular o cuadrangular, en el que se tallan las cuerdas por ambas caras. Éstas se sujetan por medio de clavijas circulares insertas directamente sobre el clavijero, que se sitúa en la parte superior. Se tañen en posición vertical con los dedos de ambas manos.

En ocasiones la talla del instrumento sólo se reconoce por su forma triangular, lo que originacierta dificultad a la hora de su identificación; pues podría tratarse simplemente de un arpa o un salterio. La duda desaparece al observar su grosor, el ahuecamiento de la caja de resonancia y la posición del intérprete.[532] Son ejemplos las representaciones de Santillana, Cayón y Villanueva de la Nía (cat.núms. 13, 15,18). Asumimos que estos instrumentos simples no son el eslabón intermedio entre el arpa y el arpa-salterio, sino que son ejemplares genuinos aunque esquemáticos de este último, dado que contienen rasgos esenciales que lo diferencian de aquellos que están en sus orígenes: del arpa se diferencia por su mayor grosor y el ahuecamiento de la caja de resonancia y del salterio por la posición del intérprete.

[531] La falta de representaciones de arpas-salterio en otras regiones españolas tal vez se deba a que era un instrumento poco noble por su corpulencia. En los estudios publicados sobre la música en las casas reales y nobiliarias españolas de la Baja Edad Media no se menciona ningún instrumento de estas características, lo cual no descarta en modo alguno su uso por parte de juglares y ministriles.

[532] El arpa-salterio se coloca perpendicular al cuerpo del músico, se apoya sobre el tórax y su cabeza aparece por encima del instrumento. En cambio, las arpas se apoyan en el hombro del músico y su cabeza sobre uno de sus laterales.

De las seis tallas que hemos localizado tres tienen forma triangular grande (cat.núms.13, 15, 18) y las otras tres son cuadrangulares y pequeñas (cat.núms. 14, 16, 17). Ambos tipos se componen de tres elementos: caja de resonancia, clavijero con clavijas y cuerdas, estructura que recogemos enla tabla siguiente:

Tabla 54. Estructura de las tallas arpas-salterios

Nº cat.	**Forma**	**Tamaño**
13	Triangular	Grande
14	Cuadrangular	Pequeña
15	Triangular	Pequeña
16	Cuadrangular	Pequeña
17	Cuadrangular	Pequeña
18	Triangular	Pequeña

4.3.4.1.1. Caja de resonancia

Tiene forma de caja triangular o cuadrangular gruesa y hueca; sus caras son planas y rectas y no posee decoración. En tres tallas localizadas no se aprecia el límite entre la caja de resonancia y el clavijero (cat.núms. 14-16). En las demás sí, e incluso podemos medir el grosor de la caja de resonancia y el de las tapas armónicas; es el caso de las tallas arpas-salterio de Santillana del Mar, Villanueva de la Nía y San Martín de Elines (cat.núms. 13, 18, 17).

La forma en la que aparece tallada la caja de resonancia puede ser: <<abierta>>, en cuyo caso el interior del cuerpo central del instrumento está hueco, lo que permite apreciar el grosor de la tapa armónica (es el caso de las representaciones de Santillana del Mar y Villanueva de la Nía, cat.núms. 13 y 18). La ausencia de la pieza de cierre de la caja armónica puede obedecer a la búsqueda de realismo y claridad representativa, pues es improbable de que se trate de un modelo alternativo de arpa-salterio. Y <<cerrada>>, en cuyo caso se cincela un hueco en la cara frontal del bloque de piedra que es grueso y sólido (un ejemploesla talla de San Martín de Elines, cat.núm. 17).

También en el clavijero se aprecia el grosor de la tapa armónica y el hueco de la caja de resonancia. En la talla del arpa-salterio de Villanueva de la Nía (cat.núm. 18) se representa mediante la incisión de cuatro líneas paralelas, situadas dos a cada lado del

instrumento; en el de San Martín de Elines (cat.núm. 17) por medio de sendas hileras de clavijas dispuestas en los laterales del instrumento y en las tallas de Santillana de Mar, Castañeda y Bárcena (cat.núms. 13, 14, 16) mediante dos filas de incisiones que sugieren la presencia de clavijas.

La forma de plasmar la sujeción de las cuerdas es sencilla, en la representación observamos que se fijan directamente a la parte inferior de la caja de resonancia. El escultor tan solo las labra hasta el borde de la misma, sin preocuparse en representar la unión entre ambas partes. Solo en la talla de San Martín de Elines (cat.núm. 17) las cuerdas se insertan en el listón inferior del marco de la caja.

4.3.4.1.2. El clavijero y las clavijas

El clavijero se sitúa en la parte superior; es la pieza que une las dos tapas armónicas y sobre la que se fijan las clavijas. En las tallas de las arpas-salterio del románico cántabro consiste en un listón, cuña o travesaño de forma rectangular, plana y relativamente ancha.

La afinación y la sujeción de las cuerdas se realizan por medio de supuestas clavijas, que se representan mediante pequeñas protuberancias semicirculares que sobresalen de la caja de resonancia. Se sitúan en la parte superior y a cada lado de la caja armónica, insertas sobre la cuña o listón que une las dos tapas armónicas y dispuestas en sendas hileras paralelas.

En las tallas de las arpas-salterio cántabras se aprecian las clavijas solamente en San Martín de Elines (cat.núm. 17), están dispuestas en dos filas paralelas de cuatro, a cada lado del instrumento. En las de Santillana del Mar y Castañeda (cat.núms. 13,14) se observan restos de clavijas. En Bárcena de Pie de Concha y Villanueva de la Nía (cat.núms. 16, 18) las cuerdas talladas encima de la tapa armónica continúan sobre la sección del clavijero. En el primero de los casos se tallan a lo largo del clavijero y en el segundo terminan en la línea que marca el límite de la tapa armónica. Consideramos que una representación de este tipo no es fruto de la ignorancia del tallista, sino más bien de su capacidad de síntesis.

Tabla 55. Talla de clavijero, cuerdas y soporte de las arpas-salterios

Nº cat.	Clavijero	Nº Cuerdas	Soporte
13	Superior doble	8	Tórax
14	Superior doble	12	Tórax
15	-	-	Tórax
16	-	10	Tórax
17	Superior	8	Tórax
18	Superior	10	Tórax

4.3.4.1.3. Cuerdas y afinación.

El cordaje de las tallas de las arpas-salterio se extiende paralelamente a ambos lados de la caja de resonancia, desde el clavijero hasta la parte inferior de la caja armónica, salvo en el ejemplo de Villanueva de la Nía (cat.núm. 18) en el que las cuerdas terminan en la parte frontal.[533] Por la parte superior van sujetas al clavijero mediante las clavijas que regulan su tensión y en la parte inferior terminan directamente en la caja armónica sin que se visualice la forma en que se fijan. La excepción la constituye el ejemplo de San Martín de Elines (cat.núm. 17), en el que se prolongan hasta el borde inferior que enmarca la caja de resonancia, como ocurre en el caso de los salterios.

Las cuerdas de estos instrumentos son simples y de idéntica longitud, lo que significa que la tensión y el grosor de las mismas tenían que ser diferentes con el fin de producir sonidos distintos, detalle del que prescinde el escultor.

El número de cuerdas de las tallas de arpas-salterio del románico cántabro oscila entre ocho y veinte. La talla de San Martín de Elines tiene ocho (cat.núm. 17); la de Bárcena de Pie de Concha doce (cat.núm.16) y las de Castañeda y Villanueva de la Nía veinte (cat.núms. 14-18).

Para esclarecer el problema de la afinación de este instrumento hay que recurrir a la evidencia indirecta, dadas sus escasas fuentes. Proponemos dos principios: el primero tomar como base el sistema empleado con el salterio y el arpa, que son ambos diatónicos.[534] El segundo partir delconceptode que las cuerdas del arpa-salterio tienen

[533] Por supuesto que esta disposición de las cuerdas es fruto de la fantasía del escultor.

[534] La afinación del arpa y del salterio tardo-medieval es diatónica, como se deduce del Ms 744 de la Biblioteca de Berkeley en el caso del arpa y en el del salterio de cuanto expone Amerus, *Practica*

diferente afinación y van correlativas, es decir que no están duplicadas a pesar de que se encuentran repartidas a ambos lados de la caja de resonancia. En tal caso la talla de San Martín de Elines (cat.núm. 17), de ocho cuerdas, de haber existido tendría una afinación diatónica y un ámbito de una octava. El modelo de la de Bárcena (cat.núm. 16), con doce cuerdas, hubiese podido ser cromática con un ámbito de una octava o diatónica con una octava y media. Y los de Castañeda y Villanueva (cat.núm. 14-18), con veinte cuerdas, hubiese sido diatónico, con un ámbito de dos octavas y media.

Pensamos que las arpas-salterio medievales tuvieron una afinación diatónica. Los intérpretes podían tañer con ambas manos simples melodías o ejecutar una rudimentaria polifonía. Aunque no descartamos la posibilidad de cuerdas dobles, la caja gruesa de resonancia del instrumento potenciaría por sí sola el sonido.

4.3.3.2. Tipologías

Según muestra la Ilustración 41, las tallas de las arpas-salterio románicas cántabras presentan dos variantes tipológicas en cuanto a su forma y tamaño –una es triangular y la otra cuadrangular– que incidirían en la sonoridad de sus supuestos modelos.





A B

Ilustración 41. Tipos de tallas de arpas-salterio del románico cántabro:
A Triangular grande (cat.núm. 18) B Cuadrangular pequeña (cat.núm.17)

Artis Musice (Bamberg, Staatsbibliothek, Ms Misc. Lit. 115; edición a cargo de C. Ruini, Corpus ScriptorumMusicae 25, American Institute of Musicology, 1977).

Talla de arpa-salterio triangular. Representa un instrumento grande y esbelto, de caja armónica recta y gruesa sin ningún tipo de decoración. Se extiende desde la altura de la cabeza del intérprete, que está sentado, hasta el suelo sobre el que descansa. Se apoya en el hombro o en el tórax.

De los seis ejemplos de arpas-salterio localizados son triangulares los de Santillana del Mar, Cayón y Villanueva de la Nía (cat.núms. 13, 15-18). Los tres son de geometría muy simple. En el primero es visible el hueco de la caja de resonancia y el clavijero; también en el tercero, donde además se distinguen las cuerdas. Es en estas representaciones tan esquemáticas donde se aprecia cómo el sentido de la imagen condiciona la pieza artística, proceso que conlleva la pérdida de realismo organológico.[535]

Talla de arpa-salterio cuadrangular**.** Representa un instrumento pequeño y portátil, de caja armónica recta y gruesa sin adornos. Se extiende desde la cabeza del intérprete, sentado, hasta sus rodillas. La parte inferior o bien queda suspendida en el aire o descansa sobre una pequeña base apoyada en el suelo; la parte superior descansa sobre el tórax del intérprete.

Pertenecen a este modelo los ejemplos de Castañeda, Bárcena y San Martín de Elines (cat.núms. 14, 16, 17 respectivamente). Su característica común es la simplicidad organológica, con rasgos estructurales muy similares en cuanto al número de cuerdas, que son: veinte en la talla de Castañeda –diez a cada lado–, doce en Bárcena de Pie de Concha –seis a cada lado– y ocho en San Martín de Elines –cuatro a cada lado–. En ninguna talla aparece el hueco de la caja de resonancia, salvo en San Martín de Elines (cat.núm. 17) que sí seesculpe. El clavijero se aprecia en los modelos de Castañeda y San Martín de Elines (cat.núms. 14 y 17) y en este último también las clavijas.

De las tres tallas de arpas-salterio cuadrangulares del románico cántabro merece la pena resaltar, e incluso tomar como modelo, la de San Martín de Elines porque reúne todas las características inherentes al instrumento. Se aprecia en ella su tamaño y grosor, el

[535] Es una estética común al románico hispánico, de la que ofrece un bello ejemplo la representación del tañedor de arpa-salterio de veintidós cuerdas que aparece en la portada de la Iglesia parroquial de Santa María de Uncastillo, en Huesca.

volumen de la caja de resonancia, el número de cuerdas y clavijas y hasta el sistema de sujeción de las cuerdas en su parte inferior.

El tipo cuadrangular y pequeño sería el más apto para su transporte. No es exclusivo de Cantabria como demuestran las representaciones suyas que aparecen a lo largo del Camino de Santiago, sea en Francia o en España.[536]

4.3.3.3. Posición y técnica de interpretación

Las tallas de las arpas-salterio se representan verticalmente, se sitúan entre las piernas del tañedor que está sentado. Es la posición natural para tañer el instrumento ya que permite manejarle con seguridad, pero en las representaciones cántabras la posición esta condicionada por la falta de espacio, debido a que todas se sitúan en canecillos.[537]Postura que coincide con la de los intérpretes del arpa que aparecen tallados tanto en el románico de Cantabria como en otros lugares.

La forma de apoyarse este instrumento en el cuerpo del intérprete es una de las características que permite diferenciarlo del arpa en estas representaciones. El músico coloca su mentón encima del instrumento, lo que le permitiría controlar la posición del mismo mientras toca. En todas las tallas mira de frente y por encima del mismo, a excepción del ejemplo de Santillana del Mar (cat.núm. 13), donde la cabeza se reclina sobre uno de los lados del instrumento (posiblemente por su gran tamaño, lo que obliga a la figura a girar el rostro).

En función de su volumen el arpa-salterio o bien descansa directamente en el suelo o sobre una peana, o bien no se apoya en nada. Las que son triangulares y grandes se posan directamente en el suelo, como sucede en Santillana del Mar, Cayón y Villanueva de la Nía (cat.núms. 13, 15,18). Las cuadrangulares y pequeñas ofrecen dos opciones: o bien se asientan sobre una exigua base que se encuentra entre los pies del músico, como es el caso de Bárcena (cat.núm. 16), o bien quedan suspendidas en el aire como en Castañeda y San Martín de Elines (cat.núms. 14, 17). Todo depende del tamaño del

[536]En tierras galas citemos como ejemplos sendos capiteles de las iglesias de San Cristóbal de Le Puch y de Notre Dame en Surgères. En la Península Ibérica los de las iglesias parroquiales de Santa María de Uncastillo, en Huesca (canecillo), la de San MartínenArtaniz en Navarra (ménsula) y la de San PedroMoarves, en Palencia (capitel de la portada principal).

[537] El espacio es pequeño pero suficiente para tallar personajes de pie, como demuestran otro tipo de figuras que aparecen en esta posición.

instrumento: en los pequeños el artista tiene que subir el instrumento hasta una altura apropiada, apoyándolo sobre un pedestal o dejándolo suspendido, en cuyo caso se supone que iba sujeto al cuerpo del intérprete por medio de algún sistema de correas que no se aprecia.

Respecto a latécnica interpretativa de las arpas-salterioque se representa en la iconografía cántabra es clara y escueta. Nos muestra una única forma que es común a los seis ejemplos localizados: se tocan con lasdos manos, que se sitúan en paralelo en el centro de la caja armónica extendidas sobre las cuerdas, dando la sensación de que el intérprete está tocando. La posición si no es la más musical sí es la más práctica al tratarse de una escultura; por lo demás es compartida por los instrumentos de cuerda pulsada –arpa y salterio– que aparecen representados en el románico cántabro.

Para concluir digamos que los dos tipos de arpas-salterio tallados se corresponden con los que son normales en el Occidente europeo a fines de la Edad Media, habituales por lo demás a lo largo de la ruta Jacobea. A pesar de tratarse de un instrumento híbrido de corta existencia (siglos XI-XIII) y escasa presencia en las artes plásticas, creemos que si estuvo en uso en el periodo del románico, gracias a sus características sonoras y la facilidad con la que podía ser transportado.

La existencia de dos tipos de arpas-salterio tallados sugiere que no fue un instrumento que respondiese a un estándar y que incluso podía encontrase en fase evolutiva.[538] El románico fue un tiempo de mestizaje organológico, en el que la fusión de instrumentos emparentados dio origen por un lado a nuevos instrumentos, como es el caso del arpa-salterio y por otro a la transformación de varios de ellos.

4.3.4. Salterio

Cordófono punteado, de forma triangular o cuadrangular compuesto por una caja de resonancia hueca y plana. La tabla armónica se encuentra en la parte frontal del instrumento; sobre ella se abren uno o varios orificios tornavoces. Las cuerdas se extienden paralelamente a lo largo de la caja de resonancia, por la cara frontal y se sujetan por medio de clavijas, insertas en las costillas, pieza que une ambas caras de la

[538]Como, por lo demás, el resto de instrumentos musicales.

caja de resonancia, o directamente en la tabla armónica. Se tañe con los dedos o con un plectro en posición horizontal o vertical.

El nombre de salterio proviene de la palabra griega *psalterion*, término que en la antigüedad se utilizaba para designar cualquier instrumento de cuerda punteada. En los libros que forman el Antiguo Testamento aparece el rey David como intérprete y constructor de instrumentos musicales, especialmente de cuerda.[539]

A partir de la Edad Media el *psalterium* se convirtió en el instrumento preferido para transmitir la palabra de Dios.[540] De ahí que sea representado iconográficamente en numerosas ocasiones junto a la figura del mencionado monarca judío, pues era creencia común que él había sido su creador. Tal concepto se recoge, por ejemplo, en el poema bávaro Ruodlib, del siglo X.[541]

Según algunos escritos antiguos, como las *Etimologías* de San Isidoro, el salterio triangular de veinticuatro cuerdas y el *quadratum* de diez justifican su morfología y estructura en función de símbolos y alegorías teológicas. Verbigracia, la forma triangular (similar a la letra delta griega) alude a la Trinidad y el cordaje de veinticuatro unidades hace alusión a las voces del mismo número de Ancianos. El cuadrangular de diez cuerdas se identifica con los mandamientos de la Ley de Dios y su composición evoca la cifra de los evangelistas.[542]

Todos estos testimonios nos explican el origen del término salterio, la simbología del instrumento, su uso y su estructura formal, en base a la tradición cristiana. Incluso en otros textos aparece el temor por la modificación de ésta, ya que ello implicaría un

[539]Como intérprete destaca en el: "Libro de los Salmos" llamado en hebreo "Libro de las alabanzas", libro que contiene los cantos e himnos de Israel y, en el libro II Samuel 6:5 en donde dice: Y David y toda la casa de Israel danzaban delante de Jehová con toda la clase de instrumentos de madera de haya: arpas, salterios, panderos, flautas y címbales". Como constructor de instrumentos aparece en numerosos libros, como en II Crónicas 7:6. "con instrumentos de música de Jehová los cuales había hecho el rey David". También es cierto que el rey David no era el único constructor de instrumentos, comparte este privilegio con el rey Salmón, como podemos ver en I Reyes 10: 12: "Y de la madera de sándalo hizo el rey balaustradas para la casa de Jehová y para las casas reales, arpas también y salterios para los cantores".

[540]SEEBASS, T.: *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter*, Berna, Francke, 1973, p. 130.

[541]Ver SACHS, C.: *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Centurión., 1947, p. 250.

[542]Ver SEEBASS, T.: *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelater,*Berna, Francke, 1973, p. 130.

cambio de valor, de significado y de utilización del instrumento. Tales variaciones llevarían al nacimiento de uno nuevo ypor tanto, se perdería el sentido inicial del prototipo. Así lo describe en el siglo XII un copista de Notker Balbulus, quien se queja de que los juglares hayan tomado posesión del antiguo *psallerium* de diez cuerdas transformando su mística forma triangular, aumentando el número de aquellas y denominándolo con el nombre bárbaro de *rotta*.[543]

Al salterio, a lo largo de su historia, también se le conoce como *psalterium* en latín, "cítara de tabla ocanon".[544] Términos similares lo identifican en idiomas modernos: *psalterium*, en alemán; *psaltérion, saltere, sauterie,* en francés.

Nació en el Oriente Próximo y penetró en Europa durante la Edad Media a través de España. A partir del siglo VIII tras la invasión islámica de la Península, las culturas oriental y occidental se entremezclaron, extendiéndose los instrumentos arábigo-persas hacia el norte del continente. En el siglo XIII los de origen asiático y en especial los de cuerda, adquieren un papel importante en la vida cultural, hecho que favoreció el desarrollo del salterio y de otros cordófonos similares como las rotas, las cítaras, el canon entero y el medio canon, que se corresponden con los llamados *nuzka* y *qânûn*.

En la iconografía medieval de Cantabria el salterio se representa poco, solamente poseemos dos ejemplares, el de Piasca (cat.núm.19) y el de Pujayo (cat.núm. 20), que equivalen al 3,5% del total de instrumentos localizados en la región.

4.3.4.1. Estructura y características

Estamos ante una de las tallas medieval que presenta más variantes tipológicas.[545] A pesar de esta diversidad de modelos, existe una constante en todos ellos, que le diferencia de los demás cordófonos: el salterio posee una caja de resonancia plana y sobre una de sus caras se sitúan las cuerdas.[546]Los ejemplares esculpidos en Cantabria

[543]SACHS, C.: *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Centurión, 1947, p. 251.
[544]SEEBASS,T.:*Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelater,*Berna, Francke, 1973, p. 18.
[545] Para estimar esta variedad recomendamos ver la tesis de ÁLVAREZ, MARTÍNEZ, R.: *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media. Los cordófonos*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis Doctoral, 1991, pp. 404-445.
[546] Ver el artículo de REE BERNARD, N.:"Reconstrucción de tres salterios ibéricos. Canon entero, medio canon y ala entera, con un compendio sobre salterios en general y advertencias para adaptar al salterio melodías medievales", *Anuario Musical* XLI, (1986), p. 17.

resultan rústicos y algo más toscos que el resto de los instrumentos tallados. Se representan por medio de un bloque de piedra delgado y plano, de forma triangular o cuadrangular. Sobre su cara frontal se encuentran grabadas las cuerdas, que se sujetan directamente a la tabla armónica por medio de clavijas circulares y se tañe en posición vertical con los dedos. No posee ningún tipo de decoración.



A B

Ilustración 42.Tipos de tallas de salterio: A triangular (cat.núm. 20) B cuadrangular (cat.núm.19)

La sencillez y la simplicidad de sus líneas implican la renuncia a los detalles de composición, lo que les otorga un aspecto más ideal que real. Prácticamente los rasgos que exhiben los dos salterios son los mínimos para poder determinar su filiación (forma, caja de resonancia y cuerdas). Ambos se asemejan en su estructura, en sus características técnicas e interpretativas y difieren exclusivamente en su morfología (triangular y cuadrangular).

El triangular de tamaño grande, talla de San Lorenzo de Pujayo (cat.núm.20), es el más simple y en cierto modo el más tosco. Tiene forma de triángulo equilátero, posee diez y seis cuerdas de distinta longitud que se extienden paralelamente sobre uno de los lados del salterio, no cuenta con clavijas, ni con ningún tipo de decoración.

En cambio, el cuadrangular tallado en Santa María de Piasca (cat.núm.19) es pequeño y más prolijo en detalles labrados. Está dotado de diez cuerdas de diferente longitud que se disponen en paralelo a la diagonal de la caja de resonancia, las cuales se sujetan mediante diez clavijas semicirculares, organizadas en dos filas de cinco, situadas en sendos ejes alineados de la caja citada.

Ambos modelos de talla de salterio se componen de tres secciones básicas: caja de resonancia, clavijas y cuerdas.

Caja de resonancia o armónica. En los ejemplares cántabros tiene forma de cuadrado o de triángulo equilátero, es delgada y estrecha y todas sus caras son planas y rectas. La parte posterior se encuentra adosada al elemento arquitectónico sobre el que esta esculpido.[547] Es probable que el artista cincelase los dos salterios pegados al fondo y no sobre el músico por miedo a la ruptura de la talla y con el fin de que el observador apreciase los instrumentos. Seguramente este temor es el que permite que los salterios posean una caja de resonancia mucho más delgada de lo que correspondería a la realidad y es lo que lleva al escultor a colocarlos en una posición antinatural para ser tañidos, como veremos más adelante.

Sobre la cara frontal, es decir, sobre la tapa armónica, se encuentran talladas exclusivamente las cuerdas y las clavijas. No se aprecia la existencia de oídos u oberturas en aquélla, dado que éstos resultan innecesarios en el instrumento que nosocupa; por lo tanto, no es extraña su ausencia en los ejemplares de los siglos XII y XIII; dichos agujeros influyen más en la difusión del sonido que en su calidad.[548]

Clavijas.Las cuerdas se sujetan mediante clavijas que se encuentran incrustadas frontalmente sobre la tapa armónica, tanto en las partes superior como en la inferior del instrumento. Las mismas permiten regular la tensión de aquellas y por tanto modificar su afinación, mediante la presión de los dedos sin utilizar ninguna llave especial. Por lo general, se introducen en una pieza denominada clavijero, que consiste en un pequeño puente o tablilla pegado a la caja armónica o a uno de sus laterales. En los salterios cántabros este elemento no existe, las clavijas entran en la tabla armónica sin más.

Las cuerdas. Por la parte inferior normalmente se unen al cordal, que suele ser una maderita de exiguo tamaño adherida a la tapa armónica en la parte inferior del instrumento; mecanismo que eleva el cordaje sobre ésta y permite su vibración. En los ejemplares cántabros tampoco existe dicha pieza, simplemente las cuerdas terminan en

[547] El salterio de Pujayo (cat.núm. .20) se encuentra sobre un capitel y el de Piasca (cat.núm. 19) sobre una arquivolta.

[548] Según SACHS, C.: *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Centurión, 1947, "los oídos son de dudoso valor acústico, en la Edad Media muchos de ellos eran pintados o incrustados y solo más tarde fueron perforados", p. 20.

el límite del salterio; esto ocurre en el ejemplo de Pujayo (cat.núm.20), probablemente omitido por el escultor debido a la tosquedad de la talla y ala estética abstracta y simplista del arte románico (véase Ilustración 42.).

En cambio, en la talla de Piasca (cat.núm.19) observamos unos pequeños semicírculos en el extremo inferior de cada cuerda, que nos indican el mecanismo de fijación de éstas. Por su forma, creemos que simplemente se trata de un clavo o de una punta fija incrustada perpendicularmente en la tapa armónica y que sirve paraanudar las cuerdas.[549] Solo este salterio cuadrangular posee diez clavijas; éstas se representan mediante exiguas protuberancias semiesféricas que se hallan cinceladas, al igual que las cuerdas, encima de la tapa armónica. Se presentan en sendas filas de cinco clavijas sobre dos ejes paralelos del instrumento.

La originalidad de este ejemplar resideen la disposición en diagonal del cordaje. Tal circunstancia obliga a colocar dos hileras de clavijas una frente a la otra, lo que implica la duplicación de cuerdas y de sonoridades. Entendemos que tan curiosa peculiaridad puede justificar que califiquemos como insólito al salterio del antiguo monasterio lebaniego, concebido de acuerdo a una tipología, que responde más a la fantasía del escultor que a la realidad.

Cuerdas y afinación. El número de cuerdas de las dos tallas localizadas varía de las diez de Piasca (cat.núm. 19) a las diez y seis de Pujayo (cat.núm. 20); en ambos casos son cuerdas simples. Es probable que esta divergencia se deba a la distinta forma que presentan los modelos esculpidos (cuadrangular y triangular) y a la intencionalidad expresiva de los artistas. Normalmente a los escultores les interesa que el espectador visualice el instrumento y capte la idea del conjunto tallado, más que el esculpir con precisión detalles concretos.

Lo primero que se plantea es el conjunto global de la obra, parte de lo general para ir a lo particular; probablemente no piensa en el número de cuerdas que debe labrar, sino que graba las que caben en el espacio disponible y que se pueden ver con claridad. El sentido de la imagen dirige siempre la realización de la pieza, como hemos explicado en

[549] De este periodo existen salterios representados en otros soportes, como pintura y miniaturas, que con toda perfección el mecanismo de sujeción de las cuerdas, como por ejemplo en las miniaturas las Cantigas nº 40, 50, 70, 80 y 290. B-I-2.

la introducción a la iconografía; la plasmación final de una forma o sección está a menudo vinculada a una omisión de pormenores, aunque se mantiene siempre la relación con el modelo real.

Las cuerdas talladas en los dos salterios de Cantabria se disponen sobre la tapa armónica del instrumento. En el salterio triangular de Pujayo (cat.núm.20) se ordenan paralelamente a uno de los lados del triángulo equilátero; las más largas y por tanto las más graves, se extienden sobre el que toman como base y las más pequeñas en el ángulo opuesto; es decir, las cuerdas van siendo más cortas a medida que nos alejamos del primero y nos acercamos al segundo.

En cambio, en el ejemplar de Piasca (cat.núm. 19), el cordaje va en paralelo a la diagonal del mismo. A partir de la línea transversal que divide el cuadrado en dos triángulos rectángulos, las cuerdas se ordenan simétricamente en forma de espejo, lo que supone su duplicación. Probablemente, esta disposición responde a la unión de dos salterios triangulares, como veremos más adelante, dado que no es práctico ni musical el tener duplicado el cordaje. Posiblemente esta obra es una fantasía del escultor, fruto de su imaginación; su creatividad fue capaz de fusionar los dos modelos que convivían en su época en uno solo.[550]

Las cuerdas podían ser o bien de metal en los salterios de la baja Edad Media según Remnant, o de tripa.[551] Es probable que las correspondientes a los dos ejemplos cántabros fueran de este último material, según sugiere el tipo de clavijas que poseen y la ausencia de llaves especiales para la afinación.[552]

La afinaciónde estos dos salterios es difícil de saber. Si partimos de la base de que cada cuerda tiene diferente sonido, el salterio de Pujayo (cat.núm. 20) con dieciséis ería

[550] Ambos modelos conviven en el románico, siendo el menos frecuente el cuadrangular; así le podemos ver en el capitel del pórtico sur de Jaca y el triangular en el pórtico de la catedral de Orense o en la portada de S. Isidro de León.

[551] Sobre el material de la cuerdas ver STANDLEY HOWELL,J.:*"Pauylus Paulirinus of Prague on Musical Instruments",* Journal of the American Musical Instruments Society, V, 1979, pp. 9-36 y REE BERNARD "Reconstrucción de tres salterios ibéricos", *Anuario Musica,* XLI, (1986), p. 18.

[552] Son circulares, propias de los instrumentos de cuerda frotada, se encuentran talladas perpendicularmente a la tapa armónica, lo que les permite la regularización manual de la tensión más fácilmente. La falta de llaves especiales para la afinación supone a ausencia de su uso.

diatónico, en cambio el de Piasca de diez (cat.núm. 19), aunque posee en realidad solamente cinco, respondería a la escala pentatónica doble.[553]

Este último salterio es muy singular para su época. Su afinación pentatónica era poco frecuente en las composiciones musicales de los siglos XII y XIII, lo usual era el género diatónico. Por lo tanto, los instrumentos tendrían que tener la misma afinación y ámbito que las melodías que interpretaban; deahí que nos hallamos ante una excepción y un misterio.[554]Es posible que fuera capaz de interpretar obras polifónicas, pues así parece insinuarlo la técnica de ejecución musical que se observa en la talla, dado que los dos músicos que aparecen colocan una de sus manos sobre el instrumento. La duplicidad de las cuerdas posibilita la viabilidad de dos escalas pentatónicas, hecho que nos abre numerosos interrogantes como, por ejemplo: ¿existiría una polifonía pentatónica?,¿ estarían afinadas las cuerdas a la octava u otro intervalo, con el fin de realizar una segunda voz acompañante tipo *organum*?, ¿podría haber una afinación diatónica basada en una escala de diez sonidos. Pensamos que la talla cuadrangular de Piasca (cat.núm. 19) es fruto de la invención creativa e innovadora del escultor; se trata de una talla más artística que organológica.

En cambio, consideramos que la afinación del ejemplar de Pujayo (cat.núm. 20) de diez y seis cuerdas, es diatónica, porque todas son de diferente longitud y por tanto, de distinto sonido. El ámbito melódico podría ser de dos octavas completas, dado el número y variedad del cordaje, ámbito suficientemente amplio como para ejecutar composiciones polifónicas de este periodo.

Para poder dilucidar la afinación de los salterios medievales tenemos que recurrir a las referencias teóricas, que por desgracia no aparecen hasta el siglo XIV. Se conservan dos fuentes previas al año 1400 que analizan la cuestión: Amarus, *Practica Artis Musice* (ca.1271)[555] y Jean Vaillant, Berkeley, Library of theUniversity of California Ms. 744.

[553]La afinación en los salterios rectangulares es difícil de saber; según BROWN, H.M.: "Thetrecentopsaltery", *L´Ars Nova Italiana del Trecento VI*. Certaldo, 1992, los salterios rectangulares al tener las cuerdas la misma longitud la tesitura es igual, solamente podría estar la diferente afinación en función del grosor y del material.

[554]Creemos que es así, dado que lo habitual en la afinación de los salterios es diatónica. Otra posibilidad sería la afinación diatónica, en donde una serie de cinco cuerdas fuesen los tonos y la otra serie los semitonos.

[555]AMERUS: *Practica Artis Musice* (Bamberg, Staatsbibliothek, Ms Misc. Lit. 115). Ver la edición de C. Ruini, *Amerus Practica ArtisMusicem*. Corpus Scriptorum de Musica 25, American Institute of Musicology, 1977.

Ambas las utilizaremos como mera orientación, porque describen instrumentos ubicados fuera de la Península Ibérica y sobre todo, porque los ejemplares cántabros son demasiado rústicos.

Amerus, en su tratado *Practica Artis Musice*, llega a la conclusión de que los salterios medievales se afinaban diatónicamente. Su estudio se basa en el del tipo <ala>de quince cuerdas simples.[556] Asigna a cada una de ellas una nota de la escala diatónica, según el sistema del hexacordo de Guido d´Arezzo, tal y como vemos en la Ilustración 43.
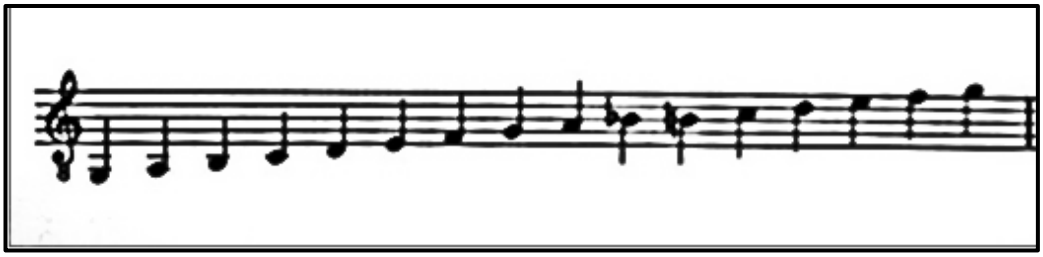


Ilustración 43. Sistema de afinación diatónico del salterio según AMERUS

Jean Vaillant (Berkeley, Library of theUniversity of California Ms. 744) confirma la afinación diatónica de los salterios, mediante el análisis de dos de ellos. Uno de los estudiados posee cinco órdenes de cuatro cuerdas afinadas diatónicamente; es decir, se intercalan cinco alteraciones entre cada uno de los órdenes, que se corresponden con las inflexiones cromáticas más frecuentes del siglo XIV: Si b (bemol) – Si natural / Do natural – Do # (sostenido) / Mi natural – Mi b (bemol) / Fa natural – Fa # (sostenido).[557] Estas posibilidades cromáticas amplían los recursos interpretativos, por lo tanto los instrumentos tenían que adaptarse a ellas.[558]

4.3.4.2. Tipologías

El salterio es uno de los instrumentos medievales que presenta más variantes tipológicas, tanto a lo largo de la Edad Media como en épocas posteriores y ello en

[556] Trapecio en el cual ambos costados están curvados.

[557] Los ordenes de cuarto cuerdas significa la presencia de medios tonos en determinadas notas, que corresponde a las notas: si-si b; do-do#; mi-mi b; fa-fa#.

[558] Para ampliar más detalles sobre estos dos tratados recomendamos ver la obra de BALLESTER I GILBERT, J.: *Iconografia musical a la Corona d'Aragó (1350-1500): els cordòfons representats en la pintura sobre taula, catàleg iconogràfic i estudi organològic*, Barcelona, UniversitatAutònoma de Barcelona, Tesis Doctoral, 1995, p. 162 ss.

cuanto a la forma y al tamaño. Variedadesque afectan al sonido, a las posibilidades sonoras y a las técnicas de interpretación.

La iconografía de Cantabria recoge dos modelos de tallas: el triangular (denominado salterio latino[559] o de medio <canon>) y el cuadrangular (tipo <canon>).

Saltério triangular o saltério latino.[560]Está configurado por un triángulo equilátero, de tamaño grande, si lo comparamos con las dimensiones delmúsico y demás elementos de su entorno. Su caja de resonancia es plana y estrecha, no posee ningún tipo de decoración. Tiene diez y seis cuerdas de diferente extensión, que se disponen paralelamente sobre una de las caras del instrumento, la más larga en uno de los lados de la figura geométrica y la más pequeña en el ángulo opuesto a éste; es decir, las cuerdas van siendo más cortas a medida que nos alejamos de la base. No posee clavijas. Esta es la talla que se encuentra en la Iglesia de San Lorenzo de Pujayo (cat.núm. 20).

El origen de esta tipología triangular es incierto; podemos constatar su existencia en la Península Ibérica a partir del siglo XI. Localizamos modelos parecidos a los cántabros en León, en la colegiata de San Isidoro.[561] En Pontevedra, en el templo del monasterio de San Lorenzo de Carboeiro. En Orense, en la Catedral. También aparecen en esculturas europeas, por ejemplo en Inglaterra, en la Iglesia Mary WareHerts.[562]

Salterio cuadrangular. El denominado tipo <<canon>> por su forma de cuadrado rectangular. Es de tamaño pequeño, en proporción a los elementos de su entorno. Su caja de resonancia es plana y estrecha, sin ningún tipo de decoración.Posee cinco cuerdas duplicadas de diferente longitud, lo que hacen un total de diez, que se extienden paralelamente a la diagonal de la caja de resonancia.

El cordaje se sujeta por medio de diez clavijas semicirculares dispuestas en dos filas de cinco unidades, situadas en dos lados paralelos del instrumento. Este modelo se encuentra esculpido en la Iglesia de Santa María de Piasca (cat.núm. 19).La disposición de las cuerdas y su forma cuadrada es lo que le hace peculiar, aunque no exclusivo; pues

[559] Denominados latino por la mística forma triangular.
[560]Debido a que se encuentra pegado al elemento arquitectónico, como ya hemos explicado anteriormente.
[561] Ver VIÑAYO GONZÁLEZ, A.: A. *San Isidoro. Expresiones musicales*, León, Edilesa, 1992, p.15.
[562]MONTAGU, J.: *Minstrels & Angels,Carvings of musicians in Medieval English Churches,* Fallen Leaf, Berkeley, California, 1998, p. 12.

similares, si bienescasos, son los salterios cuadradosque se localizan en la Península Ibérica y en Europa.[563] A pesar de ello, no es éste el predominante en España durante la Baja Edad Media sino el rectangular, el denominado tipo <<canon entero>> cuyas cuerdas se extienden en paralelo a uno de sus lados.

La forma cuadrada del ejemplar cántabro podría ser consecuencia de la falta de espacio, la ignorancia del escultor o la imaginación del mismo. Pensamos que es la creatividad la causa de la morfología de esta talla, por la posición diagonal de sus cuerdas. El artista representó dos salterios de <medio canon>en uno. El cuadrado resultante es fruto de la unión de sendos instrumentos con forma de triángulo rectángulo ensamblados por sus hipotenusas.

Esta hipótesis está respaldada por laduplicación de las cuerdas en espejo y por la existencia en consecuencia de dos filas de cinco clavijas en paralelo. Aquellas, como ya hemos señalado más arriba, son de diferente longitud y se disponen paralelamente a la hipotenusa de los triángulos.[564]Las más largas se encuentran junto a dicha línea y a medida que nos alejamos de ésta, las cuerdas van siendo más cortas; es decir; las mismas seduplican en forma de espejo respecto a la diagonal, lo que origina cuerdas de igual longitud y sonido.[565]

Este desdoblamiento obliga a que exista un doble juego de clavijas en paralelo, como ocurre en el caso que nos ocupa (ver Ilustración siguiente).

[563] En la catedral de Jaca, ver CALAHORRA, P.; LACASTA, J.; ZALDIVAR, A.: *Iconografía musical del románico aragonés,* Zaragoza, Fernando el Católico, 1993, p. 29; el Salterio Barberinila Biblioteca Apostólica Vaticano, folio 372, el rey David porta un salterio cuadrado ver ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: "El arpa-cítara (rota): su probable origen Bizantino y su trayectoria Mediterránea hacia la Europa Occidental", *Revista de Musicología* VI, (1999), p. 22.

[564] Las cuerdas en la mayoría de los salterios de medio canon se disponen perpendicularmente a la hipotenusa, como por ejemplo en la Cantíga de Santa María nº 103 de Alfonso X, B-I, en cambio son escasas las representaciones en los que aparece paralelamente a la hipotenusa, como por ejemplo en el pórtico de San Isidoro de León. Ver VIÑAYO GONZALEZ, A. *San Isidoro. Expresiones musicales*, León, Edilesa, 1992, p. 15.

[565] Salvo que se cambie el grosor de de las cuerdas, hecho que no podemos comprobar.



Ilustración 44. Talla del salterio cuadrado Santa Mª de Piasca (cat.núm. 19)

4.3.4.3. Posición y técnica

Al contemplar las tallas de los dos salterios observamos que ambos se encuentran en posición vertical, dispuestos frontalmente al observador. La parte posterior de la caja de resonancia se encuentra pegada al elemento arquitectónico, a un lado de los músicos y a la altura de su cabeza.[566] En ninguno de los dos casos los intérpretes sujetan la talla del instrumento, simplemente colocan una de sus manos sobre sus cuerdas, pero nunca lo sostienen; lo que significa que no podemos conocer la posición exacta del instrumento en el momento de hacerlo sonar.

El escultor tiene interés por plasmar la escena lo más claramente posible de cara a su perfecta comprensión por parte del espectador; de ahí que la orientación del salterio es lateral y exterior al tañedor. Quiere evitar tapar a éste tras el instrumento y al mismo tras aquél; es decir, pretende que los dos resulten bien visibles. Por lo tanto, si entendemos que es el sentido de la imagen la que dirige la realización de la obra, podemos llegar a comprender esta negligencia del artista respecto de la posición del instrumento.[567] Característica que, por cierto, se repite en la mayoría de los existentes en Cantabria y que es una constante en el procedimiento estético de la Edad Media.

[566] Así aparece en la mayoría de las representaciones en las artes plásticas de la Edad Media, como por ejemplo lo podemos ver en los salterios de la Catedral de León, o en la catedral de Jaca.

[567] El sentido de la imagen dirige la realización de la obra y la ley marco la condiciona. La reproducción de una forma o una escena está, a menudo, unida con una pérdida de realismo plástico, aunque mantiene siempre relación con el modelo inicial.

Probablemente, es este interés por representar los salterios completos y claramente reconocibles, el que llevó a los escultores a colocarlos en dirección vertical y no en posición horizontal.[568]Pensamos que ésta solución no es fruto del azar ni de la ignorancia, sino más bien una elección práctica; el tallista conocía la forma de tocar el salterio, simplemente se decidió por la disposición vertical en base a razones de índole didáctico.

Podemos decir que la orientación de la talla del instrumento es lógica, se encuentra pegado al elemento arquitectónico, capitel y arquivolta, nadie le sujeta, el músico solamente coloca una de sus manos sobre las cuerdas en posición de sonar.

Respecto a la técnica de tañer el salterio en la iconografía cántabra es clara y escueta, los dos (cat.núms. 19 y 20) se tocan con una sola mano, que se sitúa en el centro de la caja armónica sobre las cuerdas y con las yemas de los dedos se pellizcan las mismas.[569]

El ejemplar de Pujayo (cat.núm. 20) describe claramente esta acción: el intérprete extiende su mano izquierda por encima del cordaje; aunque no vemos el punteo digital sobre éste debemos suponer que existe, el autor labró la mano abierta pegada al instrumento por miedo a que se rompiese con el paso del tiempo.

Esta manera de representar la forma de tocar es similar a la del arpa y el arpa-salterio. Es consecuencia de las características del material en que se encuentran labradas las escenas, la piedra, más que a la plasmación de una técnica musical, ya que la solución compositiva escogida por el cantero para su obra nos induciría a pensar que el cordaje es golpeado más que punteado. El autor quiso representar visualmente la posición de sonar; en este salterio vemos como las cuerdas que el músico cubre con la mano se arquean a medida que se aproximan a la misma. Tal deformación solamente tiene como fin demostrar que aquellas se curvan en el momento en que son tañidas; si no fuera así, las hubiera tallado paralelas como en el resto del salterio.

[568] En los salterio horizontales la tapa inferior se sitúa la sobre las rodillas del intérprete o sobre una mesa, y en los verticales descansa sobre el tórax del músico o bien, uno de sus lados se apoya sobre las rodillas del tañedor.

[569] En la Edad Media existían otras maneras de tocar el salterio: con plectros (uno o dos) y con macillos. Para estas dos últimas técnicas recomendamos el artículo de REEBERNAND, N.: "Reconstrucción de tres salterios ibéricos: canon entero, medio canon y ala entera, con un compendio sobre salterios en general y advertencias para adaptar al salterio melodías medievales*", Anuario Musical* XLI (1986), p. 4.

En la talla del salterio de Piasca (cat.núm. 19) aparece claramente la técnica de puntear con la yema de los dedos. En la escena se representa a un hombre y una mujer sentados, lujosamente vestidos, que tocan un instrumento situado entre sus cabezas. La mujer coloca la mano derecha en el centro del salterio sobre las cuerdas, mientras que el hombre sitúa la izquierda en el vértice inferior. Es posible que éste último se limite a sujetar el instrumento, mientras que la mujer es la que toca. Pensamos que es así porque la mano de la dama se encuentra en el centro del salterio y las yemas de sus dedos se sitúan sobre el cordal (esta es la posición adecuada de todo tañedor). Mientras que la del hombre se halla extendida sobre el ángulo inferior del salterio, lo que resulta incorrecto y nada práctico a la hora de tocar.

Lo normal es que cada músico taña un único instrumento, solamente así se pueden llegar a controlar todos los aspectos de la interpretacióny no es usual en la iconografía del románico la presencia de dos personas tocando el mismo instrumento.[570]

4.4. Aerófonos

Son los instrumentos que emiten el sonido merced al aire que se insufla en ellos. Dentro de los que hemos catalogados en nuestro estudio se encuentranlos que están dotados de una boquilla en forma de copa de astacomo esel Cuerno; los de embocadura de borde como la Flauta de Pan y finalmente los de lengüeta sencilla como el Albogue.[571]

4.4.1. Cuerno

Aerófono formado por un tubo abierto, cónico curvado, de tamaño variable y en cuyo extremo más delgado se encuentra la embocadura por la que se sopla.[572] Fabricado por lo común con un asta buey, vaca o carnero, se utilizaba para emitir señales en el mundo de la caza y de la guerra, o como símbolo mágico-religioso.

[570] La excepción a la regla se encuentra en los instrumentos grandes y complejos mecánicamente como ocurre por ejemplo en el organistrum que aparece en el pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela. Ver LÓPEZ-CALO, J.: *La música medieval en Galicia.* La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza, 1992, p. 102.

[571] ANDRES, R.: *Diccionario de instrumentos musicales de Píndaro a J.S. Bach*, Barcelona, VOX, 1995, p. XVII

[572] "Horn", *The New Grove Dictionary of Instruments*, Londres, Macmillan, 1985, p. 697.

El cuerno es uno de los instrumentos más antiguos y universales; está presente en el umbral de todas las culturas con similares formas y usos. Se le denomina con diferentes vocablos como: *cornu* en latín; *horn* en alemán; *horn* en ingles; *cor* en francés y *corno* en italiano.

En la iconografía medieval de Cantabria es, junto con el arpa y las violas de arco, una de las tallas más representadas. Hemos catalogado un total de doce (cat.núm. 41-52), que equivalen al 21,4% del número de piezas localizadas.

4.4.1.1. Estructura y características

Todas las tallas de los cuernos son de estilo rústico y sencillo. Se representa mediante un bloque de piedra, de arenisca o caliza. Su forma es similar a la de un cuerno de animal, posee un tubo cónico curvado, liso y sinningún tipo de decoración. Está compuesto de dos secciones: embocadura y pabellón sonoro.

4.4.1.1.1. Embocadura

Se encuentra en la punta del cono. Éste se presenta seccionado, por medio de un corte perpendicular, o abierto mediante un agujero para permitir la entrada del aire al pabellón sonoro. No se aprecia cuál de los dos sistemas de embocadura poseen los cuernos catalogados, debido a que éstos se encuentran pegados a la boca del intérprete.

No obstante creemos que todas las tallas cántabras tienen la embocadura en el extremo y no en el lomo del cuerno, como cabría suponer al estar tallados lateralmente al músico. Consideramos que esta posición se debe a razones técnicas escultóricas más que musicales; el imaginero se decanta por grabar los cuernos pegados al cuerpo de la piedra ante el riesgo de que ésta se rompa si los trabaja frontalmente.

Por otro lado, pesamos que ningún ejemplar posee boquilla (dado que no se parecía en la talla), es decir, no están cubiertos por una embocadura metálica destinada a proteger y reforzar el sonido, lo que nos indica que son cuernos simples, sencillos y naturales en cuanto a su constitución y afinación. La ausencia de boquilla y de agujeros en la sección central, nos sugiere la posibilidad de que se utilizasen cuernos de animales como instrumentos semi-musicales cuyas posibilidades sonoras eran limitadas, pero servían

para trasmitir señales.[573] En la Edad Media, era frecuente el uso de los mismos, especialmente procedentes de bóvidos, con el fin de dar avisos y llamadas, aprovechando su potencia y sonoridad; sirvieron especialmente en la caza y en la guerra, denominándoseles <cuernos de caza>. Pensamos que es éste el sentido y el contexto en el que se enmarcan la mayoría de los catalogados en el presente estudio, tanto por su morfología, similar a las cornamentas de animales, como por el ámbito espacial en el que se ubican.

4.4.1.1.2. Pabellón sonoro

Es el cuerpo sonoro de la talla del cuerno. Su forma es cónica y curvilínea que se va ensanchando gradualmente desde la embocadura hasta el extremo del cuerno. Su superficie es plana y lisa, no tiene agujeros sonoros ni ningún tipo de decoración.

Su misión consiste en ampliar, difundir y potenciar el sonido; función similar a la que realiza la caja de resonancia en los instrumentos de cuerda. El hecho de que los ejemplos cántabros no estén dotados de agujeros sobre el pabellón nos indica que no se puede modificar la salida del sonido generador a lo largo del tubo sonoro; por lo tanto, los cuernos sólo poseen un sonido, el fundamental, cuya intensidad depende de la longitud de los mismos.

Las proporciones de las tallas de los cuernos son similares en todas las representaciones iconográficas, dependen de la largura y la anchura del pabellón sonoro. Para catalogarlos por sus dimensiones proponemos como método el comparar las del cuerno, con la mano del músico que lo tañe. Así, observamos que la longitud de los primeros es cuatro veces el ancho de la palma de la mano y el grosor resulta similar a la concavidad de ésta. Por otro lado, si tenemos en cuenta que los cuernos se sujetan con una sola mano y que ésta siempre se sitúa en el centro del pabellón sonoro por la parte inferior, llegamos a la conclusión de que son poco pesados y pequeños.[574]

Esta afinidad de tamaños se debe probablemente al mismo tipo de asta de animal que el escultor pensó como modelo del instrumento y por las características y dimensiones de todos ellos podríamos sugerir que corresponden a bóvidos.

[573]ANGLÉS H.: *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 1988, p. 86.
[574] De otro modo utilizarían las dos manos.

4.4.1.2. Tipología

En la iconografía de Cantabria existe un único modelo de cuerno tallado, el denominado <de caza>. Es un instrumento rudimentario, de envergadura pequeña, formado por un pabellón sonoro cónico, curvilíneo y liso, sin agujeros sonoros ni decoración y en cuyo extremo más delgado se encuentra laembocadura desprovista de boquilla. Tanto por su forma como por sus características estructurales resulta similar a las astas de los animales.



Ilustración 45. Talla de cuerno (cat.núm. 41)

La morfología descrita es similar al prototipo común que existe en todas las culturas europeas. El cuerno se representa en las artes plásticas a lo largo de la Edad Media, aunque su presencia es más numerosa en la escultura y dentro del contexto cinegético. Así, por ejemplo, muestras parecidas a las localizadas en Cantabria se encuentran en Huesca, en la catedral de Jaca, en Zaragoza, Iglesia de Santa María Uncastillo y en la Catedral de El Salvador. También se hallan cuernos similares a los cántabros en las miniaturas que ilustran los códices Alfonsinos.[575]

4.4.1.3. Posición y técnica

Las tallas de todos cuerno localizados se encuentran esculpidos lateralmente al tañedor, se sitúan a la altura de la cabeza del músico y en el lado de la mano que le sujeta, bien a

[575] Ver el artículo de ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.:"Los instrumentos musicales en los códigos alfonsinos: su tipologías, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos", *Revista de Musicología* X, (1987), p. 84.

la derecha o a la izquierda (excepto en las piezas que se encuentran en San Martín de Elines (cat.núm. 47-48).

Si tenemos en cuenta que la totalidad de los cuernos labrados están en posición de sonar, a excepción del (cat.núm. 52), debemos suponer que la postura natural sería frontal al intérprete y no lateral; es decir, el cuerno tendría que estar tallado perpendicularmente a la cara del tañedor. De ahí, que pensemos que la colocación que presentan responde a razones técnicas de la escultura más que a otras propias de la interpretación musical (se labran pegados a la piedra ante el riesgo de que se rompan si se tallan frontalmente). Esta posición lateral no sólo afecta al cuerno, sino también a la articulación del brazo y de la mano que le sostiene, lo que implica un desplazamiento forzado de aquél respecto de la pose natural. De esta manera el escultor evita que las partes más prominentes de su obra se destruyan con el paso del tiempo y se llegue a perder la escena narrativa: al desaparecer el instrumento se desvanecería el sentido de la talla.

La disposición lateral es habitual en los cuernos que se encuentran sobre canecillos y capiteles, que son la mayoría de los conservados en Cantabria (cat.núms. 41, 42, 47-52), en cambio los personajes miran de frente al espectador con el fin de que éste entienda el mensaje narrado: es lo que se ha denominado la ley de la frontalidad medieval. Así, la disposición y la forma de las figuras responde a menudo a un programa iconográfico que regula la interpretación; el significado de la imagen determina su plasmación. Esto se cumple en las efigies humanas pero no en los cuernos, combinándose así dos perspectivas simultáneamente: la frontal le corresponde al músico y la lateral al cuerno, respecto al espectador. Por lo tanto, el escultor sacrifica la posición natural a la hora de tocar el instrumento para que perviva en el tiempo el mensaje que contiene su creación. En resumen, prima la necesidad del símbolo y prescinde del realismo

En cambio, los ejemplares tallados en la metopa de Piasca (cat.núms. 43-46) se encuentran en postura coherente, tañedor e instrumento están en la misma línea de perspectiva. Los cuatro rostros miran hacia el centro de la losa, donde hay una flor sobre la que se posa una paloma. Solamente estos cuernos respetan la posición natural a la hora de tocar el instrumento. Creemos que las razones de este singular realismo podrían ser: la perfección formal de la escultura (delata a un artista notable), la técnica de la

misma (es un bajo relieve en vez de una talla exenta), la temática (el hecho de que se encuentren juntos todos estos elementos en una sola metopa) y por último la perspectiva perpendicular del espectador que contempla la obra.

Respecto a las posiciones en las que se esculpen los intérpretes, observamos que unos están de pie, otros sentados y en otras ocasiones solamente se talla el busto. Erguidos hay cinco músicos (cat.núms. 41, 47, 48, 50,52), cuatro de ellos en capiteles y uno en un canecillo. Sedentes existen tres (cat.núms. 42, 49, 51) todos sobre canecillos. Finalmente tenemos cuatro bustos o más bien cabezas (cat.núms. 43-46), se encuentran en una metopa.

La técnica de interpretación común en todos los cuernos tallados es con una mano, bien la derecha o la izquierda. Con la diestra se sujetan ocho instrumentos y con la izquierda cuatro. La mano que coge el cuerno se sitúa en la parte inferior del mismo, a la altura media del pabellón sonoro, en posición siempre ascendente; es decir, la palma mira hacia arriba y rodea al cuerno.

Todos los ejemplos catalogados en esta Tesis se encuentran sujetos de esta forma. La excepción se halla en los dos de San Martín de Elines (cat 47, 48), ambos están tallados en el mismo capitel, cada uno sobre una cara, orientados hacia el vértice, con intención de resaltar el rostro que aparece en la parte superior. Lo singular de estas dos tallas es que muestran el dedo pulgar en vez de la mano; es decir, la palma se encuentra detrás del instrumento, posición opuesta a los demás cuernos localizados. Así, el ejemplar cat.núm. 47 se sujeta con la derecha pero se encuentra tallado a la izquierda del músico y en el caso de su compañero cat.núm. 48, ocurre a la inversa.

Esta orientación es consecuencia de que ambos se hallan labrados en el lado opuesto a la mano que les sujeta, lo que obliga al escultor a girar la misma y mostrarnos el dedo pulgar; es una postura forzada y poco práctica. Esta irregularidad es quizá fruto de la fantasía del artista, o por el interés del mismo en plasmar el brazo del tañedor. Lo más natural hubiese sido el esculpir la otra mano y así evitar esta posición complicada y nada realista.

Lo que tienen en común todos los ejemplos representados en la iconografía de Cantabria es que se cogen de la misma forma, con una mano y por debajo del

instrumento. Es esta característica la que nos permite discernir entre un cuerno natural y un cuerno musical. Los naturales o de caza, no poseen agujeros sonoros, el intérprete simplemente se limita a sujetarlos por la parte inferior; los musicales, por el contrario, cuentan con dichos agujeros en el pabellón sonoro para modificar el sonido, lo que obliga a colocar la mano lateralmente al cuerno a fin de poner los dedos sobre ellos.[576] Teniendo en cuenta estas premisas, llegamos a la conclusión de que los representados en Cantabria son cuernos naturales y de caza.

Por la manera de producir el sonido, los cuernos, se clasifican como instrumentos de boquilla de insuflación directa, pues los labios del intérprete son los que actúan como lengüeta, produciendo el movimiento ondulante de la columna de aire en el interior del tubo.[577]

La afinación del cuerno natural es sencilla. Se basa en un sonido fundamental grave al que un intérprete con experiencia, mediante la presión de los labios, produce los primeros armónicos naturales, el de quinta y de octava justa. Un ejemplo de este tipo de cuerno medieval es el *shofar*, utilizado en el culto judío oriental, que sólo emite dos o tres sonidos a los intervalos citados.

Como conclusión podemos decir que todos los ejemplares tallados en Cantabria responden a los modelos occidentales de cuernos naturales o de caza de finales de la Edad Media. Están formados por un tubo cónico curvado de tamaño pequeño, en cuyo extremo más delgado se encuentra la embocadura; no poseen boquilla ni agujeros sonoros, se sujetan con una mano en posición ascendente y se sitúan lateralmente al intérprete a la altura de la cabeza.

4.4.2. Flauta de pan

Aerófono compuesto por la unión de tubos rectos cerrados por su base, que se colocan en progresión a su tamaño, bien en forma circular o semicircular, dando lugar a un manojo o haz, o bien en línea, en disposición rectangular o cuadrangular y sin agujeros.

Es uno de los instrumentos más antiguos y universales, está presente en el umbral de todas las culturas con son similares formas y usos. Se la conoce como el nombre de

[576] Posición similar a las cornetas y trompetas actuales.
[577] TRANCHEFORT, F,: *Los instrumentos musicales en el mundo*. Alianza, Madrid, 1991, p. 273.

siringa, fistula pani *o pandurina* en latín; *pandeanpipe o panpipes,* en inglés*; flûte de Pan,* en francés*; pansflöter,* en alemán*; flauto di Pane,* en italiano.

Los ejemplares más antiguos (400 a. C.) tenían forma rectangular o de balsa, mientras que las flautas más tardías son triangulares o de ala, debido a que los tubos están dispuestos de mayor a menor. Las piezas que se han encontrado de este último modelo están realizadas en madera, bronce o arcilla.

La música medieval europea utilizó durante mucho tiempo la flauta de Pan de tubos alineados en fila, unos al lado del otro ordenados por tamaño o grosor. Este tipo de aerófono se presenta de dos formas distintas: triangular y rectangular; morfologías que están determinadas, probablemente, por el material del que están hechos. En el primer caso, las flautas se componen de una fila de tubos cerrados ordenados en función de su tamaño, atados o pegados entre sí. En el segundo la forma proviene de la vasija, cuya base solía ser arcilla, piedra o madera. Esta forma rectangular consistía en un bloque plano y liso al que se le abrían una serie de conductos tubulares para que pasase el aire. Este modelo es utilizado principalmente en las representaciones escultóricas, ya que así resultaba más seguro plasmar su imagen.[578] En Cantabria es el que aparece reflejado en la iconografía medieval.[579]Aunque su frecuencia es escasa respecto a los demás instrumentos tallados, hemos identificado tres ejemplares (cat.núms. 53-55) lo que equivale al 5,3% del total de instrumentos localizados en la región.

4.4.2.1. Estructura y características.

Las tres flautas de Pan talladas son de estilo rústico y tosco. Se representan mediante un bloque de piedra caliza o arenisca, delgado, liso, sin ningún tipo de decoración y de forma cuadrada al que le falta parte del cuadrante inferior derecho.Desde el punto de vista organológico, estas flautas de Pan talladas son las menos precisas y definidas de todos los instrumentos catalogados; por ello, para identificarlas recurrimos tanto a su morfología como a la situación escénica en la que se enmarcan. Añadimos este último criterio exclusivamente en la catalogación de las flautas y no en los demás instrumentos

[578]En nuestros días este instrumento medieval pervive en Provenza y entre los pastores de los Pirineos: se trata de una caja de madera con siete o nueve conductos, a veces más. El instrumento es diatónico.

[579]Modelo muy antiguo, ha aparecido en excavaciones arqueológicas en madera, bronce, arcilla, cerámica y piedra. Las de madera, cerámica y piedra suelen tener forma de ala y se las denomina también de "galleta"; llevan los tubos sonoros labrados en el interior del macizo de la madera o de la piedra.

de este estudio, con el fin de evitar la posibilidad de confundirlas con otro objeto, debido a la sobriedad de su talla, dado que solo están esculpidos sus formas; es decir, no poseen ningún otro elemento estructural como agujeros o marcas de tubos que nos ayuden a identificarlas. Probablemente el escultor sintetizó el instrumento por su forma; ya que si le sumamos la acción que acompaña a las flautas se comprende la escena y se define el instrumento.

Las tres flautas talladas se muestran en posición de sonar. Todas ellas se apoyan en el mentón del músico, dos debajo del labio inferior (cat.núms. 53-55) y una sobre él (cat.núms. 54). Esta postura nos permite deducir que el momento representado es el de la interpretación.[580] El hecho nos parece natural, al igual que todos los demás instrumentos catalogados. Las tres flautas catalogadas dadas su forma y estructura, pertenecen al grupo de las cuadrangulares (véase la Ilustración 46). Se componen de embocadura y pabellón sonoro.



A B C

Ilustración 46 Modelos de tallas de flautas de Pan*:* A Molledo (cat.núm. 53) B Cervatos (cat.núm.54) C Barcena de Pie de Concha (cat.núm.55)

4.4.2.1.1. Embocadura.

Se encuentra en el lado superior del instrumento. Éste borde es recto, liso, sin muescas ni hendiduras y no posee agujeros ni rasgos que nos evoquen la presencia de tubos.

La ausencia de tales elementos podría deberse al deterioro en que se encuentran las esculturas en la actualidad o a que nunca se labraron. Nosotros pensamos que el escultor

[580]Si además tenemos en cuenta los motivos que las rodean, vemos que en los tres casos es una escena juglaresca.

jamás los hizo, por tres razones, la primera de orden técnico: el borde de la pieza es estrecho y la piedra dura, lo que posibilitaría fácilmente la ruptura de la obra. La segunda, de índole práctico: dada la ubicación de las flautas, no se necesitaba cincelar los agujeros en el sillar porque no iban a resultar visibles para el espectador. La tercera, de naturaleza estética, el cantero del románico se ciñe a criterios de síntesis.

Por lo tanto, pensamos que es la posición en la que se encuentra la embocadura, debajo o sobre la boca del músico, la que describe y contextualiza el instrumento, más que la presencia de agujeros en ella.

4.4.2.1.2. Pabellón sonoro

Es el cuerpo sonoro del instrumento. En los ejemplares tallados en Cantabria tiene forma de cuadrado liso. Éste puede aparecer completo, con los cuatro ángulos redondeados (cat.núm.55), o bien carecer del cuadrante inferior derecho (que supone entre una cuarta o una octava parte del instrumento), como ocurre en dos casos (cat.núms. 53 y 54).

La ausencia de dicho fragmento pensamos que no es casual ni se debe al deterioro de la pieza, sino que se labró expresamente así; imita las diferentes longitudes de los canales que atraviesan el interior de las flautas cuadrangulares. El escultor talló claramente estas dos secciones, la corta y la larga: la primera se encuentra a la izquierda del músico, simula el área de los tubos de exiguo tamaño y de sonidos agudos y la segunda se sitúa a la derecha del intérprete, donde estarían colocados los tubos extensos, de sonidos más graves.[581] Con esta forma y características del pabellón sonoro el autor nos está describiendo el modelo cuadrangular usado por los pastores, instrumento elaborado tal vez con materiales duros como barro, arcilla, piedra o madera en vez de cañas. [582]

Es lógico pensar que el cuerpo de los mismos fuera una pieza maciza, compacta y que tuviera una morfología geométrica de cuadrado, triángulo o rectángulo ya que así el escultor corría menos riesgos de que se rompiera al perforar los tubos por su interior.[583]

[581]Izquierda del espectador.
[582] Este tipo de flauta de Pan de conductos abiertos en una vasija o pieza de madera se encuentra actualmente en Perú, Bolivia y en la Edad Media en Francia se la conocía como *frestel o fresteu.*
[583]La forma del cuerpo sonoro nos indica en la mayoría de los casos la distribución sonora.

La otra variedad tipológica respecto a la forma del pabellón sonoro de las flautas talladas es la denominada de galleta, que consiste en un cuadrado completo con ángulos redondeados. Este modelo aparece en Bárcena de Pie de Concha (cat.núm. 55). Es quizás el ejemplar de mayor ambigüedad a la hora de su identificación como siringas, ya que parece una gran oblea o torta de pan más que una flauta, al no tener el corte en el extremo inferior derecho; pero es la acción escenográfica de la que participa la que la define, más que su forma concreta, dado que se encuentra en la misma posición que las de Molledo y Cervatos (cat.núms. 53 y 54). Curiosamente, es esta forma de galleta la que más veces aparece representada en la iconografía del románico europeo. Localizamos ejemplos parecidos en zonas colindantes a Cantabria. En Burgos, en Moradillo de Sedano, en Minón, sobre la segunda arquivolta.[584] En León, en las pinturas del panteón real de San Isidoro.[585] También existen en Francia, en el pórtico de la Catedral de Chartres.

4.4.2.2. Tipología

La clasificación de las flautas de Pan propuesta por la etnomusicología se basa en la disposición de la red tubular en el instrumento; puede ser en forma de haz o en paralelo. Los ejemplares correspondientes a esta última tipología poseen una o dos filas de tubos colocados en progresión decreciente, dando así origen a la siringa triangular o de ala, cuyas cañas presentan distinta longitud, o bien a la cuadrangular o de galleta, en la que son de igual longitud pero diferente anchura.

Según lo dicho anteriormente, en la iconografía cántabra se representa una única tipología de flautas de Pan, la clasificada como en <<paralelo y cuadrangular>>. En ella los tubos sonoros se disponen en una sola fila. Es un instrumento rudimentario, cuadrado, estrechoy liso, no posee agujeros sonoros y carece de elementos decorativos.

Para poder catalogar su tamaño aproximado proponemos cotejar la longitud que presentan con las medidas de las manos de los músicos. Observamos que el largo de las flautas es tres veces el ancho de la palma del intérprete, por lo que consideramos que son grandes o semigrandes.

[584] Ver CANA GARCÍA, F.: *Iconografía del románico Burgalés.* Madrid. Universidad Complutense, 1992, p. 168.
[585] Ver VIÑAYO GONZÁLEZ, A.: *San Isidoro expresiones musicales*. León, Edilesa, 1992, p. 16.

Dentro de este único modelo podemos distinguir dos variedades según la forma: Cuadrangulares incompletas: se caracterizan por carecer del ángulo o cuadrante inferior derecho. Así el pabellón sonoro posee dos secciones una corta y otra larga. La primera alude a los tubos pequeños, que originan sonidos más agudos y la segunda a los extensos, producen sonidos graves. A este tipo de flautas pertenecen las talladas en Molledo y Cervatos (cat.núms. 53-54); en ambas podemos apreciar perfectamente la ausencia del borde bajo derecho, corte realizado más o menos en ángulo recto y con una penetración del 45%, en el caso correspondiente al Valle de Iguña y de un 15% el ubicado en Campoo, apareciendo en este último la muesca más marcada.

Cuadrangulares completas: se caracterizan por su forma de cuadrado plano, con ángulos redondeados. Este modelo se documenta en Bárcena de Pie de Concha (cat.núm. 55).

4.4.2.3. Posición y técnica

Las tres flautas de Pan labradas en Cantabria se muestran en posición vertical, la embocadura apoya sobre el mentón del músico, debajo del labio inferior (cat.núm. 53 y 55) o sobre él (cat.núm.54) y se sujetan con una o con dos manos.

El ejemplar de Molledo (cat.núm. 53) se sostiene solamente con la derecha, a la altura de la mitad del instrumento. En cambio, las de Cervatos y Bárcena de Pie de Concha (cat.núms. 54 y 55) son asidas con ambas manos por el tañedor, que se sitúan a cada lado de la flauta, una frente a la otra y en el centro de la talla; son miméticas, se encuentran a la misma altura y en idéntica posición respecto al instrumento.

En los dos casos las flautas se sujetan con la fuerza de los cinco dedos; índice, medio, anular y meñique se sitúan por la parte exterior del instrumento y el pulgar por la interior. Así podemos apreciarlo en las representadas en Cervatos y Bárcena de Pie de Concha (cat.núms. 54 y 55).

Las dos formas de agarrar las siringas son naturales. Sin embargo, creemos que con las dos manos la sujeción resulta más segura en el momento de tocar. Debido al gran tamaño de los ejemplares representados en la iconografía cántabra, son necesarias ambas extremidades para asirlos con firmeza de cara a la interpretación y también por

razones técnicas, dado que son los labios los que se deslizan lateralmente sobre los orificios de los tubos a lo largo de la embocadura, acción que aconseja un sólido apoyo.[586]

Técnica de interpretación. La producción del sonido en las flautas de Pan se consigue mediante el procedimiento expresado. En las tallas catalogadas en esta Tesis los labios del músico se encuentran en el medio de la embocadura, encima o sobre ella. Ambas actitudes, sugieren la posibilidad de que las flautas estén sonando, dado que la forma más simple de representar la acción de soplar es colocar el instrumento junto a la boca del intérprete; si a ésta situación añadimos el hecho de que todos los instrumentos esculpidos en la iconografía regional del medioevo se presentan como si el tañedor estuviera ejecutando, podemos llegar a la conclusión de que las talas de lasl flautas no son una excepción.

Partiendo de éste supuesto y de las dos posiciones en que se hallan las flautas, pensamos que muestran dos técnicas de interpretación: insuflación directa e insuflación indirecta o perpendicular:

Insuflación directa. El aire penetra directamente en el tubo sonoro; para ello la boca del músico deberá cubrir todo el agujero del tubo. Éste es el caso del ejemplar de Cervatos (cat.núm. 54), donde observamos como el labio superior del intérprete se sitúa encima de la embocadura, permitiendo la entrada del fluido a los tubos que cubre; técnica similar a la de las armónicas actuales.

Insuflación indirecta o perpendicular. El aire va perpendicular al hueco del tubo; al chocar con el borde se dispersa, introduciéndose solamente parte en aquél, aproximadamente el 50%, perdiéndose el resto por encima de la boquilla. Para que se produzca esta situación, la flauta tiene que colocarse debajo del labio inferior del músico, con el fin de que el aire emitido salga perpendicular a la embocadura y pueda chocar con el bisel del tubo. Es un sistema similar al de las flautas traveseras actuales. Esta técnica de insuflación indirecta podría ser la que aparece en los ejemplares de

[586] Pensamos que el tamaño es una de las razones que condiciona la forma de coger las flautas, ya que en la actualidad existen flautas de Pan pequeñas que se tocan una sola mano como son la de los afiladores.

Molledo y Bárcena de Pie de Concha (cat.núms. 53,55); ambas se apoyan sobre el mentón del sujeto, justamente debajo el labio inferior.

Como conclusión podemos decir que las flautas de Pan que se encuentran esculpidas en la iconografía cántabra responden a uno de los modelos más internacionales y a una de las tipologías propia de la Edad Media. Son cuadrangulares, de tamaño grande, se sujetan con una o con dos manos en posición vertical al músico y al espectador y, se colocan delante de aquél a la altura de su mentón. Su orientación es la más natural para la interpretación y es probable que el escultor las representase en posición de sonar.

4.4.3. Albogue

Aerófono tipo clarinete, compuesto por dos tubos de caña paralelos, provistos de lengüetas; en cada uno de sus extremos se coloca un pequeño cuerno. En el borde superior se encuentra la embocadura, integrada por una o dos lengüetas y en el inferior el pabellón sonoro. El albogue es por excelencia un instrumento pastoril. Se usaba y se usa, para acompañar las canciones y los bailes campestres[587].

Es muy antiguo, de origen asiático. Penetra en Europa a través de las emigraciones e invasiones de pueblos orientales; de ahí, que haya tenido diferentes nombres en cada cultura a lo largo de la historia. El que se ostenta en español procede etimológicamente árabe *al-bûq*[588] que significa trompeta. Hoy se le conoce como: *hornpipe o a pastoral flute* en inglés; *alboguet,* en francés; *dudelsack o hirtempsfeife*, en alemán; *flauto,* en italiano; *alboch* en catalán y *alboka* en vasco.

Según Rosario Álvarez fueron los musulmanes los que introdujeron el albogue en la Península Ibérica.[589] Corominas cita el término por primera vez en el *Libro de Alexandre* (siglo XIII) "Albogues e salterios, çitola que más trota, quitarra y viola que las coytasenbota".[590] En Las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio aparece en las miniaturas de la cantiga 340.[591]

[587] Ver PEDRELL, F.: *Emporio Científico e Histórico de Organología Musical Antigua Española.* Barcelona, Juan Gili, 1901, p. 11.
[588] FASLA, D.: *Lengua, Literatura, Música*. Universidad de la Rioja, 1998, p. 85
[589] Según ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: "Albogue", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana,* SGAE, Madrid, 2000, vol. I, p. 220.
[590] ANDRÉS, R.: *Diccionario de instrumentos musicales de Píndaro a J.S. Bach*¸ VOX, Barcelona, 1995, p. 4
[591] *Ibídem,* p. 5

A pesar de que se trata de un instrumento muy popular, es el menos representado en la iconografía medieval de Cantabria. Hemos catalogado un sólo ejemplar (cat.núm.56), que supone el 1,7% del total de ejemplares localizados en la región. Se encuentra en la Colegiata de Santillana de Mar. En su origen estaba en un canecillo situado en el muro Sur, pero en la actualidad se expone en el interior del claustro[592].

4.4.3.1. Estructura y características

El ejemplar tallado en Santillana del Mar (cat.núm.56) es rústico, sencillo y sobrio, por no decir excesivamente parco y escueto en sus formas. Queda representado por medio de un bloque compacto de piedra arenisca, de forma similar a la sección central de un cuerno de animal. Posee un tubo cónico ligeramente curvo, liso y sin ningún tipo de decoración; se compone de dos secciones: embocadura y pabellón sonoro.

4.4.3.1.1. Embocadura

Se encuentra en la parte interna del extremo superior. Está formada por una o dos lengüetas. El músico, para tocar, debe introducir sus labios en el instrumento hasta las lengüetas, adoptando la posición como en el ejemplar catalogado.[593] La posición de la talla no nos permite apreciar el sistema de embocadura, ni la estructura del mismo, pero sí podemos observar la fidelidad de la figura respecto a la forma de tocar el instrumento.

4.4.3.1.2. Pabellón sonoro.

Es el cuerpo sonoro del instrumento. Su misión es la de ampliar y difundir el sonido. El pabellón sonoro tiene forma de cilindro ligeramente curvilíneo y hueco; su superficie es plana, lisa y sin ningún tipo de decoración. En la talla no se aprecian las cañas ni los agujeros sonoros, debido a que las manos del músico cubren la parte superior del pabellón en donde éstos se sitúan.

---

[592] La talla de albogue junto con las dos arpas, un arpa-salterio y una viola de arco, cat.núms. 1, 19, 13 y 31) que posee la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar, son los instrumentos más antiguos localizados siglo XI. Según GARCÍA GUINEA en *El románico en Santander*, Santander, Estudio, 1979, vol. p. 202, dice: "Los canecillos de la iglesia habría que considerarlos obras de los maestros que a finales del siglo XI o comienzos del XII levantan el monumento...La seguridad, para mi, de que toda ella se levanta entre los años 1075-1125".

[593] En la actualidad, el albogue o alboka vasca, se construye con astas de ganado vacuno, la boquilla está formado por dos tubos sonoros. Para conocer con más precisión la construcción de la alboka recomendamos ver el libro de BARRENECHEA J. M.; RIEZU: *Alboka. Entorno folklórico*, Navarra, Lecaroz, 1976.

Pensamos que esas ausencias se deben tanto al carácter abstracto como al concepto de síntesis del arte románico. El escultor representó los rasgos mínimos e imprescindibles para describir el instrumento. Por otro lado, si comparamos la talla del albogue cántabro con otros ejemplares contemporáneos, como los que aparecen en la Iglesia de Santa María de Uncastillo (Zaragoza) o en las miniaturas de las Cantigas de Alfonso X, observamos que en ellas las cañas van semiembutidas en un armazón que corre paralelo al dorso del instrumento. Detalles organológicos que no aparecen en el de Santillana del Mar; probablemente porque el escultor no los consideró necesarios para describir el instrumento. Razón que nos parece lógica desde la perspectiva del estilo románico al que pertenece, pero pobre desde el punto de vista estructural, ya que estos elementos nos ayudarían a conocer mejor el instrumento.

Las dimensiones del albogue dependen de la longitud y la anchura del pabellón sonoro. Por lo tanto, para aproximarnos a ellas comparamos ambas con el tamaño de las manos del músico, dado que éste sujeta la pieza con las dos. Así, observamos que la longitud del albogue es aproximadamente cuatro veces la anchura de la mano del intérprete y su grosor resulta ligeramente mayor que el hueco de la palma del mismo; por ello deducimos que el instrumento es de tamaño mediano y de poco peso.[594]

4.4.3.2. Tipologías

En la iconografía de Cantabria aparece un solo albogue; por lo tanto, disponemos de un único modelo, el denominado pastoril. Es rudimentario, de tamaño mediano, compuesto por un pabellón sonoro cilíndrico, curvilíneo, liso, sin agujeros sonoros ni decoración y cuya embocadura se encuentra en el interior del extremo superior de aquel.

[594] Se sujeta con las dos manos como únicos soportes, y es similar al modelo que en la actualidad se conserva en el folclore del País Vasco; según José A. Donostia, los actuales miden aproximadamente veintisieteó veintiocho centímetros. Ver DONOSTIA, J.A.: "Instrumentos musicales del pueblo Vasco". *Anuario Musical*, (1952), VII, p. 25.



Ilustración 47. Modelo de talla de albogue (cat.núm.56)

Resulta similar, aunque con menos detalles organológicos, a los tallados en otros templos de la Península Ibérica de finales de la Edad Media, como por ejemplo los que se encuentran en la provincia de Zaragoza, en la Iglesia de Santa María Uncastillo sobre la arquivolta central de la portada Sur; en la de San Salvador en Ejea de los Caballeros en una dovela de la puerta del norte; en la de San Nicolás en Frago, capitel derecho de la portada meridional,[595] y en Zamora, en la Colegiata de Toro, sobre la sexta arquivolta del Pórtico; aunque esta última representación pertenece al periodo gótico, vemos que sigue vigente el modelo románico.[596]

4.4.3.3. Posición y técnica

El albogue tallado en Cantabria se sitúa delante del músico, en posición vertical, pegado a su cuerpo. Sobre la boca se coloca el extremo superior y junto al tórax el pabellón sonoro.

Esta colocación frontal al intérprete y al espectador es la más natural aunque no la más correcta a la hora de tocar, ya que el instrumento debería estar separado del músico por lo menos en un ángulo de 45º a 90º, para facilitar el paso del aire por las cañas. Esta misma disposición aparece en la miniatura trescientas cuarenta de las *Cantigas de Santa*

[595] CALAHORRA, P.; LACASTA, J; ZALDIVAR A.: *Iconografía musical del románico aragonés.* Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1993.

[596] GARCIA MATOS ALONSO, Mª. C.: "Algunos instrumentos folklóricos en la colegiata de Toro", *Folklore* 13 (1982), pp. 15-19.

María o en la dovela de la Iglesia de San Salvador (Zaragoza) y se mantiene en la práctica hasta la actualidad, según podemos ver en la forma de tocar la alboka en el País Vasco.

Pensamos que esta inexactitud en la posición, así como las deficiencias organológicas del albogue cántabro, se deben a razones escultóricas más que musicales; es decir son consecuencia del lugar y del material en que se encuentra esculpido. La ubicación arquitectónica condiciona el espacio y el volumen de aquél. El localizado en Santillana del Mar está en un canecillo, pegado al cuerpo del músico, formando ambos un bloque compacto, con el fin de que no se rompa ni se destruya el instrumento con el paso del tiempo. Además en las tallas sobre piedra la rigurosidad organológica es menor que en las trabajadas en madera o en las pinturas, el escultor se ve obligado a sintetizar los elementos esenciales del instrumento representado. Por lo tanto, pensamos que son estas dos variables, material y ubicación, las que condicionan el realismo y la perfección del albogue cántabro.

La técnica de interpretación es con las dos manos. Ambas se sitúan en el centro del instrumento, una a cada lado del mismo, la derecha en la parte de arriba y la izquierda en la de abajo. Se sujeta con los cinco dedos; por detrás con los pulgares y por delante con el índice, corazón, anular y meñique. Esta forma de sujeción es la misma que aparece en todos los representados en la iconografía de la Península Ibérica en la Edad Media; en ellos las manos cogen el albogue por el centro, situándose la derecha sobre la izquierda.

La afinación del albogue de la Edad Media suponemos que era sencilla y que cada uno la tendría diferente, ya que eran los mismos pastores quienes se fabrican sus propios instrumentos. Para acercarnos a un posible e hipotético procedimiento presentamos el sistema de afinación actual de la *alboka o albogue* del País Vasco; que según José A. Donostia, es muy limitado; el instrumento posee cinco agujeros sonoros, afinados en: Fa sostenido, Sol natural, Sol sostenido, La sostenido y Do sostenido.[597]

Como conclusión, podemos decir que el albogue tallado en Cantabria responde al modelo pastoril. Está formado por un tubo cilíndrico curvado, liso y sin ningún tipo de

[597]DONOSTIA, J.A.: op. cit., pp. 23-25

decoración. Se compone de dos secciones: embocadura y pabellón sonoro; se sujeta con las dos manos, que se sitúan delante del intérprete, pegado a su boca y tórax. Por último pensamos que la ausencia de detalles organológicos está condicionada por el material y la ubicación del instrumento.

4.5. Percusión

Las tallas de instrumentos de percusión localizados en Cantabria pertenecen a la categoría de los denominados membranófonos: el Pandero y el Tamboril.

4.5.1. Pandero

Membranófono de forma cuadrangular, compuesto por un marco de madera, estrecho, cubierto de pergamino por ambos lados y de tamaño mediano. Se percute con las dos manos.

El pandero es junto con los tambores de marco, uno de los instrumentos más antiguo y universal. Era conocido desde varios milenios antes de Cristo en los territorios del Asia Menor, en Egipto y en toda la cuenca sur del Mediterráneo.[598] Parece ser que el término "pandero" procede del latín*pandorius*, variante de *pandura y* éste a su vez del vocablo *pandoura.* Todos ellos derivan, según Dalila Fasla, de *pandere,* que significa extender, poner tirante.[599] En Grecia y en Roma, el tambor de marco y el pandero eran llamados *tympanon y tympanum* respectivamente; de hecho la palabra *tympanum* tuvo un significado genérico, nominándose así diversos membranófonos ya fuesen un tambor o un pandero. Debido a esta ambivalencia, antiguamente en castellano el término *tímpano* fue aplicado indistintamente a ambos objetos. En la actualidad su denominación es muy similar en todos los idiomas; en inglés se le conoce con el vocablo *tambourin,* en castellano con el de *pandero;* en gallego como *pandeiro.*

[598] Así lo recoge SACHS, C.: *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Centurión, 1947, p. 235: "Los tambores de marco fueron los primeros instrumentos mencionados en Arabia preislámica, donde tenían el mimo papel que en todos los países semitas, como atributo musical indispensable de las mujeres, tanto en la alegría como en el duelo, y también como instrumentos rítmicos con los cuales las profesionales acompañaban sus canciones y danzas. Uno de sus nombre debe haber sido *mizhar*, que se ha conservado probablemente en el nombre modero del tambor de marco *mazhark.* Término íntimamente relacionado con el hebreo*tof*, era *duff".*

[599]FASLA, D.: *Lengua, literatura, música. Contribución al estudio semántico del léxico musical en la lírica castellana de la baja Edad Media al primer Renacimiento*. Pamplona, Universidad de La Rioja, 1998, p. 295.

Corominas en su *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano* comenta que el pandero se encuentra con frecuencia en las fuentes literarias mozárabes desde mediados del siglo XII. Por otro lado, Sachs sitúa a principios del XIII la presencia de tambores de marco de tipo oriental con sonajas, usados principalmente por mujeres. En su origen, según Sachs y Covarrubias, el pandero fue redondo, construyéndose posteriormente en forma cuadrada. Ambos modelos convivieron hasta la actualidad.[600]

El pandero cuadrado es el que se esculpe en la Baja Edad Media en Cantabria. A pesar de su escasa presencia, hemos catalogado tres ejemplares (cat.núms. 36-38) que suponen el 5,3% del total de instrumentos localizados. Resulta uno de las tallas más interesantes por tres motivos: siempre lo tañen mujeres, en todas las ocasiones aparece acompañando a otro instrumento, habitualmente a la viola de arco y su uso aún pervive en algunas zonas del norte de la Península Ibérica.[601]

4.5.1.1. Estructura y características

Todas las tallas son sencillas y esquemáticas; su forma simple se debe a la estructura propia del instrumento más que a la sobriedad de las tallas. Se plasman mediante un bloque de piedra cuadrada, de tamaño mediano, liso y sin ningún tipo de decoración. Por sus líneas y estructura, los tres pertenecen al grupo de los denominados panderos cuadrados de marco cerrado. Se componen de una sola sección, la caja de resonancia, tal y como vemos en la Ilustración siguiente.

[600] Según Covarrubias: "al principio debió de ser redondo; después los hizieronquadrados y guarnécense con sendas pieles adelgaçadas en forma de pergaminos", *Tesoro de la lengua Castellana o Española* (Madrid, 1611), reimp. Barcelona, 1987.

[601] Los panderos cuadrados de marco cuadrado, con dos membranas perviven en la actualidad en el folklore asturiano y gallego. Se componen de un pequeño marco cuadrado, dos membranas unidas mediante cintas de colores y cascabeles. CRIVILLÉ y BARGALLÓ, J.: *El folklore musical*. Madrid, Alianza Música, 1988, p. 348. En Cantabria no existe en la actualidad el pandero cuadrado, en cambio sí el circular, con una cara cubierta de pergamino, con y sin sonajas. No sabemos en qué momento ni por qué dejó de usarse el cuadrado en Cantabria; en cambio del pandero circular con sonajas sí tenemos numerosas noticias a partir del siglo XVI, en concreto a partir del viaje de Carlos I a España. Ver a este respecto la obra de LÓPEZ GARCÍA D.: *Cinco siglos de viajes por Santander y Cantabria*, Santander, Pronillo, 2000, pp. 53, 68, 83 y 333.



Ilustración 48. Modelo de talla de pandero cuadrado (cat.núm. 38).

4.5.1.1.1. Caja de resonancia o armónica

Es el cuerpo sonoro del instrumento, que sirve para amplificar el sonido, se representa mediante un cuadrado de tamaño mediano y estrecho, con las dos caras planas al igual que sus aristas o marco.

Si comparamos sus dimensiones con las manos de la tañedora, observamos que la longitud de los panderos equivale a tres veces la anchura de aquella y, su grosor es igual que la concavidad de la misma.[602]

Existe una gran similitud, en cuanto a proporción y forma, entre los tres instrumentos medievales catalogados y los que en la actualidad aún se utilizan en el folklore asturiano y gallego. Este parecido nos sugiere dos cosas: que el pandero cuadrado de dos membranas ha evolucionado muy poco a lo largo del tiempo y que el escultor medieval conocía perfectamente este instrumento, ya que a pesar de la omisión de los detalles organológicos secundarios, como el marco o las membranas, supo captar la esencia del pandero, tanto por su forma como por la posición sonora en que aparece representado.

4.5.1.2. Tipología

Según lo dicho anteriormente, en la iconografía cántabra existe un único tipo de pandero tallado, el denominado de <<marco cuadrado>>de dos membranas. Es un

[602] Si reprodujéramos un pandero en base a las dimensiones que aparece en las representaciones, tendríamos un pandero cuadrado de 300 a 320 X 40 mm. Pandero de dimensiones similares a los actuales utilizados en el folclore asturiano. Ver ZAMORA, E.: "Instrumentos musicales en la tradición Asturiana", *Tesoro Sacro Musical*, Madrid, 1977, p. 219.

instrumento sencillo, de tamaño mediano, formado por la caja de resonancia plana y sin ninguna decoración.

Este modelo característico de la región es similar al prototipo común que existe en la generalidad de las culturas europeas. Aparece representado en todas las artes plásticas a lo largo de la Edad Media, aunque su presencia es más abundante en la escultura. Ejemplares afines se encuentran en Asturias, en los capiteles de las Iglesias de Lloraza, Santa María de Lugás, San Juan de Cenero y San Juan de Amandi; en ésta última existen los dos tipos de panderos, el cuadrado y el redondo.[603] En Zamora, en la Colegiata de Santa María de Toro, sobre la arquivolta nº 6, se reproduce el mismo modelo cuadrangular del románico. [604]

4.5.1.3. Posición y técnica

Las tres tallas cántabras se esculpen frontalmente al espectador, a la altura de la cabeza de la tañedora, bien a su derecha (cat.núms. 37 y 38) o a su izquierda (cat.núm. 36). Esta posición lateral, junto con la frontal, es la forma tradicional y natural de tocar el pandero. Estilo que se conserva desde la Edad Media en el norte de la Península Ibérica hasta la actualidad, como vemos en el capitel nº15 de la Iglesia de San Juan de Amandi (Asturias).[605]

Postura por otro lado lógica y la más propia para una figura en piedra, ya que el objetivo del escultor es mostrar el instrumento y el modo de utilizarlo lo más claramente posible; de ahí que lo presente de frente, junto a la cabeza del intérprete, con el fin de que el mensaje resulte evidente.

La técnica de manejar el pandero es idéntica en los tres catalogados: se toca con los dedos. Como hemos descrito anteriormente, los panderos se sujetan con las dos manos a modo de horquillas; se apoyan sobre el cuenco de las palmas, los pulgares se sitúan por el interior del mismo y las yemas de los dedos índice, corazón, anular y meñique son las que repiquetean sobre la cara exterior del pandero. El hecho de sujetarse con las dos

[603]FERNANDEZ GONZÁLEZ, E.: *La escultura románica en la zona de Villaviciosa. Asturias*, León, Colegio Universitario, 1982, p. 150.

[604] GARCÍA MATOS Mª.: "Algunos instrumentos folklóricos en la colegiata de Toro", *Folklore* 13(1982), p. 15-19.

[605] Ver el modo de ejecución del pandero y la pandereta en la tradición asturiana, según le describe ZAMORA, E.: "Instrumentos musicales en la tradición asturiana", *Tesoro Sacro Musical*, Madrid 1977. p. 211.

manos permite que puedan ser volteados, inclinados hacia arriba y hacia abajo mientras se tocan.[606]

Por otro lado, si tenemos encuenta que los panderos tallados se sitúan lateralmente junto al rostro de las mujeres, la imagen representada nos alude al acto de sonar y más si lo comparamos con la forma de tocar en la actualidad.

Por último, su posible afinación es indeterminada, depende del tamaño y de la tensión de la piel. Se busca más su potencia que una sonoridad concreta, debido a que su misión es la de marcar el ritmo de los cantos y de los bailes.

Como conclusión podemos decir que los panderos representados en la iconografía de Cantabria responden al modelo cuadrado de finales de la Edad Media. Son de tamaño mediano y delgado, están compuestos por un marco cuadrangular. Se colocan junto a la cabeza de la tañedora y en todas las ocasiones es siempre la mujer quien lo toca con los dedos de ambas manos. Este tipo de pandero se conserva actualmente en el folklore del norte de la Península Ibérica sin apenas modificaciones.

4.5.2. Tamboril

Membranófono de forma cilíndrica plana. Se compone de un cuerpo hueco y estrecho, cubierto con dos parches por ambos lados que se adhieren al tambor por medio de dos aros y se unen entre sí mediante cuerdas. El tamboril plano es de tamaño pequeño y se toca con una baqueta que sostiene el músico con la mano derecha, mientras que con la izquierda le sujeta.[607]

Este modelo localizado en Cantabria existe en todas las culturas, con similar forma y uso. Antiguamente se le conocía como *atamborete, tamborete, tomborín, tamborino*, términos que denominaban tanto al instrumento como al instrumentista, músico que solía tocar al mismo tiempo la flauta.[608] Así Curt Sachs comenta que es a partir de

[606] Así se toca en el pandero y la pandereta circular en la actualidad en Cantabria.

[607] El tamboril plano que localizamos en Cantabria es similar en forma al pandero circular, pero se diferencia de éste por la presencia de la baqueta, la posición en que se sitúa el instrumento (se encuentra delante del músico en vez de lateral) y porque los tañedores son siempre hombres, mientras que en el pandero son mujeres.

[608] La presencia de tamborileros, músico que tocan el tamboril con la mano derecha y con la izquierda la flauta de tres agujeros, en el norte de la Península Ibérica se produce a partir del siglo XII. En Cantabria el tamborilero tocando solamente el tambor se encuentra en el siglo XII y se mantiene esta figura hasta el siglo XX.

siglo XIII cuando aparece los tambores de marco, bajo diversos nombres como: *timbrel* en inglés, *timbre* en francés y *temple* en provenzal.[609]

Pero el origen de la palabra <<tamboril>> parece ser que está en el vocablo árabe *tabl*, que significa tabal o timbal y que alude a cualquier tipo de tambor. El término más antiguo que aparece en la literatura medieval castellana y catalana es *tabal*; incluso su diminutivo *tabalet* es empleado en la actualidad en el folclore valenciano para designar al tamboril que acompaña a la dulzaina (dolsaina) en las llamadas *albaes* que anuncian las fiestas populares.

Se trata de un tambor pequeño, con igual forma y características que los grandes, de ahí que su nombre sea el diminutivo de dicho vocablo. Hoy día se le conoce como: *trommel* en alemán; *drum*, en inglés; *tambour*, en francés y *tamburo* en italiano.

En la iconografía medieval de Cantabria aparecen representados dos tamboriles planos, (cat.núms. 39 y 40), lo que supone el 3,57% de los instrumentos catalogados.

4.5.2.1. Estructura y características

Ambos ejemplares tallados son robustos, sencillos y parcos en detalles organológicos. Se representan mediante un bloque de piedra delgado, liso, de forma circular y sin ningún tipo de decoración. Por su morfología, estructura y tamaño pertenecen al grupo de tambores cerrados, planos, pequeños y redondos. Se componen de una sola sección la caja de resonancia.

4.4.2.1.1. Caja de resonancia o armónica

El cuerpo del tamboril es el que amplifica y potencia el sonido. En los tallados en Cantabria la caja de resonancia se representa mediante un cilindro pequeño y estrecho, con las dos caras planas y lisas. En ninguna de las dos representaciones se aprecian los aros, ni las cuerdas con las que se sujetan y se tensan los parches, por lo cual la imagen de éstos queda un tanto en entredicho, pudiéndose confundir con otros objetos no musicales. Pero creemos que sí lo son, en primer lugar por la forma y en segundo lugar por la presencia de las baquetas esculpidas sobre la cara exterior deambos instrumentos.

[609]SACHS, C.: *Historia Universal de los instrumentos musicales,* Buenos Aires, Centurión, 1947, p. 276

Es posible que la omisión de los citados elementos se deba al desgaste de la talla por motivos climáticos, o bien al esquematismo de la misma. Ambas razones se mezclan y se suman, es decir; el artista labró los tamboriles en canecillos sabiendo que iban a estar expuestos a las inclemencias meteorológicas y al deterioro por el paso del tiempo. Por lo tanto, cabe pensar que no tuviese mucha consideración con los detalles organológicos, si éstos se iban a perder e incluso podrían llegar a suscitar ambigüedad en el significado de la escultura; de ahí que el cantero esquematizase la representación de los objetos, plasmando solamente los rasgos básicos e inconfundibles, como son la forma y la baqueta, dando como resultado una talla escueta, sencilla y clara.

Para estudiar el tamaño y espesor de los tamboriles proponemos como método, al igual que en los otros instrumentos, comparar su diámetro y su grosor con la anchura de la mano del músico. Así, el largo de los dos ejemplares catalogados es tres veces la media de la palma del intérprete; en el de Cervatos (cat.núm. 39) equivale al 30% del diámetro del instrumento y en el de Piasca (cat.núm. 40) al 33%. Esta pequeña diferencia de proporciones no supone modelos distintos, sino que se debe probablemente, a que los escultores son diferentes.

El grosor de los dos ejemplares resulta igual a la concavidad de la palma del músico. En el caso de Cervatos (cat.núm. 39) le sujeta con las dos, mientras que en el de Piasca (cat.núm. 40) lo hace únicamente con la izquierda.[610]

Por lo tanto, en Cantabria se representa un único modelo de tamboril; es reducido, estrecho y poco pesado, se sujeta con una sola mano y podría tener un diámetro de entre 27 a 32 centímetros.

4.5.2.2. Tipología

Según lo descrito anteriormente, en la iconografía de la región aparece una única modalidad de tamboril. Es un instrumento rudimentario, de tamaño pequeño, formado por una caja de resonancia cilíndrica, plana, lisa, estrecha y sin ningún tipo de decoración, como vemos en la Ilustración siguiente.

[610] Con la derecha coge la baqueta con la que golpea el tamboril.



Ilustración 49. Modelo de talla de tamboril (cat.núm. 40)

Este modelo cántabro, es similar al prototipo de la Baja Edad Media denominado tambor provenzal o tamboril. Hay numerosas representaciones del mismo en todas las artes plásticas de la Europa Medieval, especialmente en la escultura y casi siempre va asociado a las celebraciones musicales al aire libre. Así, por ejemplo, modelos afines a los que nos ocupan se encuentran en las ilustraciones del carnaval de "Roman de Fauvel", del siglo XIV.[611] En las tallas del sepulcro del rey Dagobert en San Denis (1265).[612] O en la puerta norte de la catedral Notre –Dame de Rouen (1280).[613] En estos dos últimos casos, el músico toca el tamboril y la flauta.

4.5.2.3. Posición y Técnica

Al contemplar la iconografía del tamboril en las tallas cántabras observamos que los dos ejemplares se sitúan delante del músico, paralelos a su cuerpo, en posición frontal a él y al espectador.

[611] París, B.N. f. fr. 146, f. 34r.
[612] En donde aparece el rey rodeado de demonios que le transportan en una barca al son del tamboril y cuerno que toca uno de ellos.
[613] WILKINS, N.: *La musique du diable*, Bélgica, Mardaga, 1999, p. 36.

En los dos casos el intérprete se encuentra sentado. En el ejemplar de Piasca (cat.núm. 40) queda entre los pies y las rodillas de aquél y en el de Cervatos (cat.núm. 39) se dispone a la altura de su pecho, desde la barbilla hasta media pierna. En el caso de Piasca el tamborilero sujeta el instrumento con la mano izquierda (sitúa el pulgar en la parte posterior y el índice, corazón anular y meñique en la anterior), y con la derecha coge la baqueta, que apoya ligeramente sobre el instrumento. En el caso de Cervatos el tañedor aprehende con ambas manos el tamboril (los pulgares quedan por detrás y los dedos restantes por delante), y con la izquierda agarra al mismo tiempo la baqueta que está pegada a la talla.

En la representación del ejemplar lebaniego (cat.núm. 40) podemos suponer que la escena sugiere la acción de tocar, mientras que en la del campurriano no (cat.núm. 39). Estas dos posiciones difieren en el mensaje que quieren trasmitir, en un caso simplemente se muestra el instrumento sin más y en el otro se inmortaliza la forma de ser tañido. Por lo tanto desde el punto de vista organológico la postura más natural para manejar el tamboril es la que aparece reflejada en Cervatos (cat.núm. 39), el instrumento se sitúa a la altura del tórax del intérprete, que con la mano derecha sujeta la baqueta. En cambio, la posición de Piasca resulta inadecuada por incómoda; tocar el tamboril colocándolo por debajo de las rodillas no es lo habitual ni lo correcto. Tan atípica pose nos sugiere la idea de que está concebida en función del espectador; el escultor colocó el instrumento para que se pudiese ver con claridad.

En consecuencia, pensamos que la disposición en la que se representan ambos tamboriles es expositiva, es decir, los escultores muestran el instrumento musical al público, sin preocuparse excesivamente por la correcta colocación organológica del mismo.

En cuanto a la técnica de interpretación o de tañer el tamboril es con una mano y en concreto con la derecha. En el caso de Cervatos (cat.núm. 39) no se describe el modo de ejecución, pero sí en Piasca (cat.núm. 40). Aquí, el músico sujeta con su diestra la baqueta, que se sitúa en diagonal a la cara del instrumento, dando la impresión de estar golpeando con ella. En cambio, en el otro ejemplar dicha técnica no esta tan clara, aunque pensamos que es la misma. Si observamos detenidamente la representación,

vemos que la mano izquierda sostiene tanto el tamboril como la baqueta; que se encuentra extendida paralelamente al parche.

Las citadas baquetas son muy simples; se configuran mediante un trozo de piedra que sugiere la forma de un pequeño palo, cilíndrico y estrecho. En la talla de Piasca es exigua, delgada, afilada y su cabeza más fina que el talón, y en la de Cervatos es gruesa y de igual espesor. A pesar de estas pequeñas diferencias, consideramos que los escultores las esculpieron en proporción al tamaño del tamboril, si bien es cierto que el artista lebaniego es más hábil y detallista que el de Campoo, dado que tanto la baqueta como el instrumento son mejores y la forma de tocar más natural.

De todo lo expuesto hasta ahora, podemos concluir que los tamboriles representados en la iconografía de Cantabria responden al modelo provenzal de la Edad Media. Son rudimentarios y de tamaño pequeño; se componen de una caja de resonancia cilíndrica, plana, lisa, estrecha y sin decoración. Su posición es vertical, se sujetan con una o con las dos manos y se tañen mediante una baqueta que se coge con la mano diestra.

4.6. CONCLUSIONES

Tras la localización, análisis y clasificación de los instrumentos que fueron tallados durante los siglos XI y XIII en los edificios románicos cántabros, llegamos a las siguientes conclusiones:

– Las cincuenta y seis tallas de instrumentos catalogadas aparecen en el exterior de los edificios. Treinta y seis se sitúan en canecillos, doce en capiteles, cuatro en arquivoltas y cuatro en metopas.

– Todas ellas están esculpidas en piedra caliza o arenisca, materiales de por sí blandos y porosos (más la arenisca que la caliza), lo que permite trabajar los detalles iconográficos con facilidad, aunque al mismo tiempo las obras son más frágiles y sufren un mayor desgaste. De ahí que todas las tallas de los instrumentos se encuentren en la actualidad en mal estado, por su ubicación, el paso del tiempo y el material sobre el que están cinceladas. Las tallas son muy sencillas y sobrias. En la mayoría de los casos se reduce a la forma y a pequeños detalles organológicos que son característicos del instrumento.

– Según lo dicho, el conjunto total de tallas de instrumentos localizadas es de cincuenta y seis, de las cuales las más numerosas representan instrumentos de cuerda tanto punteada como frotada; suman un total de treinta y cinco (el 62,5% del total), siendo la viola el instrumento más representado con quince tallas (el 27% total), seguida del arpa con doce tallas (el 21%), el arpa-salterio con seis tallas (el 11%), y el salterio con dos (el 3,5%). Siguen en segundo lugar las tallas de instrumentos de viento que son dieciséis (el 28,5% del total), siendo el cuerno la que más abunda, con doce representaciones (el 21,4% del total), la flauta de Pan, con tres (el 5,3%), y un albogue. El conjunto con menor número de tallas corresponde a los instrumentos de percusión, que son sólo cinco (el 8,8% del total); el pandero es el mejor representado, con tres tallas (el 5,3%), seguido del tamboril con dos (el 3,5%).

– La mayoría de las tallas de instrumentos estudiadas responden a modelos occidentales de finales de la Edad Media, tanto por su forma, sus dimensiones y la posición en que la que se representan. Tanto esta última como la forma de tocar que refleja el ejecutante resulta casi siempre la más lógica y natural del intérprete-juglar de la época. Esto nos indica que los escultores eran hábiles observadores, pues o bien se fijaron detenidamente en sus modelos o bien conocían el instrumento y su forma de manejarlo.

– El conjunto labrado, formado por intérprete e instrumento musical, consigue trasmitir al espectador la sensación sonora, el realismo y la espontaneidad de la ejecución e incluso, en algunos casos, el acto de afinación del instrumento. Esta "instantaneidad sonora" o"realismo" de las tallas es una característica importante a destacar,al permitiracercarnos a la práctica de la interpretación juglaresca de los instrumentos musicales.

– A destacar, finalmente, el que el románico fue un tiempo de mestizaje organológico, en el que la mezcla de instrumentos de la misma familia dio origen por un lado a nuevos instrumentos y por otro a la mutación de algunos ya existentes. Es el caso del arpa-salterio, que nació en una época de cambio estético y social en la que los gustos y la sonoridad (potencia y registro) estaban evolucionando.

– Finalmente del Románico en Cantabria es fruto de la influencia del Camino de Santiago, en el que tuvieron especial influencia los maestros canteros del norte de Castilla-León, en concreto la influencia de los talleres palentinos y burgaleses, pues

trabajaron en la mayoría de las iglesias y colegiatas cántabras a lo largo de los siglos XI y XII. La ruta Jacobea fue la autopista europea, el camino internacional de la cultura, por ella transcurrió el devenir de la sociedad europea y sobre todo el arte del Románico que se extendió desde Moisacc a Santiago de Compostela.

CONCLUSIONES GENERALES

Tras los estudios realizados en nuestra Tesis, podemos responder a la primera inquietud que dio origen a la misma: Cantabria sí posee documentación musical desde el siglo XII hasta la actualidad, hasta el punto de que su abundancia a partir del siglo XIX ha obligado a limitar nuestra exposción al ámbito de la música sacra, tomando como límite de referencia la desaparición de la Capilla musical de la Catedral de Santander.

La localización de las fuentes ha sido el trabajo más laborioso de los emprendidos, por el tiempo invertido en su búsqueda y porque al final podíamos o no conseguir su descubrimiento. Solo mediante la presentación del proyecto, encuestas, recogida de datos e insistencia he conseguido su localización, lenta y trabajosamente, habiendo visitado todos los archivos y bibliotecas tanto eclesiásticas como civiles (públicas y privadas) de Cantabria.

Por lo tanto una de las principales aportaciones de este estudio es la identificación de hasta doce bibliotecas y archivos de Cantabria donde se custodian documentos musicales. Al mismo tiempo ello nos ha dado pie para localizar, en más de quince archivos de otras tantas catedrales españolas, documentación sobre músicos vinculados a Cantabria.

A lo largo de la investigación hemos catalogado más de un centenar de fragmentos litúrgico-musicales de canto llano de los siglos XIII al XVI, pertenecientes a códices musicales reutilizados como cubiertas de encuadernación de libros. La mayoría forran documentos parroquiales y en menor medida escritos municipales.

El análisis exhaustivo de estos fragmentos nos permite afirmar que proceden de noventa y cinco códices distintos, que por diversas circunstancias en cierto momento dejaron de utilizarse y fueron aprovechados como guardas de protección de otros documentos más modernos. Pensamos que las principales razones de este hecho fueron:

la sustitución de la notación aquitana por la cuadrada, la aplicación de la normativa tridentina y la legislación eclesiástica y civil sobre la conservación de los documentos de archivo.

El estudio codicológico de este centenar de fragmentos nos ha permitido comprobar que pertenecían a códices sencillos y sobrios, carentes de elementos decorativos singulares. El adorno se limita a resaltar las iniciales capitulares, bien porque están coloreadas (en rojo o azul), bien por su mayor tamaño (normalmente el doble de la escritura), remarcando su figura con líneas de colores. Si tenemos en cuenta las dimensiones de estos fragmentos, deducimos que la mayoría de ellos formaron parte de libros de facistol, es decir, libros de lectura colectiva, que servían a la comunidad de monjes para entonar sus cantos.

Los cantos se encuentran copiados en dos sistemas de notación musical: aquitana y cuadrada. Los más antiguos y menos abundantes (siglos XIII-XV), en notación aquitana, pertenecen en su mayoría al Oficio. Los más modernos en notación cuadrada y en ellos predominan los cantos de la Misa.

El Archivo de la Catedral de Santander conserva treinta y dos cantorales de canto llano de los siglos XVI al XIX. Ajuar de la Abadía santanderina y Catedral desde 1754, fue adquirido en dos momentos importantes de su historia: el primero a finales del siglo XVI, tras el Concilio de Trento, época en la que se fechan quince cantorales, todos ellos copiados por Petrus Coloma en Burgos (cat. núms. 1-15). El segundo momento fue la creación de la Catedral en 1754, que hizo que entre esa fecha y fines del siglo XIX se adquiriesen diecisiete libros de coro. Los procedentes de Madrid fueron copiados por el franciscano Emanuel Pinto (1764) y por José Moreno Olarte (en el Colegio de Santo Tomás); otros fueron adquiridos en Calahorra y otros los copiaron en Santander Manuel Salvador, Manuel Cádenas y Víctor Redón.

En cuanto al contenido musical de estos treinta y dos cantorales, hemos identificado unas cuatro mil melodías en canto llano, la mayoría pertenecientes al Oficio divino y en menor medida a la Misa, repertorio que se enclava entre los siglos XVI y XIX.

Tras el estudio detallado de todas las melodías de canto llano, pasamos a identificar más de dos cientos cantos con elementos "modernos" que miden el tiempo, como son el compás, los puntillos y las líneas divisorias. Ello nos dio pie a plantearnos en qué géneros la "modernidad" musical se hizo patente. Para ello estudiamos todas las melodías, llegando a identificar ciento setenta y tres cantos medidos distintos (los hemos transcrito todos), que permiten comprobar que la modernización del repertorio se da sobre todo en los himnos, luego en las secuencias y en menor medida en los fragmentos de la Misa. Todas estas melodías se copiaron entre los siglos XVI y XIX. Por otro lado, hemos comprobado cómo algunos himnos antiguos sin medida en su origen (siglos XVI-XVII) fueron modificados posteriormente hasta convertirlos en otros que sí están medidos; es un fenómeno que no ocurre en los himnos más modernos, pues desde un principio se copiaron con medida. Las modificaciones de las melodías de los himnos afectan exclusivamente a la música (no a la letra), y buscan la sencillez y claridad musical, de acuerdo con espíritu tridentino del que fue partícipe la Catedral santanderina. Por otro lado y tras el cotejo de todas las melodías, comprobamos que no existe una melodía estándar o reiterativa que pueda ser considerada como un canto propio de dicha Catedral.

La colección de cantos litúrgicos monódicos de los siglos XII al XIX que se conservan en Cantabria ofrece una visión global y dinámica de la penetración y cultivo de la música gregoriana en la región.

Otro de los aspectos a resaltar en nuestra Tesis es el estudio sobre la historia y evolución de la Capilla de música de la Catedral de Santander, desde 1756 a 1900. Es un trabajo que no se ha limitado a describir la estructura y organización de la Capilla, sino que al mismo tiempo hemos reconstruido su actividad musical, así como las relaciones entre sus miembros y el cabildo, logrando recuperar el repertorio compuesto para ella. Si bien la principal misión de la susodicha Capilla fue la de engalanar las celebraciones propias de la catedral y solemnizar sus acontecimientos más importantes, también participó en los festejos de la ciudad y en la conmemoración de los eventos del Estado.

La Capilla estaba compuesta por un conjunto vocal e instrumental. La mayoría de sus miembros eran asalariados, salvo el maestro de capilla y el organista primero, cargos que llevaban aneja una capellanía.

El maestro de capilla era el cargo principal. Entre sus obligaciones estaba la de dirigir la Capilla, componer música para el culto en determinadas festividades y enseñar música a los niños del coro. Le seguía el cargo de organista, que estaba duplicado. El organista primero o principal tenía la misión de acompañar lo que cantaba la Capilla de música, enseñar órgano a los niños y estar presente en todas las celebraciones de la Catedral (Oficio divino y Misa). El segundo organista era su ayudante y estaba a su disposición para todo aquello que precisasen tanto él como el maestro de capilla.

La Capilla contó desde su fundación, en 1756 y hasta principios del siglo XIX, con un coro y una pequeña orquesta "moderna" compuesta básicamente de violín, violón, bajón, trompas, flautas y oboe. El número de instrumentos e instrumentistas fue variando a lo largo de su historia. Durante su etapa de esplendor, de 1756 a 1780, la componían dos violines, dos oboes, dos trompas y dos flautas, formación que no duró mucho tiempo ya que a medida que avanzaba el siglo XIX los problemas políticos y económicos del país influyeron decisivamente en su organización. Los músicos iban desapareciendo y con ellos sus plazas, debido a la falta de presupuesto para cubrirlas a consecuencia de las guerras y desamortizaciones; así el oboe desaparece a finales del siglo XVIII y las flautas y el bajón a mediados del siglo XIX, incorporándose el figle a finales de aquel mismo siglo.

A pesar de las vicisitudes por las que atravesó la Capilla siempre contó como mínimo con dos violines, un violón, un bajón o figle y el órgano.

La otra agrupación fundamental de la misma fue el coro polifónico, compuesto por tiples (voces blancas), contraltos, tenores y bajos, siendo de media entre diez y doce cantores (seis infantes, dos contraltos, dos tenores y dos bajos), dirigidos por el maestro de capilla.

La mayoría de los músicos que ocuparon los cargos destacados (maestros y organistas) no eran oriundos de Cantabria, sino que procedían de otras diócesis

españolas, inclusive los primeros músicos de instrumento. La razón es la falta de un centro educativo musical en la ciudad. Solamente se creó una escuela de música cuando se erigió la Catedral y se formó la Capilla musical polifónica. Por ello a partir del siglo XIX las plazas de instrumento pudieron ser ocupadas por los alumnos formados en la propia capilla santanderina. En caso de necesidad y con el fin de reforzarla en momentos especiales, invitaban a músicos aficionados de la ciudad que procedían del mundo del teatro y del café. La contratación de músicos externos fue especialmente intensa a partir de la década de 1860, cuando la Capilla quedó reducida a maestro, organista y un reducido coro como consecuencia de las vicisitudes políticas y eclesiásticas del siglo XIX.

El régimen general de la Capilla de música de Santander era muy similar al de otras catedrales españolas. Las plazas de los primeros atriles se proveían por oposición o por medio de un examen que los candidatos solicitaban directamente al cabildo. Existían cuatro categorías de músicos: titulares, interinos, jubilados y suplentes. Sólo los titulares tenían salario fijo de fábrica, mientras que el resto percibían su sueldo o parte de él dependiendo de la economía de la catedral. Los cargos de sochantre, chantre, maestro de capilla y organista pertenecían al clero, mientras que el resto de los músicos eran libres.

La actividad musical de la Capilla era intensa. Se desarrollaba especialmente en la propia Iglesia mayor y en algún templo de la ciudad en señaladas conmemoraciones. Las actuaciones en la Catedral se centraban en la Misa de los domingos, fiestas, aniversarios de difuntos y en los cultos propios de la parroquia. Intervenía también en los eventos extraordinarios de la ciudad y de la nación, como fueron todos los relacionados con la monarquía, hechos bélicos o la firma de acuerdos, entre otros.

El repertorio musical que interpretaba se centraba principalmente en composiciones de sus propios maestros y se complementaba en ocasiones con obras polifónicas de otros músicos de la catedral. Las obras compuestas por los maestros de Santander estudiados, a saber: Juan Antonio García-Carrasquedo Medrano (1756-1784), Juan Ezequiel Fernández (1785-1795), Joaquín Pedrosa Gil (1795-1798), Manuel Ibeas Antón (1798-1804), Paulino Salazar (1804-1828), Bernardo Cartón García-Casasola (1828-1867), Wenceslao Fernández Pérez (1867-1878) y Gabino Manuel Cordón Cano

(1878-1900), se encuentran actualmente en diversos archivos de diócesis españolas. Hemos identificado cerca de ochocientas composiciones de los maestros santanderinos, de las cuales más de cuarenta fueron compuestas en Santander. Muchas de ellas son ejercicios de oposiciones.

La mayoría de las obras referidas eran a cuatro u ocho voces, con acompañamiento de violines, violón, bajo y órgano, disminuyendo el número de voces y de instrumentos a medida que avanza el siglo XIX. Comprendía piezas en latín (salmos, Misas y Magníficat) y en castellano (villancicos y arias con acompañamiento). Las composiciones incluían partes solistas, recitados, arias e interludios instrumentales, de influencia italiana. El repertorio se renovaba cada año, dado que el maestro de capilla tenía la obligación de componer obras para la Navidad, Epifanía, Pentecostés, la Inmaculada Concepción y un Miserere para los Oficios de Semana Santa. El estilo musical de los maestros santanderinos se distingue por las texturas homofónicas frente a la imitativas contrapuntísticas, en una primera etapa, y la tendencia hacia la melodía acompañada y el lucimiento virtuoso de los cantantes más hacia delante.

La relación de los miembros de la capilla bajo la dirección de los diferentes maestros no fue difícil ni complicada. El problema más importante siempre fue la falta de medios económicos, que repercutía tanto en su número de integrantes como en la calidad de las composiciones, que tenían que adaptarse a los recursos humanos e instrumentales disponibles en cada momento.

El ocaso de la Capilla musical de la Catedral de Santander se produce a partir del Concordato de 1851, que originó una crisis sin precedentes en la música sacra española. En Santander es el inicio de una decadencia marcada por la desaparición de las plazas, viéndose obligado el cabildo a contratar a instrumentistas ajenos a la catedral para tocar en las festividades más solemnes.

Si la Capilla de música trajo a Santander la policoralidad clásica, el estilo romántico y un centro de formación musical, con su desaparición se perdió un modelo de enseñanza, de composición y de organización musical. En el momento de su ocaso, Santander no había creado una infraestructura civil profesional al efecto; carecía de escuelas de música así como de agrupaciones musicales estables y no poseía compositores capaces de crear un repertorio orquestal.

Otro de los aspectos a resaltar de nuestra Tesis es el estudio de las fuentes iconográficas musicales que ponen a nuestra disposición los edificios del románico (siglos XI-XIII), al ampliar el panorama de lo que fue la música en la Edad Media, especialmente en lo que a la organología se refiere.

Hemos localizado cincuenta y seis tallas de instrumentos musicales en diecisiete localidades cántabras: Barcena de Pie de Concha, Bolmir, Castañeda, Santa María de Cayón, Cervatos, Henestrosas de las Quintanillas, Molledo, Piasca, Raicedo, San Martín de Elines, San Vicente de la Barquera, Santillana del Mar, Silió, Villacantid, Villanueva de la Nía y Yermo.

Todos los instrumentos se encuentran esculpidos en el exterior de los edificios como elementos decorativos a la vez que didácticos y se sitúan sobre canecillos, capiteles, arquivoltas y metopas. Son sencillos, sobrios e incluso pecan de cierta ingenuidad, pues se hallan tallados en materiales blandos como la caliza o la arenisca, lo que ha provocado el desgate y el deterioro de las imágenes con el paso del tiempo y dificulta su conservación actual. A pesar de ello aún mantienen sus rasgos y características propios, lo que nos ha permitido abordar el estudio y análisis de los mismos.

El conjunto de las cincuenta y seis tallas de instrumentos identificadas pertenecen a tres tipos de familias instrumentales: cordófonos, que son los más cuantiosos (60%), siendo la viola el instrumento más representado, seguido del arpa, arpa-salterio y salterio. El segundo lugar lo ocupan los aerófonos (21,4% del total), con cuernos, flautas de Pan y albogues. El tercero, el de menor número de ejemplares (8,3%), es la percusión, con instrumentos como el pandero y el tamboril.

La forma y las características de las tallas de los instrumentos nos ha permitido corroborar que la mayoría de ellos responden a los modelos europeos de finales de la Edad Media. Respecto a la posición en que aparecen representados, consideramos que es la más natural de cara a la interpretación; el músico consigue trasmitir al espectador la sensación sonora y la espontaneidad de la ejecución, así como en algunos casos el acto de afinación del instrumento. Esto nos indica que los escultores eran buenos imitadores de la realidad y que se fijaron en modelos tallados en otros lugares o en

estampas, o bien que conocían el instrumento, tanto su estructura como su forma de tocarlo.

En síntesis, pensamos que la aportación más importante de nuestra Tesis es la de demostrar que en Cantabria se conservan infinitud de datos sobre su música histórica, desde el siglo XI, lo que nos ha permitido recuperar un ingente número de muestras de nuestro patrimonio musical. Nuestro estudio y los catálogos que hemos elaborado de los fondos musicales cántabros constituyen una parte importante de la historia de la Iglesia, al permitir obtener una visión amplia y totalizadora del fenómeno musical de la región.

Otro hecho fundamental que se deriva de la Tesis es el de poder afirmar que Cantabria fue partícipe de las distintas corrientes de la música sacra a la por que sus comunidades limítrofes. Penetraron conjuntamente y con igual intensidad en unas y otras.

El conjunto de documentos que hemos analizado y que presentamos nos ayudan a conformar la historia de la música sacra en Cantabria que, como toda investigación, sigue abierta siendo susceptible de modificarse si se localizan nuevas fuentes musicales que amplíen las hasta ahora conocidas.

El estudio que hemos realizado nos ha permitido descubrir nuevas líneas para futuras investigaciones, que amplían nuestra historia musical y nos ayudan a entender nuestro presente, favoreciendo la posibilidad de que las instituciones de Cantabria consideren la música como un hecho histórico a proteger, conservar y difundir. Entre las actividades a proponer figura la de que los fragmentos de códices musicales sean separados de los legajos que recubren y que se restauren y se cataloguen, creando un fondo específico, como ya se ha hecho en parte con algunos libros de coro de la Catedral de Santander que, a raíz de nuestra Tesis, han sido catalogados.

Otra iniciativa a tener en cuenta es la recuperación del Archivo musical de la Catedral de Santander, mediante la adquisición de un duplicado de las obras compuestas por sus maestros de capilla que se hallan dispersas por diversos archivos catedralicios españoles. Habría que completar esta labor de recopilación dando a conocer las obras mediante su grabación y correspondiente estudio.

También debería ser objeto de futuras investigaciones el estudio de la participación de los músicos de la catedral en las actividades musicales de la ciudad, tanto en el ámbito público (fiestas, festivales y cafés,) como en el privado (academias de música, clases particulares, etc.). De esa participación se derivó en una parte significativa la formación musical laica de los santanderinos en los siglos XIX y XX.

Queremos subrayar, por último, que el principal objetivo de la Tesis ha sido recuperar el Patrimonio musical de Cantabria. Solamente conociendo el pasado podemos entender nuestro presente y con ello las razones por las cuales Santander hoy forma parte de los circuitos internacionales de la música clásica.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

ARCHIVO HISTORICO DIOCESANO DE SANTANDER (AHDS)

- *Sign. 3103.*

ARCHIVO HISTORICO NACIONAL (AHN)

- *Sección Clero A.1546, sig. 1130.*

ARCHIVO CATEDRAL DE SANTANDER (ACS)

- *Inventario de los fondos anteriores del archivo Catedral A-100*
- *Libro de cuentas correspondientes a la fábrica de la Sta. Iglesia Catedral de Santander 1772-1833. A-81*
- *Privilegios, donaciones confirmaciones y escrituras del Archivo de la Sta. Iglesia Catedral de Santander. A-16*
- *Libro de actas. A-25*
- *Libro de Actas. A-26*
- *Libro de Actas. A-27*
- *Libro de Actas. A-30*
- *Libro de Actas. A-31.*
- *Libro de Actas. A-33*
- *Libro de Actas. A-36*
- *Libro de Actas. A-37*
- *Libro de Actas. A-39*
- *Libro de Actas. A-41*
- *Libro de Actas. A-102*
- *Libro de Actas. A-38*
- *Libro de Actas. A-111*

- *Célula de aprobación y confirmación de los estatutos de la Catedral de Santander.* Madrid, Joachin de Ibarra,1770.
- *Legajo nº7, 1879, carpeta nº 2.*
- *Libro de finados de 1827-1831,*
- *Libro de cuentas correspondientes a la fábrica de la Sta. Iglesia catedral de Santander. A-8.*

BIBLIOTECA MUNICIPAL DE SANTANDER

- *Libro para tomar razón de libramientos privativo de la Mesa Capitular de fábrica de la Iglesia Colegial de Santander. De principios de 1801 a 1875. BMS Ms. 1046.*
- *Cabildos In Sacris Ms.1043.*

BOLETÍN *Oficial Eclesiástico del Obispado de Santander, Año 1,* Santander, Obispado, 1886.

CONSTITUCIONES *Sinodales del Arzobispado de Burgos. copiadas, y ordenadas ahora nuevamente, conforme al Santo Concilio de Trento. por el Ilustríssimo y Reverendíssimo señor D. Fco. Pacheco de Toledo[...] en el Synodo que por su mandado se hizo y celebró.* Burgos, 1577.

COPILACIÓN *de la Constituciones Sinodales antiguas y nuevas del Obispado de Burgos: mandadas hazer por el Illustríssimo Señor D. Yñigo López, presbytero Cardenal digníssimo de la Sancta Iglesia de Roma, perpetuo administrador del dicho Obispado de Burgos,*Alcalá de Henares, 1534.

CONSTITUCIONES *hechas por el Maestro Jofre de Loaysa Arcelian de Toledo y Abad de Santander,* 1285, Archivo familiar González-Camino.

ESTATUTO *del Cabildo de la Catedral Basílica de Santander,* Santander, Obispado de Santander, 1991.

LIBRO DE BAUTIZOS *Archivo Parroquial de San Esteban Promartir de Pineda de la Sierra.* Burgos, Arzobispado.

ORDENAMIENTOS *de la Iglesia de Santander,* dado por Don Nuño Pérez, abad de Santander, Constituciones, 1310.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, G.: *Arte de principios del Canto Llano,* Toledo, ca.1530.

AINAUD, LASARTE J.:"Encuadernación", *ARS Hispaniae: Historia Universal del Arte hispánico.* Madrid, Plus-Ultra, vol. XVIII, 1962, pp. 321-344.

ALÉN GARABATO, Mª. P.: "Músicos de la catedral de Santiago de Compostela, docentes y concertistas (ca. 1875-1895)", *Nasarre 2* (2000), pp. 33-58.

— "Datos para una historia social de la música: la Guerra de la Independencia y su incidencia en la capilla de música de la Catedral de Santiago", *Revista de Musicología* XIV, (1991), pp. 501-510.

— *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela: renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808),* La Coruña, Ediciós do Castro, 1995.

— "Música y músicos al servicio del culto (siglos XVI-XIX): normas de conducta y estima social", *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Universidad de Murcia, 2009, pp. 940-963.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.:"Albogue", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana,* 10 vols., E. Casares (ed.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2003, vol.1, pp. 220-222.

– "La iconografía musical hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas", *Actas del I Congreso de Musicología, Revista de Musicología* X, (1987), pp. 55-63.

– *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media. Los cordófonos,* Madrid, Universidad Complutense, Tesis Doctoral, 1991.

– "El arpa cromática en la España medieval", *Revista de Musicología* VI, (1983), pp. 135-140.

– "Prospección en los archivos religiosos tinerfeños del siglo XIX", *Revista de Musicología* XIV, (1991), pp. 489-504.

– "El arpa-cítara (rota): su probable origen Bizantino y su trayectoria Mediterránea hacia la Europa Occidental", *Revista de Musicología* XXII, (1999), pp. 22-31.

– "Los instrumentos musicales en los códigos alfonsinos: su tipologías, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos", *Revista de Musicología* X, (1987), pp. 84-97.

— "Albogue", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols, E. Casares (ed.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores 1999-2003, vol. I, p. 210.

ALVAREZ PÉREZ, J. Mª: *Catálogo y estudio del archivo musical de la Catedral de Astorga*, Cuenca, Diputación Provincia, 1985.

AMERUS: *Practica Artis Musice (Bamberg, Staatsbibliothek, Ms Misc. Lit. 115)*, Corpus Scriptorum Musicae 25, American Institute of Musicology, 1977.

ANDRES, R.: *Diccionario de instrumentos musicales de Píndaro a J.B. Bach*, Barcelona, VOX, 1995.

ANGLÉS PAMIES, H.: *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 1988.

— "El archivo musical de la catedral de Valladolid", *Anuario Musical*, III (1948), pp. 59-63.

— *La música en las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio. I. Facsímil del códice j.b.2 de El Escorial*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964.

ANTIPHONALE *Monasticum pro Diurnis Horisjuxtavota RR.DD. Abbatum Congregationum Confoederatarum Ordinis Sancti Benedicti a Solesmensibus Monaschi Restitutum,* Tournai, Desclée&Socii, 1934

ANTIPHONALE *sacrosanctae Romannae Ecclesiae pro Diurnis Horis,* París, Tornaci/Romae, Declée&Socii, 1949.

ARAGONÉS ESTELLA, E.: *La imagen del mal en el arte románico del camino de Santiago en Navarra*, Pamplona, Universidad de Navarra,Tesis, 1993.

ARCE BUENO, J.: *La música en Cantabria*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1994.

— "Cantabria", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. E. Casares (ed.), *Madrid*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2003, vol. III, pp. 59-72.

ASENSIO PALACIOS, J. C.: *El canto gregoriano, historia, liturgia, formas,* Madrid, Alianza Música , 2003.

ATLAS, A.W.: *La música del renancimiento,* Madrid, Akal Música, 2002.

BAGÜES, J.: *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aranzazu,* San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979.

BALLESTER i GIBERT, J.: *Iconografía musical a la Corona d'Aragó (1350-1500),els cordòfons representats en la pintura sobre taula, catàleg iconogràfic i estudi organològic* , Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Tesis Doctoral, 1995.

BARBIER RAMOS, E.: "Iconografía musical en el románico de Cantabria, Cervatos", *Revista de Musicología* XX, (1997), pp.797-810.

BARÓ PAZOS, J.:*"*El concejo de la villa de Santander en la baja Edad Media*", Fuero de Santander y su época. Actas del congreso conmemorativo del su VII centenario.* Santander, Diputación Regional de Cantabria, 1989, pp.173-188.

BARRENECHEA J. y RIEZUM: *Alboka. Entorno folklórico,* Navarra, Lecaroz, 1976.

BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B.: "Los niños de coro en las catedrales españolas. Siglos XII-XVIII", *Burgense Collectaneas Cientifica,* 29 (1988), pp. 139-193.

BERMUDO, J.: *Arte Tripharia,* Osuna, Juan de León, 1550.

BERMUDO, J.: *Declaración de instrumentos musicales,* Edición facsimile Nachdruck Herausgegeben von M. Santiago Kastner, Bärenreiter, Verlag Kassel un Basel, Asociation Internationale del Bibliotheques Musicales,1958. Serie "Documenta Musicologica", XI, p. 132.

BERROCAL CEBRIÁN, J.: " Y que toque el abuè. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII", *Antigrama,* (12), 1997, pp. 293-312.

BLASCO MARTÍNEZ, R. "El archivo de la catedral de Santander noticias de sus fondos a finales del siglo XVIII", *Altamira,* 48 (1989), pp. 405-449.

– *Una aproximacón a la institución notarial en Cantabria. Desde sus orígenes a la ley notarial,* Santander, Universidad de Cantabria, Asamblea Regional, 1990.

BLASCO MARTÍNEZ, R.; CUÑAT CISCAR, V. y MAISO GONZALEZ J.: *Los libros de acuerdos municipales de Santander siglo XVII*, vol. III, Santander ,Estudio, 2002.

BLASCO MARTÍNEZ, R. y CUÑAT CISCAR, V.: "Los archivos familiares en Cantabria". *I Simposium los archivos familiares en España,estado de la cuestión*, Santander, Asociación para la Defensa del Patrimonio Bibliográfico y Documental de Cantabria, 1996, pp. 97-115.

BOURLIGUEUX, G.: "Quelques aspects de la vie musicale à Ávila. Notes et documents XVIII siècle", *Anuario Musical*, XXV (1930), pp.169-178.

BROWN, H.M.: "The trecento psaltery", *L´Ars Nova Italiana del Trecento VI*, Certaldo, 1992, pp.315-342.

CALAHORRA, C.; LACASTA J., y ZALDIVAR A.: *Iconografía musical del románico aragonés*, Zaragoza, Fernando el Católico,1993.

CAMPUZANO RUIZ, E.: *El órgano en Cantabria. Su recuperación y conservación*, Caja Cantabria, Santander, 2007.

— "El órgano en Cantabria .Inventario de órganos", *Clavis* 5 (2005), pp. 186-254.

— *El gótico en Cantabria*, Estudio, Santander, 1985.

CARDINE, E.: *Canto gregoriano*, Madrid, Abadía de Santa Cruz Valle de los Caídos, 1995.

CARRERAS LÓPEZ, J.: *La música en las catedrales en el siglo XVIII F.J. García "El Españoleto" (1730-1809)*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1983.

CARRIÓN GUTIÉRREZ, M.; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: *Los manuscritos, Historia ilustrada del libro español*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.

CASADO SOTO, J. L.: *Cantabria vista por los viajeros de los siglos XVI y XVII*, Santander, Diputación Provincial, 1980.

– *El Concejo de Gornazo ordenanzas de los siglos XVI y XVII papeles de la Onor*. Santander, Artes Gráficas Bedia, 1995.

CASARES RODICIO, E.: "Catálogo del archivo de música de la catedral de Oviedo", *Anuario Musical*, XXX (1975), pp.181-208.

– *La música en la Catedral de León, maestros del siglo XVIII y catálogo musical,* León, Centro de Estudios "San Isidro", 1980.

— "La música en la catedral de León, maestros del siglo XVIII y catálogo musical", *Archivos Leoneses,* León, 1980, pp. 65-78.

— *La música en al catedral de Oviedo,* Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980.

CAVADA MESA, B.: *Francisco de Rávago, un ilustre de Cantabria.* Santander, Pronillo, 2005.

CHEVALIER, U.: *Repertorium Hymnologicum. Catalogue des Chants, Hymnes, ProsesSéquences, Tropes en usagedansL´église Latine depuis les Origines jusqu´a nos jours.*Louvain, Poleunis&Ceuterick, 1892, 1897 y 1904.

COMOTTI, G.: *La música en la cultura Griega y Romana,* Madrid, Turner, 1986.

CONDE LÓPEZ, R. Mª: *Catálogo de manuscritos musicales de Cantabria, siglos XIII al XVI,* Santander, Ayuntamiento, 1998.

— "Una consueta desconocida de fines de la edad media, procedente de la abadía de San Emeterio y San Celedonio de Santander", *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca.1250-cs.1550)*: *Actas del Coloquio Internacional,* Lerida, Institut d´Estudis Ilerdencs, 1996, pp. 71-82.

— "Santander memoria sonora. A propósito de la edición institucional del CD recopilatorio "Maestros de Capilla" un paso necesario en la recuperación del patrimonio musical", *Diario Montañés,* 10-I-2006.

— "La supervivencia de los códices litúrgico musicales en la Baja Edad Media en Cantabria, causas y legislación", *EDADES,* 1 (1997), pp.139-146.

— "Organistas y organeros en la catedral de Santander, 1754-2004", *Clavis* 5 (2005), pp. 156-171.

— "La música litúrgica monódica en la Catedral de Santander, siglos XVI a*l XIX", Revista de Musicología* XXVIII, (2005), pp. 200-220.

— *"*La capilla musical de la Catedral de Santander 1756-2006, alfa y omega". *Pedrueca* 2 (2005), pp. 36-43.

— "El arpa en Cantabria en el siglo XII", *Revista de Musicología* II, (2009), pp. 181-191.

— "La música de ayer a hoy en la Iglesia de Cantabria", *2000 Anno Domini La Iglesia en Cantabria*, Santillana del Mar, Museo Diocesano, 2000, pp.350-370.

— "La música en la periferia. Cantabria como ejemplo*", Memoria Ecclesiae XXXI. Música y archivos de la Iglesia*, Actas del XXI Congreso de la Asociación celebrado en Santander en 2005, Oviedo, Asociación de archiveros de la Iglesia de España 2008, (en colaboración con E. Campuzano), pp. 437-462

— "Música medieval en Campoo, fragmentos musicales ss. XII-XVI", *Cuadernos de Campoo* 32 *(*2003), pp. 36-44.

— "Fuentes iconográficas musicales, la campana en el arte monumental de la Edad Media en Cantabria", *I Congreso Nacional Las Campanas cultura de un sonido milenario*, Santander, Fundación Botín, 1997, pp. 159-166.

— "La música", *Historia de Cantabria en sus textos*, Santander. Consejería de Educación y Juventud, Gobierno de Cantabria, 1998, pp. 221-224; 296-307; 375-380.

— "Historia de música", *Atlas histórico de Cantabria*, Santander, Consejería de Educación y Juventud, Gobierno de Cantabria, Santander, 1999, pp. 83-85, 118-119; 150-154.

— "Los sones de la pontificia", *Revista de Cantabria* 131, (2008), pp. 18-25, (en colaboración con E. Campuzano).

— *La música en la ciudad de Santander 1755-2005. Memoria sonora*, Santander, Caja Cantabria, 2005, (en colaboración con E. Campuzano).

— "La ruta del ambiente musical en Santander", *Rutas históricas por Cantabria*, Santander, Consejería de Educación y Juventud, Gobierno de Cantabria, 2002, pp. 153-176, (en colaboración con Gustavo Moral).

— "El ambiente musical en Santander 1898", *Santander fin de siglo*, Santander, Universidad de Cantabria, Ayuntamiento de Santander y Caja de Ahorros, 1998, pp. 480-514.

— "Artes escénicas y musicales*", Cantabria siglo XX Acelerado tiempo de cambio. I Un mar de sueños*, Catálogo de la exposición, Santillana del Mar, Fundación Santillana, 2002, pp. 148-166.

— "La porticada de Santander", *Música porticada 1952-1990*, Santander, Creática, 2008, p. 63.

— "Compositores en Cantabria", *Cantabria Infinita*, 5 (2006), p.53-59.

— *Jesús de Monasterio en su centenario (1836-1903)*, Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte. Santander, 2004, pp. 57-110 (en colaboración con J.R. Saiz Viadero y José Mª García Laborda).

— *Arturo Dúo Vital, Tres ciclos de canciones para voz y piano*, Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, Santander, 2003, pp. 33-66 (en colaboración con J.R. Saiz Viadero; I. San José Lera).

— *Juan Guerrero Urreisti. Antología de la música coral*, Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, 2002.

— "Juan José Guerrero Urreisti. Creador de la polifonía popular y del folclore campurriano". *Cuadernos de Campoo,* 25 (2000), pp. 15-18.

— "Labor y obra de Jesús de Monasterio Agüeros", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, 2003, pp. 211-226.

— "Enrique Campuzano", *Cantabria Infinita,* 13 (2009), pp.12-20.

— "Francisco Asenjo Barbieri", *Antología comentada. Marcelino Menéndez Pelayo*", Santander, Estudio, 2002, pp.259-267.

— *Catálogo de la exposición de la Obra y Música de Ataúlfo Argenta y Jesús de Monasterio*, Santander, Ayuntamiento, 1993.

— *50 años sin Ataúlfo Argenta*, Santander, Ayuntamiento, 2008.

— "Las mujeres en las artes escénica: música", *Damas ilustres y mujeres indignas. Algunas historias extraordinarias del s. XX en Cantabria*, Santander, Gobierno de Cantabria, 2007, pp. 145; 183-189.

— "Agrupaciones musicales Reinosanas I", *Cuadernos de Campoo,* 39 (2005), pp. 27-38 (en colaboración con Teodoro Pastor).

— "Agrupaciones musicales Reinosanas II: la educación y la difusión musical Reinosa y Campoo", *Cuadernos de Campoo*, 43 (2006), pp.19-26, (colaboración con Teodoro Pastor).

— "Agrupaciones musicales Reinosanas III. Instrumentos musicales y organistas", *Cuadernos de Campoo*, 46 (2006), pp. 24-38, (en colaboración con Teodoro Pastor).

— "Las idas estéticas en los escritos sobre música de Menéndez Pelayo", *Historia de las idas estéticas en España. Estudios*, Santander, Universidad de Cantabria, Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2010, pp. 211-230.

— "La música en la biblioteca de Menéndez Pelayo: tratados españoles del s-XVI", *Menéndez Pelayo. Cien años después,* Actas del Congreso Internacional 2012, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2015, pp. 531-538.

— "La teoría musical en la Historia de las ideas estética", *Menéndez Pelayo Obras completas Historia de las ideas Estéticas en España,* Santander, Universidad Cantabria, 2012, Tomo I vol.II, pp. XCI-CII.

CORBIN, S.: "Neumatic Notations", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.*Sanley Sadie, MacMillan, 1984, vol. XIII, pp.128-131.

COTERILLO DEL RIO, R. Mª.:*"*Aproximación al análisis de la coyuntura del Puerto de Santander entre 1800 y 1820", *Anuario del Instituto de estudios Marítimos Juan de la Cosa,* III (1979), pp. 9-123.

CORDOVA Y OÑA, S.: *Santander su catedral y sus obispos,* Santander, Artes gráficas, 1929.

CRIVILLÉ y BARGALLÓ, J.: *El folklore musica,* Madrid, Alianza Música, 1988.

CUESTA BEDOYA, J.: "Proceso de creación de una nueva diócesis*", Historia de las diócesis españolas Burgos, Osma-Soria Santander,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, pp. 497-584.

DÍEZ HERRERA, C. ; LÓPEZ, L.; PÉREZ BUSTAMANTE, R.: *Abadía de Santillana del Mar. Colección diplomática. Fuentes documentales para la Historia de Santillana del Mar.* Santillana del Mar, Fundación Santillana-Taurus, 1983.

DIEZ MARTÍNEZ, M.: *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII,* Cádiz, Diputación de Cádiz, 2007.

DICCIONARIO *de Autoridades,* Madrid, Real Academia Española, 2013.

DOMÍNGUEZ MARTÍN, E.: "Política económica y crecimiento urbano-comercial, Santander en la época de Carlos II", *Actas del Congreso Internacional sobre "Carlos III y la Ilustración"*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, vol. II, pp. 465-491.

DONOSTIA, J.A.: "Instrumentos musicales del pueblo Vasco", *Anuario Musical*, VIII (1952), pp. 3-50.

DREVES, G.M. *Hymnodia Hiberica. Liturgischen Reimofficien; Carmina Compostellana (Analecta Hymnica MediiAevii, 17).* Leipzig, O.R. Reisland, 1894.

ESLAVA, H.: *Gaceta Musical de Madrid,* Madrid, 1855.

ESPINOSA, J.: *Tratado de principios de música práctica y teórica sin dejar ninguna cosa atrás*, Toledo, 1520.

ESTEVAN, F.: *Reglas de canto plano, e contrapunto, e de canto de órgano,* Madrid, Alpuerto,1984.

EXTREMIANA NAVARRO, P.: *Monodia litúrgica en La Rioja. Catedral de Calahorra, Santo Domingo de La Calzada y Seminario Diocesano de Logroño (Siglos XII – XIX),* Logroño, Universidad de la Rioja, 2004.

FASLA, D.: *Lengua, literatura, música. Contribución al estudio semántico del léxico musical en la lírica castellana de la baja Edad Media al primer Renacimiento.* Logroño, Universidad de La Rioja,1998.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: *"*Catalogación de cantorales o libros de facistol", *Revista de Musicología* II, (1981), pp. 325-332.

– *Historia de la Música Española. Desde los Orígenes hasta el "Ars Nova",* Madrid, Alianza, 1983.

– "Libros de música litúrgica impresos en España antes de 1900 (II). Siglos XV y XVI*". Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* 3 (1996), pp. 14-17.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, L.: *La escultura románica en la zona de Villaviciosa. Asturias, León,* León, Colegio Universitario,1982.

– *Archivo de la Catedral de Santander (ss. XII-XVI),* Santander, Fundación Marcelino Botín, 1994.

FONSECA MONTES, J.: *El clero en Cantabria en la Edad Moderna,* Santander, Universidad de Cantabria, Ayuntamiento de Torrelavega, 1996.

GALILEI,V.: *Dialogo della música antica e della moderna,* Robert Herman (ed.), North Texas State University, 1973

GALLEGO GALLEGO, A.: *La Música en tiempos de Carlos III.* Madrid, Alianza Música, 1988.

GÁNDARA, X.: "El violón Ibérico", *Revista de Musicología* XII, (1999), pp. 162-177.

GARBAYO MONTABES, Fr. J.: " La estancia del organista Joaquín Pedrosa en la Catedral de Orense (1805-1835)", *Historia del Arte Orensano,* 6 (1995), pp. 99-112.

– *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, p. 282

GARCÍA-ARÁEZ FERRER, H.: *La miniatura en los códices de Beato de Liébana*, Madrid, Alvi, 1992.

GARCÍA DE CORTAZAR, J. A.: "Cantabria en el marco del reino de Castilla a finales del siglo XIII Fuero de Santander y su Época", *Actas del Congreso conmemorativo de su VIII centenario,* Santander, Diputación Regional de Cantabria, Ayuntamiento de Santander, Universidad de Cantabria, 1989, pp. 45-57.

GARCÍA FRAILE, D.: *Catalogo de música de la Catedral de Salamanca.* Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1981.

GARCÍA GARCÍA, A. y Aznar Gil, F.: *Synodicon Hispanum, Astorga, León y Oviedo.* Madrid, Católica, 1984.

GARCÍA GUINEA, J.: *El románico en Santander,* Santander, Estudio, 1979.

GARCIA MATOS Mª. C.: "Algunos instrumentos folklóricos en la colegiata de Toro", *Folklore*, 13 (1982), pp. 15-19.

GEMBERO USTÁRROZ , Mª.:*La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII,* Pamplona, Gobierno de Navarra, Institución "Príncipe de Viana", 1995.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Mª E: "La música en Campoo: Aspectos generales", *Cuadernos de Campoo*, Reinosa, 11 (1998), pp. 32-37.

GÓMEZ MUNTANÉ, M.C.: *La música medieval en España,* Zaragoza, Kassel,Reichenberger, 2001.

– *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Desde los orígenes hasta c.1470,* Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2009.

GARCÍA DE CORTAZAR, J.A.: "Cantabria en el marco del reino de Castilla a finales del siglo XIII Fuero de Santander y su Época", *El fuero de Santander y su época. Actas del Congreso conmemorativo de su VIII centenario.* Santander, Diputación Regional de Cantabria, Ayuntamiento de Santander, Universdad de Cantabria, 1989, pp. 31-51.

GARCÍA GUINEA, M.A.: *El Románico en Santander*, Santander, Estudio, 1979.

— *El Románico en Palencia,* Palencia, Diputación, 1975.

GIBIAT, V.; ESCALAS LLIMNONA, R. y BARJAU CONDOMINES, A.: "Colección Instrumentos renacentistas del Archivo Catedral de Salamanca. Estudio organológico multidisciplinar", *Revista de Musicología* XXII, (1999), pp. 49-90.

GONZÁLEZ-VALLE, J.V.; EZQUERRO, A.; IGLESIAS, N.; GOSALVEZ, C. y CRESPÍ, J.: *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. RISM-España*, Madrid, Arco, 1996.

GRADUAL *Tripexseu GradualeRomanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicissignis a Solesmensibus Monachisor natumneumi slaudunensibus (Cod.239) et sangallensibus (codicum san Gallensis 359 et einsidlensis 121) nucauctum*, Paris-Tournai, Solesmes&Desclée, 1979.

GRAN ENCICLOPEDIA *de Cantabria,* Santander, Caja Cantabria, Gobierno de Cantabria y El Diario Montañés, 2000, 11 vols.

GRIFFITHS,A.; RIMMER,J.:*"*Harp*", The New Grove Diccionary of Music and Musicians.* Vol.I, London, Stanle y Sadie MacMillan, 1980, pp. 190-210.

GUTIERREZ DÍAZ, Fr.: *"*La revista teatral Santander por dentro y el compositor José Segura", *Altamira* LXX (2006), pp. 105-190.

GUTIÉRREZ, GONZÁLEZ, C. J. y LARA LARA, F. Javier: "Fragmentos de Música Medieval en Astorga. Catalogación de fragmentos y hojas de guarda de manuscritos litúrgico-musicales del Archivo Diocesano", en *Archivos Leoneses,* núms. 91-92, 1992, pp. 399-423

GUTIÉRREZ MARTÍNEZ-CONDE, L.: *"* Concilio y posconcilio en la diócesis*". Historia de las diócesis españolas.Igleisas de Burgos, Osma-Soria y Santader,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002, vol.20, p. 609-632

HERNÁNDEZ ASCUNDE, L.: "Música y músicos de la Catedral de Pamplona", *Anuario Musical*, 22 (1969), pp. 209-246; *Anuario Musical*, 23 (1970), pp.231-246.

HESBERT, R. J.: *Fontes Earum Prima Ordinatio,* Roma, Herder, (Corpus Antiphonalium Officii, 5), 1975.

HOMO LECHER, C.: "El instrumentarium del Pórtico de la Gloria", *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo,* La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1993.

HOYOS APARICIO, A.: "Los inicios de la modernización económica: burguesía y negocios en el siglo XIX", *El perfil de "La Montaña". Economía, sociedad y política en la Cantabria contemporánea,* Santander, Calima, 1993, pp. 69-90.

HOWELL, STANDLEY.: "Paulus Paulirinus of Prague on Musical Instruments", *Journal of the American Musical Instrument Society*, *V.* 1979, p.9-36

HOZ, J.; CAMPORREDONDO, S.: *Inventario de papeles y privilegios que hay en el archivo de la Catedral de Santander 1778. Indice alfabético de los papeles del archivo de esta santa Iglesia Catedral de Santander, Dr.D. Fco. Antonio de Azedo, 1794.Catálogo de los documentos de la Catedra,* Santander, 1926.

HUGLES, H.: *Medieval Manuscripts for Mass and office. A guide to their Organization and Terminology,* London, University of Toronto Press, 1982.

HUGLO, A.: "Reglament du XIII siècle pour la transciption des livres notés", Festschrift Bruno Stäblein zum 70, Geburststag, Bärenreiter, Kassel, 1967, pp. 121-123.

ISASI FAGOAGA, R.: *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII; la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica,* Granada, Universidad, 2002.

KENYON PASCUAL, B.: "El bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca", *Nasarre,* II (1986), pp. 109-133.

KURZEKNABE, L.: *Juan Antonio García de Carrasquedo Misas y Motetes,* Madrid, Etnos, (LP), 1982.

LAMAÑA J.M.: "Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona", *Anuario Musical,* 24 (1964), pp. 44-45.

LIBER HYMN *Arius cum Invitatoriis & Aliquibus Responsoriis*, Paris/Tournai , Desclee, 1983.

LIBER USUALIS. *Misin signaturae et Officii, pro dominicis et festis*, Tornaci, Desclée, 1930.

LODOS, F.:" Los orígenes de la diócesis de Santander", *Miscelánea*, Comillas, 1942, pp. 395-439.

LOLO, B.: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma, 1988.

LÓPEZ GARCÍA, D.: *Cinco siglos de viajes por Santander y Cantabria*, Santander, Pronillo, 2000.

LÓPEZ-CALO, J.: *Catálogo de Música de la catedral de Granada*, Granada, Junta de Andalucía Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991.

– *La música en la Catedral de Palencia*, Palencia, Diputación, 1980.

– *La música en la Catedral de Zamora*, Zamora, Diputación, 1985.

– *La música medieval en Galicia*, La Coruña, Fundación Pedro Barrier de la Maza,1992.

– *Documentario musical de la Catedral de Segovia. Actas capitulares*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela,1999.

– *La música en la Catedral de Burgos*, Burgos, Caja de Ahorros Círculo Caltólico, 1996.

– *La música en la Catedral de Plasencia*, Trujillo (Cáceres), Coria, 1995.

– *La música en la catedral de Santo Domingo de la Calzada*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Consejería de Educación, Cultura y Deportes,1988.

– "Barroco-Estilo Galante-Clasicismo*", Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura,1987, pp.81-130

— *La música en la Catedral de Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, Caja de España, vol. I-VIII, 2007.

— "La música religiosa en el Barroco español: orígenes y características generales", *La música en el barroco*, Oviedo, 1977, p. 34-52.

– *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Ávila*, Madrid, Sociedad de Musicología Española,1971.

LUENGO, F.: *El pórtico de la Gloria Música, arte y pensamiento,* Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Universidad,1988.

MANSILLA, D.: *"*El obispado de Santander*", Hispania Sacra*, 4 (1951), pp. 81-130.

MARTÍNEZ MAZAS, J.: *Memorias de la Iglesia y obispado de Santander",* González Echegaray, J. (ed.), Torrelavega, Besaya, 2002.

MARTÍN MORENO, A,: *Historia de la música española. 4. siglos XVIII,* Madrid, Alianza,1985.

MARTÍN MORENO, A.: *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España,* Orense, Instituto de Estudios Orensanos, 1, 1970.

MARTÍN QUIÑONES, Mª A.: *La música en la catedral de Málaga durante la segunda mitad del siglo XVIII. La vida de la obra de Jaime Torrens,*Granada, Universidad Granda, 1997.

MARTINEZ DE BIZCARGUI,G.: *Los tratados de Canto llano,* Madrid, Joyas bibliográficas, 1978.

MARTÍNEZ ZAMORA, E.: *Instrumentos musicales en la tradición Asturiana*, Oviedo, (publicado por el propio autor), 1989

MARTÍNEZ VARA, T.: *Santander de Villa a Ciudad. Un siglo de esplendor y crisis,* Santander, Pronillo, 1983.

MARURI VILLANUEVA, R.: *Ideología y comportamientos del obispo Menéndez de Luarca (1784-1819),* Santander, Estudio,1984.

MEDINA, A.: *Pergaminos Litúrgico-Musicales del Archivo Municipal del Ayuntamiento de Oviedo,* Oviedo, Ayuntamiento ,1994.

MELGAREJO MANRIQUE, P.: *Compendio de contratos públicos autos paritiones y executivos prácticas y notas necesarias para ello y papel sellado que a cada cosa pertenece*, Granada, 1652.

MONTAGU, J.: *Minstrels & Angels. Carvings of musicians in Medieval English Churches,*California, Fallen Leaf, Berkeley, 1998.

MONTERO GARCÍA, J.: *Catálogo de los fondos musicales del archivo Catedral de Salamanca*, Salamanca, Catedral de Salamanca, 2011.

MUNETA, J. Mª.: *Catálogo del archivo de Música de la Catedral de Albarracín,*Teruel, Diputación Provincial, Instituto de Estudios Turolense, 1984.

NASARRE, P.: *Escuela de música según la práctica moderna,* Zaragoza, 1724.

NAVARRO, R.: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca,* Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1965.

ODRIOZOLA ARGOS, F.: *Los cien primeros años de la diócesis de Santander en la vida de sus obispos, 1754-1860,* Santander, Obispado, 2003.

PALACIOS SANZ, J.I.: "Aproximación histórica a la capilla de la música en la Catedral de Burgo de Osma durante el siglo XIX: de Bernardo Pérez al Motu Proprio", *Revista de Musicología* XIV, (1991), p. 549-560.

PAJARES BARÓN, M.: *Catálogo del archivo de Música de la catedral de Cádiz,* Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.

PAZ, M.: *Médula del canto llano y órgano en que se explican con claridad las más esenciales reglas, con una breve instrucción para cantar con facilidad por las claves que tuvieren uno, dos, tres y cuatro sostenidos o bemoles y se explica el diapasó.* Madrid, I.Ibarra, 1767.

PEDRELL, F.: *Emporio Científico e Histórico de Organología Musical Antigua Española,* Barcelona, Juan Gil, 1901.

PÉREZ BUSTAMANTE, R.:. "El fuero de de Santander", *Fuero de Santander y su época. Actas del congreso conmemorativo del su VII centenario,*Santander, Diputación Regional de Cantabria, 1989, pp.153-172.

PÉREZ CARRASCO, Fr.; FRONTÓN SIMÓN, I.: "El espectáculo juglaresco en la iglesia románica: sentido moralizante de una iconografía festiva", *Historia 16,* 184 (1991), pp. 42-52.

— "La iglesia contra la carne. El programa contra la lujuria en la Iglesia de Cervatos", *Historia 16*, 196 (1992), pp. 55-56.

PEREZ PRIETO, M.: "La capilla de música en la catedral de Salamanca durante el período 1700-1750: Historia y estructura", *Revista de Musicología* XVIII, *(*1995), p.145-174.

POLO SÁNCHEZ. J.: "El arte en la Catedral de Santander en la actualidad: el arte mueble", *La Catedral de Santander,* Santander, Diputació Provincial, 1980, pp. 250-254; 283-333.

PORRAS ROBLES, F.: *Los instrumentos musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico evolutivo y artístico-simbólico*, Tesis, UNED, 2006, p. 21.

QUINTANAL SANCHEZ, I.: *La música en la Catedral de Oviedo,* Oviedo, Consejería de Educación, 1973.

RAMOS LÓPEZ, P.: *La Música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac,* Granada, Diputación Provincial Junta de Andalucía, 1992.

REE BERNARD, N.*:* "Reconstrucción de tres salterios ibéricos. Canon entero, medio canon y ala entera, con un compendio sobre salterios en general y advertencias para adaptar al salterio melodías medievales*", Anuario Musical,* XLI (1986), pp. 17-31.

RÍO SAÍNZ, J.A.: *La provincia de Santander considerada bajo todos sus aspectos,* Santander, Litografía, 1891.

ROEL DEL RIO, A.: *Institucion harmonica o Doctrina musical theorica y práctica, que trata el canto llano y de organo,* Madrid, Herederos de la viuda de Juan García Infanzón, 1748.

RUBIO, S.: *Catálogo del archivo de música del Monasterio de San Lorenzo de el Escorial.* Cuenca, Diputación, 1971.

RUIZ MALDONADO, M.: *El caballero en la escultura románica de Castilla León,* Salamanca, 1986.

SACHS,C.: *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, Centurión, 1947.

SADIE STANLEY: *New Grove dictionary of musical Instruments*. London, 1985, vol.1, p. 131

SALDONI, B.: *Diccionario de efemérides de músicos españoles,Santander 1753, Según las Respuestas Generales del catastro de Ensenada,* Madrid, Tabapress, 1991.

SAN AGUSTÍN: *Confesiones,* Colección Filosofía y Teoría Social, Libro en red, www.librosenred.com, 2007, p. 149.

SEEBASS, T.: *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter,* Berna, Berna, Francke, 1973.

SERRANO VELASCO, A.; SAUCO ESCUDERO, M.P.: *Estudios sobre los teóricos Españoles de canto Gregoriano de los siglos XV al XVIII*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980.

SPAÑOL, A.: *Introducción de canto llano 1498,* Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976.

SOLÓRZANO TELECHEA, J. A.: "La música en los centros urbanos de Cantabria en la Edad Media", *Revista de Musicología* XXIII, (2000), pp. 337-366.

— "El quehacer musical en la villa de Santander durante la Edad Media", *Altamira* 55, (1999), pp. 45-56.

STANDLEY HOWELL,J.:*"Pauylus Paulirinus of Prague on Musical Instruments",* Journal of the American Musical Instruments Society, V, 1979, pp. 9-36.

SUÑOL i BAULENES, G.: *Introducition á la Paleographie musicale grégorienn,* Paris, Tournai, Roma (Desclée), 1935.

TEJERIZO ROBLES, G.: "La música en la Capilla Real de Granada desde 1800", *Revista de Musicología* XIV, (1991), p. 561-582.

TORRENTE, Á.: "Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna", *Artigrama* 12 (1996-1997), pp. 217-236.

TRANCHEFORT, F.: *Los instrumentos musicales en el mundo.* Madrid, Alianza, 1991.

TRILLO PÉREZ, J. y VILLANUEVA ABELAIRAS, C.: *La Música en la catedral de Tuy,* La Coruña, Diputación Provincial, 1987.

— *El Archivo de música de la Catedral de Mondoñedo,* Salamanca, Publicaciones de Estudios, Mindonienses,1993.

VÁZQUEZ PRAGA, L.; LACARRA, J. Mª y URÍA RIUS, J.: *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela,* Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998.

VESPERALE *Romanum cum cantu Gregoriano,* Paris/ Tornaci/ Roma, Desclée & Socii, 1924.

VICENTINO, N.: *L´antica música ridotta alla moderna prattica,* Rome, Antonio Barre, 1555.

VILLANUEVA ABELAIRAS, C.: *"*La capilla de música de la Catedral de Santiago en tiempos de José de Vaquedano (1680-1711)", *Revista de Musicología* II, (1979), p. 257.

VIÑAYO GONZALEZ, A.: *San Isidoro. Expresiones musicales,* León, Edilesa,1992.

VIRGILI BLANQUET, Mª.A.: *Historia de Valladolid. Valladolid en el siglo XIX*. . Valladolid, Ateneo, 1985.

— "La música religiosa en el siglo XIX español", *Revista Catalana de Musicología* II, Societat Catalana de Musicología, (2004), p. 181-202.

— "La música en la Guerra de la Independencia. Una nueva fuente documental para su estudio", *Revista de Musicología* XIV, (1991), pp. 51-62.

WAGSTAFF, G.:*"* El impacto del Concilio de Trento*", Historia de la música en España e hispano América. De los Reyes Católicos a Felipe II, vol.II,* Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 398-465.

WILKINS, N.: *La musique du diable,* Bélgica, Mardaga, 1999.

ZARLINO, G.: *Demostraciones armónicas*, Venecia, Francesco dei Franceschi Senese, 1571, ([Reprod.]) http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k582265

– *Le istitutioni harmoniche,* Venecia, Francesco dei Franceschi Senese, 1558 ([Reprod.]) http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58227h

– *Sopplimenti musicali* Venecia, Francesco Franceschi, 1589. *([Reprod.],)* http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k582296

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

La música histórica en Cantabria: fondos documentales (siglos XI-XIX)

Volumen I

Tesis Doctoral

Presentado por Rosa Mª Conde López

Dirigido por
Dra. Dña. Mª CARMEN GÓMEZ MUNTANÉ
Dra. Dña. VIRGINIA Mª CUÑAT CISCAR

Santander, 2015

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA



LA MÚSICA HISTÓRICA EN CANTABRIA: FONDOS DOCUMENTALES (SIGLOS XI-XIX)

ROSA MARÍA CONDE LÓPEZ

Santander, 2015

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

LA MÚSICA HISTÓRICA EN CANTABRIA: FONDOS DOCUMENTALES (SIGLOS XI-XIX)

Tesis Doctoral

VOLUMEN II

Presentado por Rosa Mª Conde López

Dirigido por
Dra. Dña. Mª CARMEN GÓMEZ MUNTANÉ
Dra. Dña. VIRGINIA Mª CUÑAT CISCAR
Santander, 2015

ÍNDICE

VOLUMEN II

REPERTORIOS: CATÁLOGOS E ÍNDICES

A. CATÁLOGOS.....5
A. I. Fragmentos de códices musicales (siglos XIII-XVI).....11
A. II. Cantorales de la Catedral de Santander (siglos XVI-XIX).....137
A. III. Melodías medidas de canto llano transcritas a partir de los cantorales de la Catedral santanderina (siglos XVI-XIX).....263
A.III.1. Catálogo de himnos.....267
A.III.2. Catálogo de Misas..... 415
A.III.3. Catálogo de secuencias..... 429
A. IV. Fuentes iconográficas musicales en la arquitectura románica cántabra (siglos XI-XIII).....433

B. ÍNDICES..... 493
B.1. Fragmentos de códices musicales (siglos XIII-XVI).....497
B.2. Cantorales de la Catedral de Santander (siglos XVI-XIX)..... 503
B.3. Melodías medidas de canto llano transcritas a partir de los cantorales de la Catedral santanderina (siglos XVI-XIX).....587
B.4. Instrumentos musicales representados en la arquitectura románica cántabra (siglos XI-XIII) 591

A.
CATÁLOGOS

A la hora de investigar las fuentes musicales de Cantabria objeto de nuestra Tesis, hemos localizado, analizado y catalogado diversos tipos de documentos, en su mayor parte inéditos, que han dado origen a cuatro catálogos: *Fragmentos de códices musicales (siglos XIII-XVI)* [A-I], *Cantorales de la Catedral de Santander (siglos XVI-XIX*) [A-II], Melodías de canto llano medido de los cantorales de la Catedral de Santander (siglos XVI-XIX) [A-III] *y Fuentes iconográficas musicales en la arquitectura romántica cántabra (siglos XI-XIII*) [A-IV]. Todos ellos pretenden ser exhaustivos y precisos respecto a la documentación musical, al comprender un amplio periodo cronológico, conforman repertorios de fuentes históricas necesarias para conocer nuestro pasado musical.

Cuando elaboramos los criterios de catalogación se puso de manifiesto que hay dos clases de documentos distribuidos en función de su contenido y formato, por una parte los de música escrita y por otra, las representaciones de instrumentos musicales. Por ello consideramos que era necesario separar ambos grupos a la hora de establecer las normas de catalogación.

Toda catalogación requiere de un método sistemático y riguroso que detalle todas sus partes o secciones y, por ello basamos nuestro método descriptivo en las publicaciones que abordan con mayor rigor científico tales cuestiones. Entre las que más nos han ayudado a establecer los criterios de catalogación respecto a los fragmentos de códices musicales y los cantorales se encuentran: el *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), conocido en su versión actual en español como *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. RISM-España*[1]. Completadas por las directrices propuestas por Carmen Julia Gutierrez y Francisco

[1]GONZÁLEZ-VALLE, J.V.; EZQUERRO, A.; IGLESIAS, N.; GOSALVEZ, C. Y CRESPÍ, J.: *Normas internacionales para la cantalogación de fuentes musicales históricas. RISM-España*, Madrid, Arco, 1996.

Javier Lara Lara[2], las pautas de Ismael Fernández[3]y las reglas señaladas por Pere Bohigas, Anscari M. Mundó y Amadeu J. Soberanas sobre la descripción codicológica de manuscritos.[4]

Respecto a las representaciones iconográficas musicales hemos considerado las obras de Mahillon en 1884[5] y de Sachs en 1914[6], pero nuestra guía para establecer los criterios a la hora de elaborar el catálogo de iconografía han sido las normas establecidas por el *Répertoire International d´Iconographie Musicale* (RIdIM) en 1989, basadas en el sistema que propusieron Howard M. Brown y J. Lascelle[7] y las fichas del Research Center for Music Iconography (RCMI), cuyo contenido aparece en el *Thesaurusfor Western Art, containing terms for a standardized means of describing art Works with musical depictions.*[8]

A partir de dichas publicaciones hemos elaborado nuestros campos de descripción aplicados a cada fuente y, con el fin de dar unidad a los catálogos hemos creado cuatro apartados comunes, que se repiten en los catálogos de fuentes escritas como en el de iconografía. Son los siguientes.

1. Identificación, con la cronología de elaboración de la fuente, localización, soporte y ubicación actual.
2. Descripción física del documento incluye sus dimensiones, forma, estructura y estado de conservación.
3. Música, apartado que recoge la tipología de la notación musical, las modificaciones de los cantos, el repertorio, la transcripción de las melodías con medida, las escenas musicales y conjunto musical.

[2] GUTIERREZ GONZÁLEZ, C. J. y LARA LARA, F. J.: "Fragmentos de Música Medieval en Astorga. Catalogación de fragmentos y hojas de guarda de manuscritos litúrgico-musicales del Archivo Diocesano", *Archivos Leoneses* 91-92, (1992), pp. 399-423.

[3]FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: "Catalogación de Cantorales o libros de facistol", *Resvista de Musicología* V, (1981), pp. 325-332.

[4]BOHIGAS, P.; MUNDÓ, A.; SOBERANAS, A.: "Normes per a la descripció codicológica dels manuscrits", *Biblioteconomía* 77-78 (1973-74), pp. 93-99.

[5]MAHILLON, V. : *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, Gand, Librairie General Hoste, 1900.

[6]SACHS,C.: *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Amsterdam, Frits A.M. Knuf,1965.

[7]*Musical Iconography: A Manual for Cataloging Musical Subjects in Western Art Before 1800,* London, Harvard University Press, 1972.

[8]RIdIM, Research Center for Music Inconography, NewYork, 1987,http://rcmi.gc. cuny.edu/wp-content/uploads/RIdIM-thesaurus.

4. Imagen fotográfica, acompaña y completa todos los registros catalográficos, salvo el catálogo de las melodías con medida de canto llano. Todas han sido realizadas por mí en las sucesivas visitas a las instituciones donde se encuentran los originales, de ahí que no aparezca mi nombre en cada imagen.

A estos apartados de la ficha catalográfica les hemos añadido campos específicos correspondientes a cada tipo de documento. De esta manera los catálogos presentan las caraterísticas propias como explicamos en la introducción de cada uno de ellos.

Por último con el fin de unificar los íncipit de las melodías hemos optado por transcribir los textos al latín clásico, tomando como base las normas que aparecen en *el Liber Usualis Misae et Officii*.[9] Así la <i> se ha transcrito como versión consonántica de <j>. La abreviatura <xp> se ha transcrito como <chr>. Mantenemos el diptongo latino <ae>. Se han resuelto las abreviaturas <Ihs> como <Iesu>. La <v> por la <u> se utiliza *(sic*) en las palabras repetidas, la falta de letras y errores. Las partes rotas o ilegibles, así como las restituciones personales del texto van entre corchetes.

[9]*Liber Usualis. Misinsignaturae et Officii, pro dominicis et festis*, Tornaci, Desclée, 1930.

A.I.

FRAGMENTOS DE CÓDICES MUSICALES (SIGLOS XIII-XVI)

El criterio que hemos establecido para la ordenación del Catálogo de fragmentos musicales es el cronológico. Las fichas descriptivas incluyen los siguientes datos.

1. Identificación.

a) **Número,** correspondiente al fragmento catalogado. En el caso de que varios fragmentos pertenezcan a un mismo cantoral, los hemos agrupados todos y atribuido el mismo número pero asignándoles una letra que los individualiza.
b) **Contenido**, se refiere a la tipología del texto.
c) **Siglo**, en que fue copiado.
d) **Localización y archivo**, indica el lugar donde se encuentra actualmente y signatura.

2. Descripción. En este apartado señalamos

e) **Descripción**, del soporte en el que se ha copiado, sus dimensiones y el formato, para lo cual usamos los términos "folio", "bifolio" y “fragmento”, dependiendo de que se conserve una hoja completa, las dos hojas o una porción de aquella. Las medidas del soporte y de la caja de escritura las reflejamos en milímetros (mm). Además detallamos la disposición y organización de la escritura en columnas, pautado, iniciales...; el número de líneas por cara o columna y el número de pautas con su notación musical. Tambien la ordenación del códice y su contenido, con los reclamos y signaturas de folio, indicando su ubicación, el color y el tipo de cifra.
f) **Estado de conservación.** En función del grado de deterioro que presenta el fragmento, aplicamos los términos "bueno", "regular" y "mal estado". Empleamos el término "bueno" cuando el soporte y su contenido están en perfectas condiciones; "regular", cuando podemos identificar más del 75% del texto y "en mal estado" en los casos en que lo escrito resulta ilegible o solamente se puede descifrar un 25%.

En línea aparte dentro de este campo señalamos el título del documento que sirve de encuadernación y mostramos, la fecha y el contenido de los documentos incluidos en el manuscrito, así como, todas las notas marginales escritas sobre él a lo largo del tiempo.

g) **Tipo de letra,** en la que se encuentran copiados, bien sea gótica o humanística. Como la lengua de expresión es siempre el latín lo omitimos en la descripción de cada ficha al resultar reiterativo. Detallamos someramente la ornamentación y decoración que poseen.

3º. Música. Incluye los campos siguientes:

h) **Notación musical**, en donde describimos la tipología de la notación y características musicales como: color, claves, custos, signos de valores, métrica y elementos agógicos.

i) **Repertorio**, recogemos el número de cantos del fragmento, el folio en que se encuentran, el incipit, el género al que pertenece la melodía y la fuente, que nos sirve para mostrar donde hemos localizado dicha melodía en las ediciones actuales vaticanes.

4. Imagen fotográfica.

Al pie de cada imagen señalamos la signatura topográfica actual del fragmento y el número correspondiente de este catálogo.

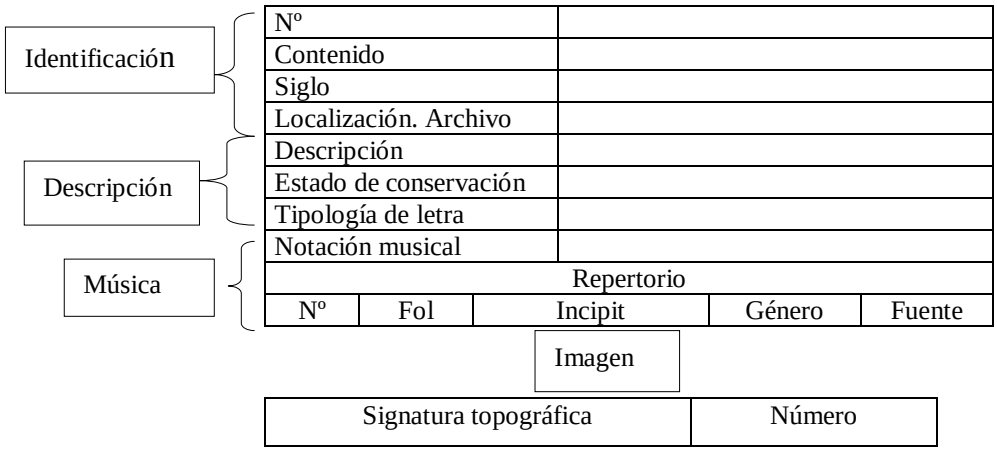


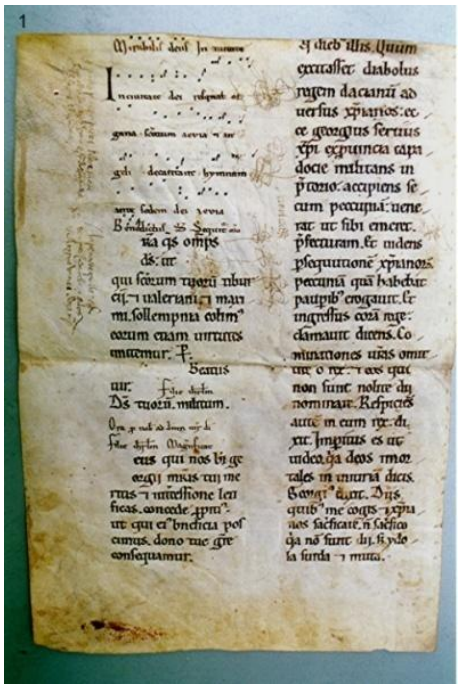
Ilustración 50. Campos que aparecen en la ficha modelo

CATÁLOGO

Nº	1
Contenido	Breviario
Siglo	XIII
Localización. Archivo	Tudes (Liebana).- BFJL.sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino incompleto, de 330x240mm - caja de escritura de 268x175mm-, copiado a dos columnas de 260x75mm y con 29 líneas por columna. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación: su parte superior está recortada, dado que sirvió de tapa de encuadernación de documentos ahora inexistente con la sign. leg. nº 11 nº2.
Tipología de letra	Letra gótica, en módulo menor para los textos destinados al canto. La tinta utilizada es negra parda, tanto para las abreviaturas como para las iniciales que carecen de toda decoración.
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre una línea trazada a punta seca aprovechando el rayado de la caja de escritura. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*A celestibus regnis*	A	
2	1r	*Sancti et justi in Domino*	A	LU-950
3	1r	*Sancti et justi in Domino*	A	LU-950
4	1v	*Sancti Spiritus et animae*	A	AT-743
5	1v	*Lux perpetua lucebit*	A	LU-946
6	1v	*In civitate Dei*	A	

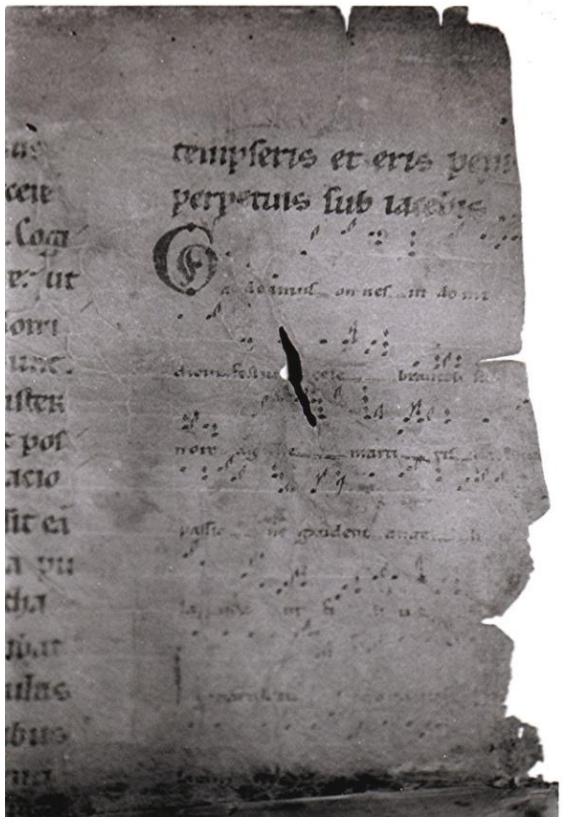


BFJL.Fragmento cat.núm.1

Nº	2
Contenido	Breviario
Siglo	XIII
Localización. Archivo	Salcedo (Valderredible).- AMSALsin signatura.
Descripción	Folio en pergamino incompleto, de 300x200mm - caja de escritura de 240x170mm-, copiado a dos columnas de 240x75mm y con 30 líneas por columna. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación: sirve de tapa de encuadernación del libro "Ordenanzas del Salcedo de 1570".
Tipología de letra	Letra gótica, en módulo menor para los textos destinados al canto. La tinta utilizada es negra parda, tanto para las abreviaturas como para las iniciales que carecen de toda decoración.
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre una línea trazada a punta seca aprovechando el rayado de la caja de escritura. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1v	*Gaudeamus omnes*	In	LU-1482



AMSAL. Fragmento cat.núm.2

Nº	3
Contenido	Breviario
Siglo	XIII
Localización. Archivo	AHDS Sig. 186
Descripción	Folio en pergamino incompleto, de 425x320mm, caja de escritura de 400x265mm. Copiado a dos columnas de 400x135mm y de 39 líneas por columna. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación: su parte inferior está recortada, dado que sirvió de tapa de encuadernación de documentos.
Tipología de letra	Letra gótica, en módulo menor para los textos destinados al canto. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar: 1º Las letras iniciales mayúsculas, (cuyo módulo ocupa el espacio de 2 líneas de texto).2º Las rúbricas, que se realizan a base del mismo tipo de escritura. 3º La línea que une las sílabas del texto notado.
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre una línea trazada a punta seca aprovechando el rayado de la caja de escritura. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*O luminis bautista*	R	
2	1r	*P[...] sanctus (il)*	V	
3	1r	*Accedentes discipuli*	R	
4	1r	*Jusin signaturau regis*	V	
5	1r	*Cuan santa*	V	
6	1r	*Jer[usalem]*	R	LU-635
7	1v	*Arguebat Herodem*	A	LU-1425
8	1v	*Herodes enim tenuit*	A	LU-1425
9	1v	*Herodes enim tenuit*	A	LU-1425
10	1v	*Puellae saltanti*	A	LU-1425
11	1v	*Domine mi rex*	A	A-829
12	1v	*Misin signaturao Herodes spiculatore*	A	LU-1422



AHDS. Sign.186. Fragmento cat.núm. 3

Nº	4
Contenido	Breviario
Siglo	XIII
Localización. Archivo	Nestares (Liébana).- AHDS. sig. 181
Descripción	Folio en pergamino incompleto de 430 x 235mm - caja de escritura de 375 x 295mm-, copiado a dos columnas de 375 x 146 mm, con 35 líneas por columna. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación: su parte superior está recortada, dado que sirvió de tapa a un "Libro de fábrica de 1563 a 1588".
Tipología de letra	Letra gótica en módulo menor para los textos destinados al canto. Con abundantes abreviaturas y ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja o azul para consignar: 1º las letras iniciales mayúsculas, (son de doble trazado que se rellenan de tinta, en el interior poseen un dibujo geométrico sencillo). 2º Las rúbricas 3º La línea que une las sílabas del texto notado. Destaca la inicial "D" mayúscula cuyo módulo ocupa el espacio de 8 líneas de texto y cuya decoración es muy rica combina el azul y el naranja, realizando dibujos geométricos arabescos y florales.
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre línea trazada a punta seca aprovechando el rayado de la caja de escritura. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Venite exultemus Domino*	Inv	
2	1r	*Primo dierum*	H	H-182
3	1r	*Pro Dei meritis*	A	
4	1r	*Juste Deus*	A	
5	1r	*Surgens in eternum*	A	
6	1r	*Domine tu mihi*	A	LU-578
7	1v	*Deus qui sedes.*	R	LU-833
8	1v	*N (il)*		
9	1v	*Tu populum (il)*		
10	1v	*Ad terra es t(il)*		
11	1v	*Neus (il)*		
12	1v	*In remid (il)*		



AHDS. Sign. 186. Fragmento cat.núm. 4

Nº	5
Contenido	Breviario
Siglo	XIII
Localización. Archivo	Santander.- ACS. Sign. Ms. M.2
Descripción	Folio en pergamino de 442x300mm - caja de escritura incompleta de 345x220mm-, copiado dos columnas de 345x100mm de 28 líneas por columna. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación: su parte superior está recortada, dado que sirvió de tapa de encuadernación a un "Libro de ornamentos que dan a la Iglesias anexionadas a la abadía de Santander 1538".
Tipología de letra	Letra gótica en módulo menor para los textos destinados al canto. Con abundantes abreviaturas y ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar: 1º las letras iniciales mayúsculas, (son de doble trazado que se rellenan de tinta, en el interior poseen un dibujo geométrico sencillo). 2º Las rúbricas. 3º La línea que une las sílabas del texto notado.
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre una línea trazada a punta seca aprovechando el rayado de la caja de escritura. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Non in solo pane*	A	LU-481
2	1r	*Participem me*	R	
3	1r	*Tunc asin signaturaumpsit eum (inc)*	A	LU-474
4	1r	*Ab omni via mala*	R	
5	1v	*Reliquit eum*	A	
6	1v	*Septies in die laudem (inc)*	Sec	
7	1v	*Ecce nunc tempus*	A	LU-483



ACS. Sign.Ms. M.2. Fragmento cat.núm. 5

Nº	6
Contenido	Breviario
Siglo	XIII
Localización. Archivo	Santander.- BMS Sign. Ms.1045 Doc. 144
Descripción	Folio en pergamino de 475x310mm - caja de escritura incompleta de 370x235mm-, copiado dos columnas de 370x100mm y con 30 líneas por columna. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación: su parte superior y lateral izquierdo están recortados, dado que sirvió de tapa de encuadernación a un "Libro de los encesos que tienen los señores Prior y Cabildo de la Iglesia Colegial de los Cuerpos Santos de la Villa de Santander. Año 1539 a 1546".
Tipología de letra	Letra gótica en módulo menor para los textos destinados al canto. Con abundantes abreviaturas y ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las letras iniciales mayúsculas (son de doble trazado que se rellenan de tinta, en el interior poseen un dibujo geométrico sencillo); las rúbricas y por último, la línea que une las sílabas del texto notado.
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre una línea trazada a punta seca aprovechando el rayado de la caja de escritura. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Spiritus Sanctus*	A	LU-1278
2	1r	*Si diligitis me mandata*	A	AT-695
3	1r	*Viri Galilaei*	A	LU-747
4	1r	*Vim virtutis suae (il)*	A	AT-388
5	1v	*Videntibus illi elevatus (il)*	A	LU-748
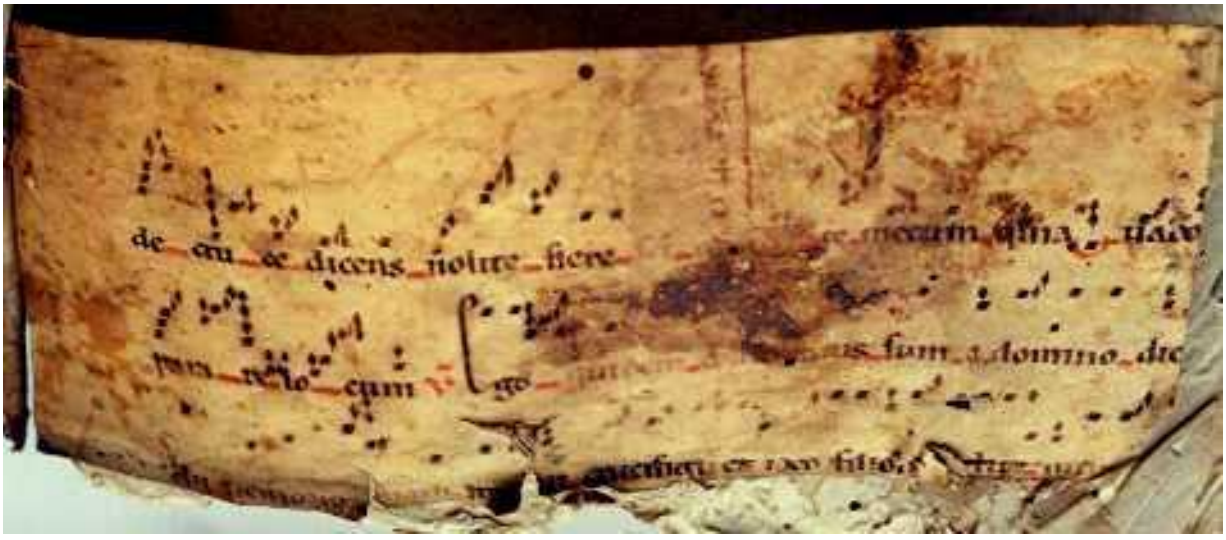


BMS. Sign. Ms.1045. Fragmento cat.núm. 6

Nº	7.a
Contenido	Breviario
Siglo	XIII
Localización. Archivo	Santander.- AMS Sign. leg. 2151
Descripción	Fragmento en pergamino incompleto de 90x200mm - caja de escritura incompleta de 70x180mm-, copiado a línea tendida, conserva solamente 3 líneas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación: su parte inferior y lateral izquierdo están recortados, dado que sirvió de refuerzo a la cubierta de encuadernación del libro " Elección de los oficios de Vª Santander. Libro de actas 1607-1613".
Tipología de letra	Letra gótica en módulo menor para los textos destinados al canto. Con abreviaturas y ornamentación austera, se limite al empleo de tinta roja para consignar: las rubrica y la línea que une el texto notado.
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre una línea trazada a punta seca aprovechando el rayado de la caja de escritura. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*[..] principes (inc)*	A	
2	1r	*Ego quidem (inc).*	V	



AMS Sign. leg.2151.Fragmento cat.núm. 7.a.

Nº	7.b.
Contenido	Breviario
Siglo	XIII
Localización. Archivo	Santander.- AMS Sign. leg. 2151
Descripción	Fragmento en pergamino de 90x205mm - caja de escritura incompleta de 85x180mm, copiado a línea tendida, conserva 3 líneas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación: su parte inferior y lateral derecho están recortados, dado que sirvió de refuerzo a la cubierta de encuadernación al libro" Elección de los oficios de Vª Santander. Libro de actas 1607-1613".
Tipología de letra	Letra gótica en módulo menor para los textos destinados al canto. Con abundantes abreviaturas y ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas, la línea que une las sílabas del texto notado y por último, las letras iniciales mayúsculas; son de doble trazado y poseen un dibujo geométrico sencillo en el interior.
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre una línea trazada a punta seca aprovechando el rayado de la caja de escritura. Con clave de Fa y Do y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Sancte Paule Apostole*	A	LU-1240
2	1r	*Super aquas multas (inc)*	A	
3	1r	*Petre amas me tu (inc)*	A	



AMS. Sign.leg. 2151.Fragmento cat.núm. 7.b.

Nº	8
Contenido	Breviario
Siglo	XIII
Localización. Archivo	Gornazo (Miengo) BFCS sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 310x180mm - caja de escritura de 310x180mm- copiado a línea tendida, con 23 líneas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en muy mal estado de conservación; tanto su parte superior e inferior están recortadas, dado que sirvió de tapa de encuadernación al libro "Ordenanzas del Concejo de Gornazo siglo XVI-XVII".
Tipología de letra	Letra gótica, en módulo menor para los textos destinados al canto. Con abundantes abreviaturas y ornamentación austera, emplea tinta roja para consignar: las rúbricas y la línea que une del texto notado.
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre línea trazada a punta seca aprovechando el rayado de la caja de escritura. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Esto nobis Domino*	R	
2	1r	*Sede a destra*	A	
3	1r	*Ego sum panis*	A	AT-533
4	1r	*Educas panem*	R	AT-535



BFCS.Fragmento cat.núm. 8

Nº	9.a.
Contenido	Breviario
Siglo	XIII
Localización. Archivo	Santander.- ACS. Sign. Ms. M.1
Descripción	Folio en pergamino de 330x295mm-caja de escritura incompleta de 290x210mm-, copiado a dos columnas de 290x90mm, de 30 líneas por columna. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación; la parte superior está recortada y a la zona inferior se le ha añadido un fragmento de otro folio por medio de un cosido de cuerda (códice nº9.b), dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro "De Gastos originados del pleito sobre el obispado y licencias de los Sres. Provisores sobre la mesa capitular. Año 1650".
Tipología de letra	Letra gótica en módulo menor para los textos destinados al canto. Con abundantes abreviaturas y ornamentación austera; que se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas, la línea que une las sílabas del texto notado y las letras iniciales mayúsculas, (son de doble trazado se alternan con el color negro, cuyo módulo ocupa el espacio de dos líneas de texto).
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre una línea en rojo. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Fiderunt (inc)*	A	
2	1r	*Isti sunt Sancti*	R	
3	1r	*In manus eum*	V	
4	1r	*Coronam eos Dominus*	R	AT-9
5	1v	*Isti sunt*	V	
6	1v	*Lavaverunt stolas suas*	R	
7	1v	*Inma verunt*	V	
8	1v	*Justorum autem animae*	A	



ACS. Sign.Ms. M.1.Fragmento cat.núm. 9.a.

Nº	9.b.
Contenido	Breviario
Siglo	XIII
Localización. Archivo	Santander. -ACS. Sign. Ms. M.1
Descripción	Fragmento en pergamino de 95x295mm-caja de escritura incompleta de 95x210mm, copiado a dos columnas de 95x90mm, de 11 líneas por columna. Sin foliación. Su estado de conservación es regular; su parte superior e inferior están recortada.
Estado de conservación	Se encuentra cosido al códice nº 9.a, dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro "De Gastos originados del pleito sobre el obispado y licencias de los Sres. Provisores sobre la mesa capitular. Año 1650".
Tipología de letra	Letra gótica en módulo menor para los textos destinados al canto. Con abundantes abreviaturas y ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas, la línea que une las sílabas del texto notado y las letras iniciales mayúsculas (son de doble trazado, su módulo ocupa el espacio de dos o tres líneas de texto).
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre una línea en rojo. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Regem martyrum*	A	LU-273
2	1r	*[Sel...] (inc)*	A	



ACS. Sign.Ms. M.1.Fragmento cat.núm. 9.b.

Nº	10
Contenido	Gradual.
Siglo	XIII
Localización. Archivo	Liébana.- AHPC Sign. 125 pergaminos
Descripción	Folio en pergamino de 395x285mm- caja de escritura de 310x230mm-, copiado a dos columnas de 310x110mm y de 35 líneas por columna. Foliación en números romanos, situados en el centro del margen superior de la página, en color negro pardo (CLXIIII).
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación, dado que sirvió de tapa de encuadernación al libro "Para que se pague al Monasterio de Sto. Toribio y a la parroquia 1200 mrv, anuales por ornamentos, 1490".
Tipología de letra	Letra gótica, en módulo menor para los textos destinados al canto. Con abundantes abreviaturas y ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas, la línea que une el texto notado y por último, las letras iniciales mayúsculas que se combinan en ocasiones con el azul, (son de doble trazado, en el interior poseen un dibujo geométrico sencillo y su módulo ocupa el espacio de dos, tres y cuatro líneas de texto).
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre línea roja aprovechando el rayado de la caja de escritura. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Sancti tui Domine*	In	GT-440
2	1r	*Gaudete justi*	Al	LU-1225
3	1r	*Confitebuntur caeli*	Al	LU-975
4	1r	*Gaudete justi in Domino*	Com	LU-980
5	1v	*[Principes persecuti sunt]*	Com	LU-1066



AHPC. Sign.125 Fragmento cat.núm. 10

Nº	11
Contenido	Gradual
Siglo	XIII
Localización. Archivo	Liébana.- BFALsin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 390x280mm - caja de escritura de 300x235mm. Copiado a dos columnas de 300x105mm y 36 líneas por la cara del verso y 35 por la del recto. Foliación en números romanos, situados en el centro superior de la página, en color negro pardo.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación, dado que sirvió de tapa de encuadernación de documentos.
Tipología de letra	Letra gótica, en módulo menor para los textos destinados al canto. Con abundantes abreviaturas y ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas, la línea que une las sílabas del texto notado y a las letras iniciales mayúsculas que se combinan en ocasiones con el azul; son de doble trazado que se rellenan de tinta, en el interior poseen un dibujo geométrico sencillo (cuyo módulo ocupa el espacio de dos líneas de texto).
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre línea roja aprovechando el rayado de la caja de escritura. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*De ventre matris*	In	
2	1r	*Priusquam te formarem*	V	LU-1338
3	1r	*Misit Dominus verbum*	Gr	LU-433
4	1r	*Confiteantur Domino*	V	
5	1r	*Tu puer propheta*	Al	LU-1338
6	1v	*Tu puer propheta*	Com	LU-1339
7	1v	*Multae tribulationes*	In	GT-451
8	1v	*Ecce quam bonum*	Gr	LU-901
9	1v	*Multae tribulationes (inc)*	Al	

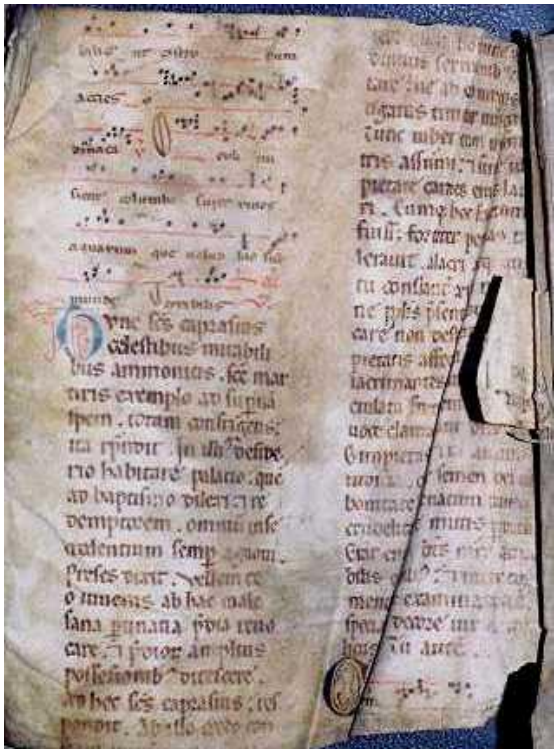


BFAL Fragmento cat.núm. 11.

Nº	12
Contenido	Breviario
Siglo	XIII
Localización. Archivo	Santander.-AMS Sign: Leg. B 40
Descripción	Bifolio en pergamino de 280x610mm (folio de 280x300mm)-caja de escritura incompleta de 280x190mm- copiado a dos columnas de 280x80mm, conserva 30 líneas por columna.
Estado de conservación	Se encuentra en muy mal estado de conservación, dado que sirvió de tapa de encuadernación del libro" Libro de Sisas de la Villa 1601 a 1612".
Tipología de letra	Letra gótica, en módulo menor para los textos destinados al canto. Sin foliación. Con abundantes abreviaturas y ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas, la línea que une las sílabas del texto notado y las letras iniciales mayúsculas que se combinan en ocasiones con el azul, (son de doble trazado que se rellenan de tinta, en el interior poseen un dibujo geométrico sencillo).
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre línea roja aprovechando el rayado de la caja de escritura. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Oculi mei*	V	



AMS. Sign.Leg. B 40. Fragmento cat.núm. 12

Nº	13.a.
Contenido	Breviario
Siglo	XIII
Localización. Archivo	Santander.- AMS Sign: Leg. B 69
Descripción	Fragmento en pergamino de 340x290mm - caja de escritura de 250x175mm- copiado a dos columnas de 190x80mm, conserva 25 líneas por columna. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación; la parte superior esta recortada y la inferior está cosida al códice nº 13.b. dado que sirvió de tapa de encuadernación del "Libro de Sisas de la Villa año 1596 - 1599".
Tipología de letra	Letra gótica, en módulo menor para los textos destinados al canto. Con abundantes abreviaturas y ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas, la línea que une el texto notado y las letras iniciales mayúsculas que se combinan en ocasiones con el azul, (son de doble trazado, en el interior poseen un dibujo geométrico sencillo y su módulo ocupa el espacio de dos líneas de texto).
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre línea roja aprovechando el rayado de la caja de escritura. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Decesum beatis Martini	R	
2	1r	Jubilate Deo	Sal	LU-226



AMS. Sign.B 69.Fragmento cat.núm. 13.a.

Nº	13.b.
Contenido	Breviario
Siglo	XIII
Localización. Archivo	Santander.- AMS Sign: Leg. B 69
Descripción	Fragmente en pergamino de 125x290mm - caja de escritura de 125x175mm- copiado a dos columnas de 125x80mm, conserva 13 líneas por columna. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo; tanto su parte superior e inferior están recortadas. Se encuentra cosido al códice nº 13.a, dado que sirvió de tapa de encuadernación del libro" Libro de Sisas de la Villa año 1596 - 1599".
Tipología de letra	Letra gótica, en módulo menor para los textos destinados al canto. Con abundantes abreviaturas y ornamentación geométrica que se encuentra en el interior de las iniciales, emplea tinta roja para consignar: las rúbricas, la línea que une las sílabas del texto notado y las letras iniciales mayúsculas que se combinan en ocasiones con el azul, (son de doble trazado, en el interior poseen un dibujo geométrico sencillo y su módulo ocupa el espacio de dos líneas de texto).
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre línea roja aprovechando el rayado de la caja de escritura. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Tricesimo ordinationis (inc)*	R	



AMS.Sign. Leg.B 69.Fragmento cat.núm. 13.b.

Nº	14
Contenido	Breviario
Siglo	XIII
Localización. Archivo	Castro Urdiales.- AHN Sección Clero A.1546 sig.11320
Descripción	Folio en pergamino de 445x315mm - caja de escritura de 360x245mm. Copiado a dos columnas de 300x105mm y 32 líneas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación, dado que sirvió de tapa de encuadernación del libro "Escrituras ... concejo de la Villa de Castro Urdiales y [algunos] particulares de ella y la M. Abadesa y el convento de Sta. Clara de esta Villa, sobre el [asiento] de las fuentes de dicho monasterio y cantidad de agua en que [condenado] dicha villa y sus vecinos en... [la ciudad] de dicha ejecutiva, consta 1432".
Tipología de letra	Letra gótica, en módulo menor para los textos destinados al canto. Con abundantes abreviaturas y ornamentación en las letras iniciales, a base de dibujos geométricos con elementos florales en su interior (cuyo módulo ocupa dos líneas de texto). Utiliza la tinta roja para consignar: las rúbricas y la línea que une las sílabas del texto notado.
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre línea roja aprovechando el rayado de la caja de escritura. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*O lux beata Trinitas*	H	LU-428
2	1r	*Alleluia*	A	
3	1r	*Alleluia*	R	
4	1r	*Non vos relinquam*	V	GT-242
5	1v	*Alleluia audivi*	V	GT-242



AHN Sign.Sección Clero A.1546 sig.11320.Fragmento cat.núm. 14

Nº	15
Contenido	Gradual
Siglo	XIII
Localización. Archivo	Camesa (Mataporquera).- AHDS. Sign. 7517.
Descripción	Bifolio en pergamino de 390x470mm- caja de escritura de 310x220mm. Copiado a dos columnas de 310x100mm con 32 líneas por columna. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación: ambos laterales se encuentran recortados y las caras exteriores están muy desgastadas; dado que sirvió de tapa de encuadernación del "Libro de aniversarios y memorias de 1587 a 1745" de la Iglesia de San Salvador.
Tipología de letra	Letra gótica, en módulo menor para el texto destinado al canto. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas, la línea que une el texto notado y las letras iniciales mayúsculas (cuyo módulo ocupa el espacio de dos líneas de texto.
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre la línea trazada en rojo aprovechando del rayado de la caja de escritura. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Filiae regum*	Of	LU-1056
2	1r	*Feci judicium*	Com	LU-1052
3	1r	*Intret in conspectu*	In	LU-990
4	1r	*Inveni David*	Of	LU-1013
5	1r	*Beatus servus*	Com	LU-1031
6	1v	*Os Justi meditabitur*	Of	



AHDS.Sig.7517.Fragmento cat.núm. 15.

Nº	16
Contenido	Breviario
Siglo	XIV
Localización. Archivo	Hormiguera (Mataporquera).-AHDS. sign.4372
Descripción	Folio en pergamino de 400x371mm –caja de escritura de 370inx260mm-, copiado a dos columnas de 360x104mm y con 26 líneas por columna. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación: su parte inferior está recortada y la cara del recto se encuentra muy desgastada, dado que sirvió de tapa de encuadernación del "Libro de bautizos del 1620 de la parroquia de Sta. Juliana".
Tipología de letra	Letra gótica, en color negro. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas, la línea que une el texto notado y las letras iniciales mayúsculas (cuyo módulo ocupa el espacio de tres líneas de texto).
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre la línea trazada en rojo aprovechando del rayado de la caja de escritura. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Justus ut palma*	R	GT-497
2	1r	*Annuntiate inter gentes*	V	LU-1125



AHDS.Sign.4372.Fragmento cat.núm. 16

Nº	17
Contenido	Gradual
Siglo	XIV
Localización. Archivo	Villar de Soba.- AHDS. sign.4224
Descripción	Folio en pergamino de 440x365mm - caja de escritura de 350x235mm. Copiado a línea tendida, con 15 líneas por cara. Con foliación en números romanos en rojo (CLXVIII).
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación, dado que sirvió de tapa de encuadernación del " Libro de cuentas de la cofradía del SIN SIGNATURAm. Rosario del año 1615"
Tipología de letra	Letra gótica. Con abreviaturas y ornamentación sencilla de la letra inicial mayúscula, a base de la enmarcación del diseño de la inicial. Utiliza la tinta roja para consignar: las rúbricas y la línea que une las sílabas del texto notado
Notación musical	Notación aquitana de transición, sobre línea roja aprovechando el rayado de la caja de escritura. Sin claves y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Ne avertas faciem*	Gr	GT-155
2	1r	*Salvum me fac Deus*	V	AT-105
3	1r	*Domine exaudi orationem*	Of	GT-156
4	1r	*Potum meum*	Com	GT-157
5	1v	*Christus factus est*	Of	
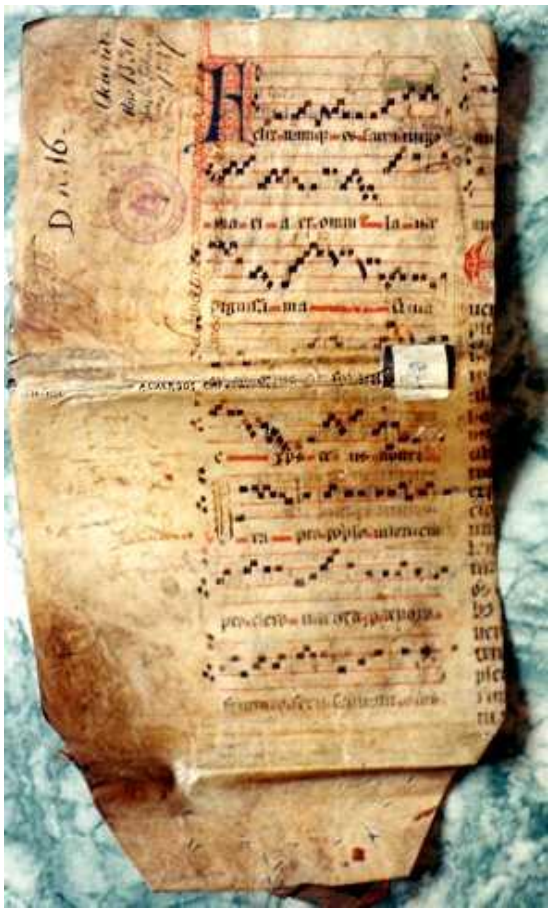


AHDS. 4224. Fragmento cat.núm. 17

Nº	18
Contenido	Breviario
Siglo	XIV
Localización. Archivo	Santander.- ACS. Sign. A–2
Descripción	Folio en pergamino de 420x210mm - caja de escritura de 300x105mm. Copiado a dos columnas línea, con 8 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación, dado que sirvió de tapa de encuadernación del libro "Acuerdos años 1530 hasta 1537.Libro de ornamentos y actas capitulares. D.16".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación arabesca en torno a la letra inicial (cuyo módulo es igual a la altura del pautado). Utiliza tinta roja para consignar: las rúbricas y la línea que une las sílabas del texto notado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con claves Do en 4º y Fa en 2º línea superpuestas al comienzo de cada pauta. Con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Felix namque es*	A	
2	1r	*Ora nunc pro nobis*	V	



ACS. Sig. A–2. Fragmento cat.núm. 18

Nº	19
Contenido	Breviario.
Siglo	XIV
Localización. Archivo	Aguayo (Reinosa).- AHDS 75
Descripción	Folio en pergamino de 410x360mm - caja de escritura de 350x250mm. Copiado a línea tendida, con 8 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación; su parte inferior está recortada, dado que sirvió de tapa de encuadernación de documentos hoy inexistentes.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar: a las rúbricas y las letras iniciales mayúsculas (cuyo módulo es igual a la altura del pautado).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con claves Do y Fa, al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Adoremus* (il)	R	

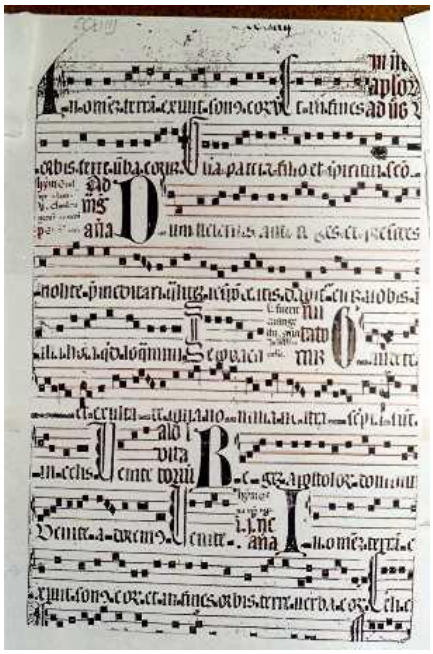


AHDS .75. Fragmento cat.núm. 19

Nº	20.a.
Contenido	Antifonario
Siglo	XIV
Localización. Archivo	Potes.- BFJL, sin signatura
Descripción	Folio en pergamino de 551x315mm - caja de escritura incompleta de 470x315mm. Copiado a línea tendida, con 10 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación y muy desgastado; su parte inferior está recortada, dado que sirvió de tapa de encuadernación de documentos hoy inexistentes.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas, la línea que une el texto y las letras iniciales mayúsculas, que se alternan con el color azul (cuyo módulo es igual a la altura del pautado).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con claves Do y Fa, al comienzo de cada pauta y con custos

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*In omnem terram*	A	
2	1r	*[Et in] fines orbis*	V	
3	1r	*Dum [...]anum*	A	
4	1r	*Gau[dete] (in)*	A	
5	1v	*In omem terram (in)*	A	
6	1v	*Constitues eos principes*	R	
7	1v	*Princips gloriosisin signaturaime*	A	AT-862
8	1v	*Dedisti hereditatem*	A	
9	1v	*Annuntiaverunt opera*	V	LU-937
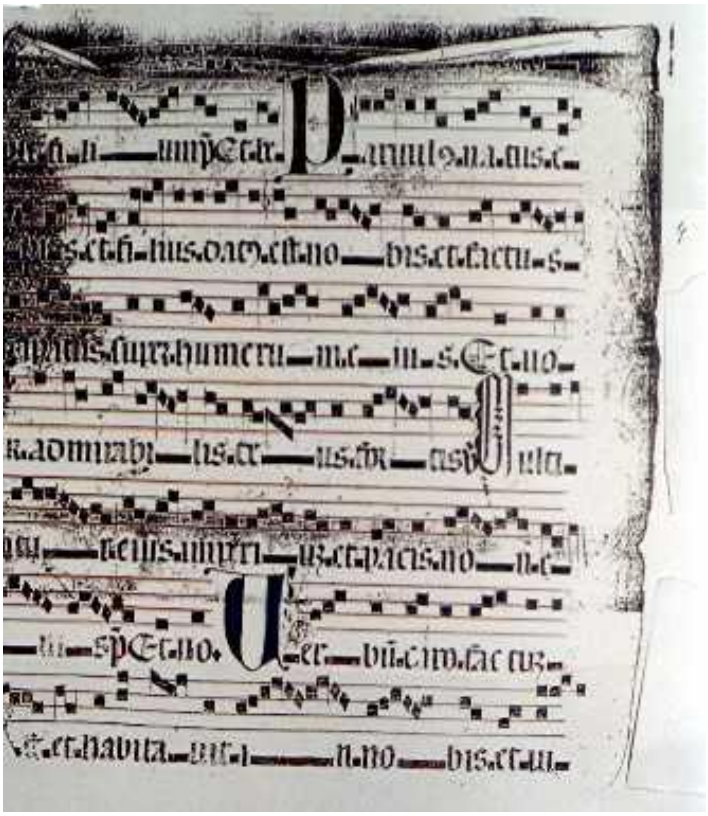


BFJL.Fragmento cat.núm. 20.a

Nº	20.b.
Contenido	Antifonario
Siglo	XIV
Localización. Archivo	Tudes (Liébana).- BFJL, sin signatura
Descripción	Folio en pergamino de 375x325mm - caja de escritura incompleta de 370x280mm. Copiado a línea tendida, con 7 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación y muy desgastado; su parte inferior está recortada, dado que sirvió de tapa de encuadernación de documentos hoy inexistentes.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas, la línea que une el texto y las letras iniciales mayúsculas, que se alternan con el color azul (cuyo módulo es igual a la altura del pautado).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con claves Do y Fa, al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Parvulus filius.*	A	LU-366
2	1r	*Confortatus est*	A	LU-943
3	1r	*Parvulus natus*	A	LU-366
4	1r	*Multi[plicabi]tur eius*	A	AT-244
5	1v	*Verbum caro factum*	R	LU-357
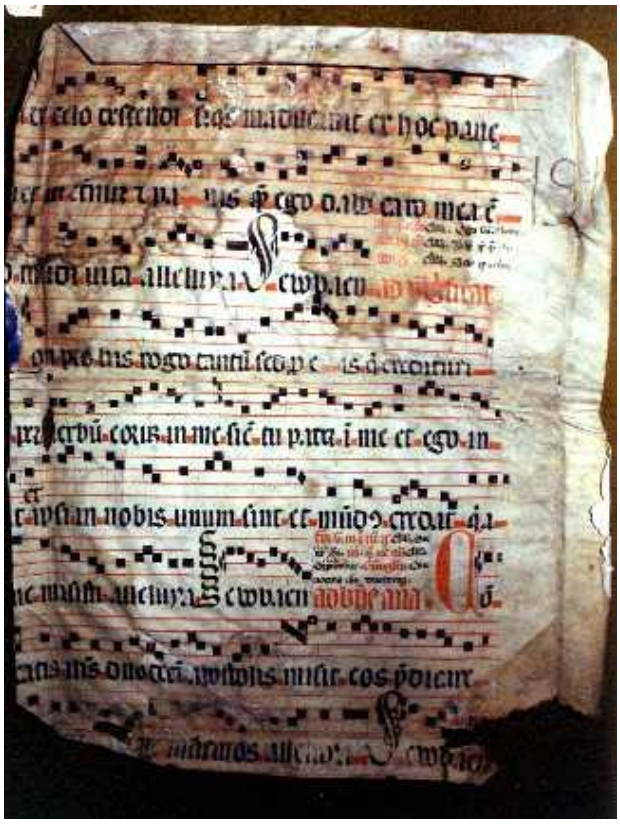


BFJL. Fragmento cat.núm. 20.b

Nº	21
Contenido	Antifonario
Siglo	XIV
Localización. Archivo	Potes.- AHDS. sign. 194
Descripción	Folio en pergamino de 490x350mm - caja de escritura incompleta de 440x305mm. Copiado a línea tendida, con 10 tetragramas por cara. Con foliación en números romanos en color rojo (CXCII).
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación y muy desgastado; su parte inferior está recortada, dado que sirvió de tapa de encuadernación de documentos hoy inexistentes.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas, la línea que une el texto y las letras iniciales mayúsculas, que se alternan con el color azul (cuyo módulo es igual a la altura del pautado).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con claves Do y Fa, al comienzo de cada pauta y con custos

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Hector (il)*	A	
2	1r	*Avertantur retrorsum (il)*	A	LU-541
3	1r	*Domine probis rogo*	A	
4	1r	*Convocatis Jesus (inc)*	A	LU-513
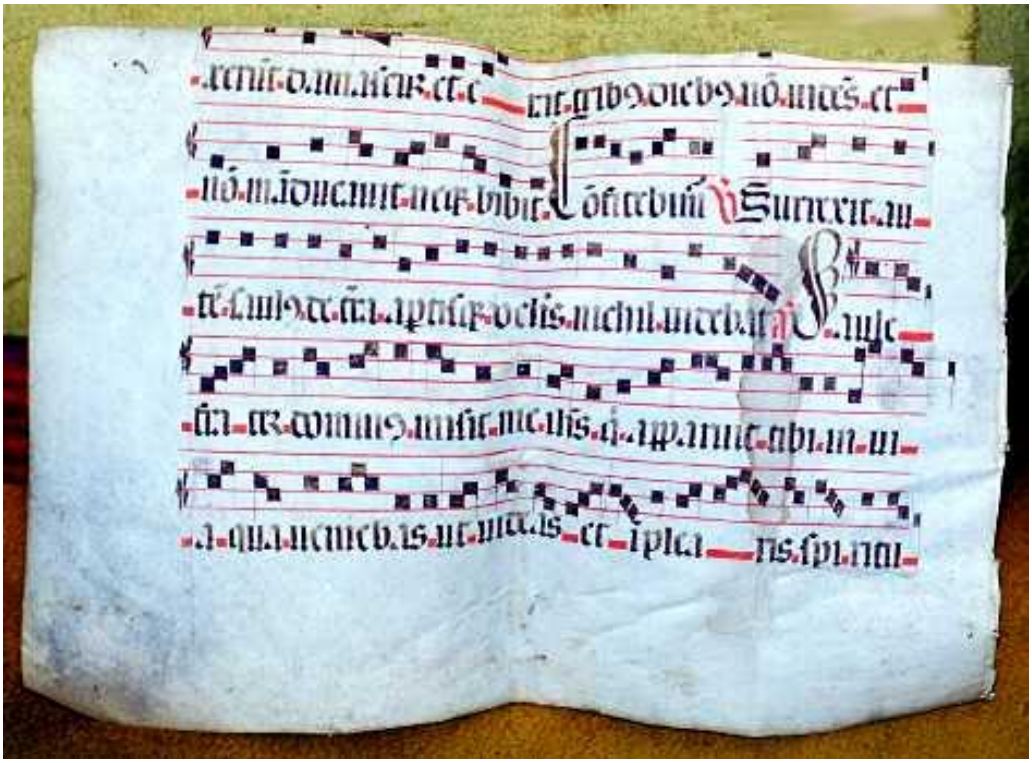


AHDS.Sign.194. Fragmento cat.núm. 21

Nº	22
Contenido	Antifonario
Siglo	XIV
Localización. Archivo	Enterrías (Liébana).-AHDS. sign. 1984.
Descripción	Folio en pergamino de 435x315mm - caja de escritura incompleta de 230x320mm. Copiado a línea tendida, conserva 4 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación; su parte superior está recortada, dado que sirvió de tapa de encuadernación del "Libro de cuentas de fábrica de Enterrías de 1896".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas, la línea que une el texto. La letra inicial mayúscula es de color azul, sin decoración y cuyo módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con claves Do y Fa al comienzo de cada pauta, que en ocasiones aparecen superpuestas y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Confitebimur tibi*	A	LU-342
2	1r	*Surrexit autem*	V	
3	1r	*Saule frater Dominus*	A	LU-977
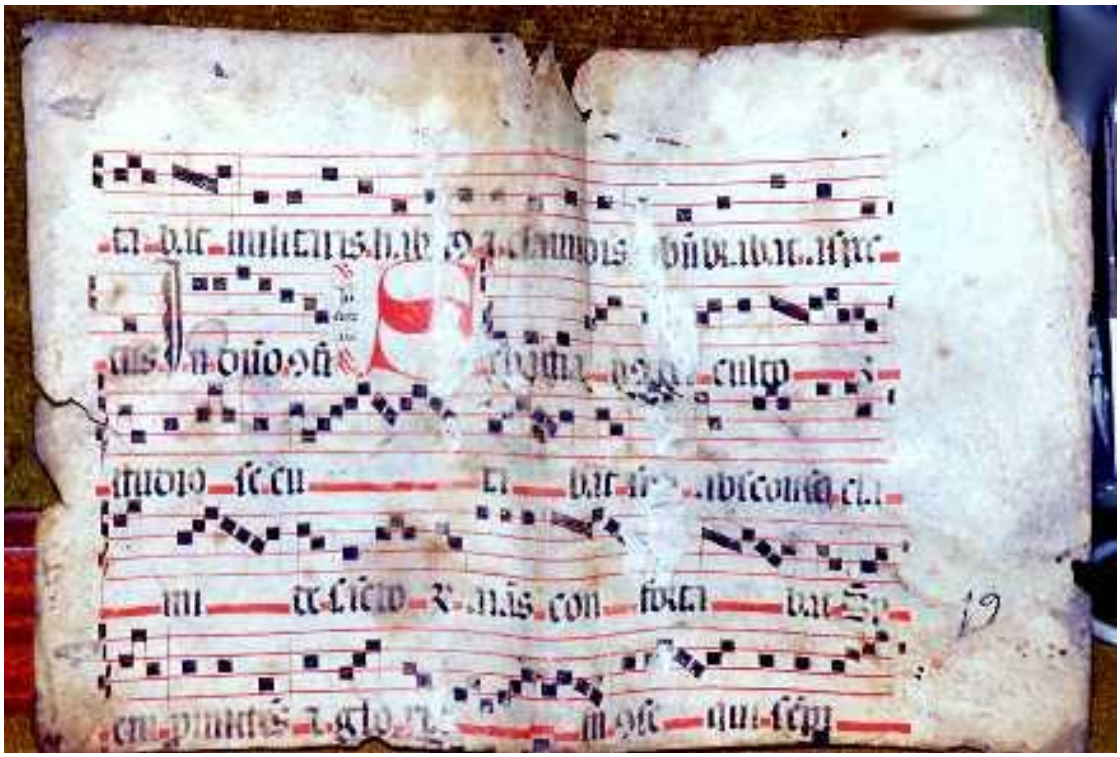


AHDS.Sign. 1984. Fragmento cat.núm. 22

Nº	23
Contenido	Breviario
Siglo	XIV
Localización. Archivo	Pendes (Liébana).- AHDS. sign. 6538
Descripción	Folio en pergamino de 420x295mm - caja de escritura incompleta de 245x325mm. Copiado a línea tendida, conserva 5 tetragramas por cara. Con foliación en rojo (ilegible) en el centro superior de la página.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación; su parte inferior está recortada, dado que sirvió de tapa de encuadernación del libro "Cuentas con Madrid 1897 a 1933".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas, la línea que une el texto y la letra inicial mayúsculos, sin decoración y cuyo módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con claves Do y Fa al comienzo de cada pauta, que en ocasiones aparecen superpuestas y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*S[...]asin signaturaian (il)*	R	
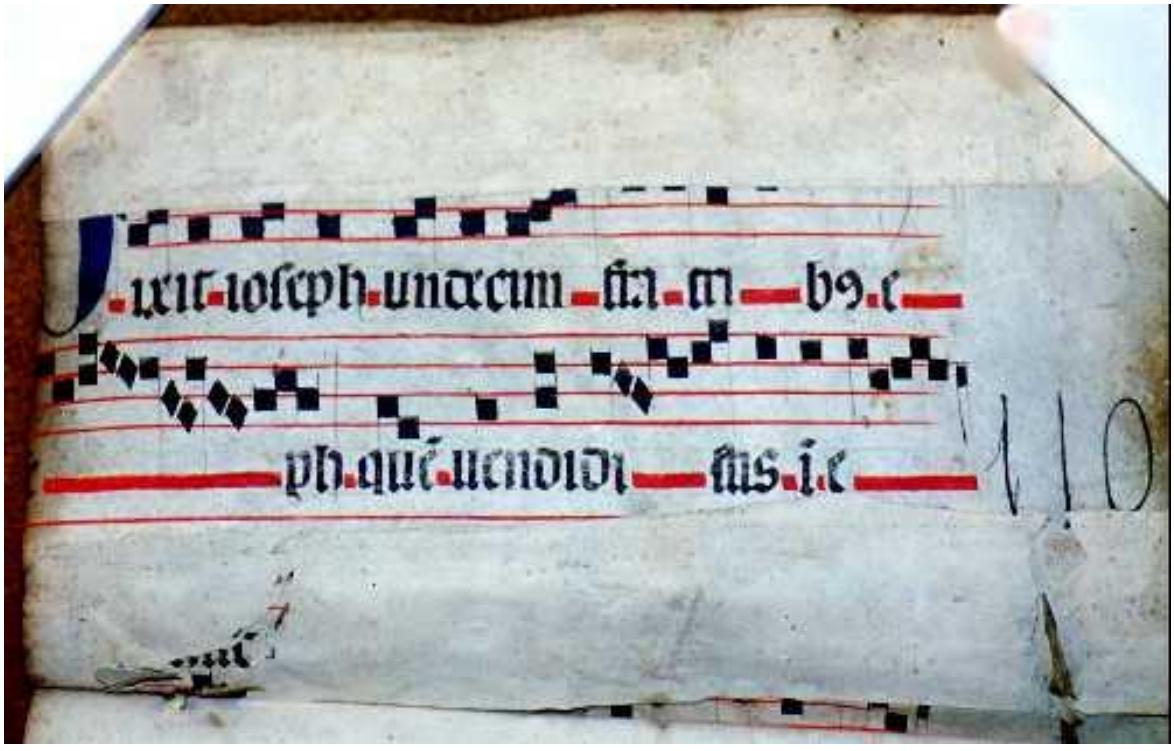


AHDS.Sign.6538. Pergamino 23

Nº	24
Contenido	Antifonario
Siglo	XIV
Localización. Archivo	Cabañes (Liébana).- AHDS. Sign. 6529
Descripción	Folio en pergamino de 650x320mm - caja de escritura incompleta de 390x260mm. Copiado a línea tendida, conserva 8 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación; su parte inferior y el lateral derecho están recortados, dado que sirvió de tapa de encuadernación del "Libro de los difuntos de la parroquia de S. Juan de 1752".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas; la línea que une el texto, que en ocasiones intercala tres rombos. La letra inicial mayúsculas es de color azul, sin decoración y cuyo módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con claves Do y Fa al comienzo de cada pauta, que en ocasiones aparecen superpuestas, con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Dixit Joseph undecim*	R	
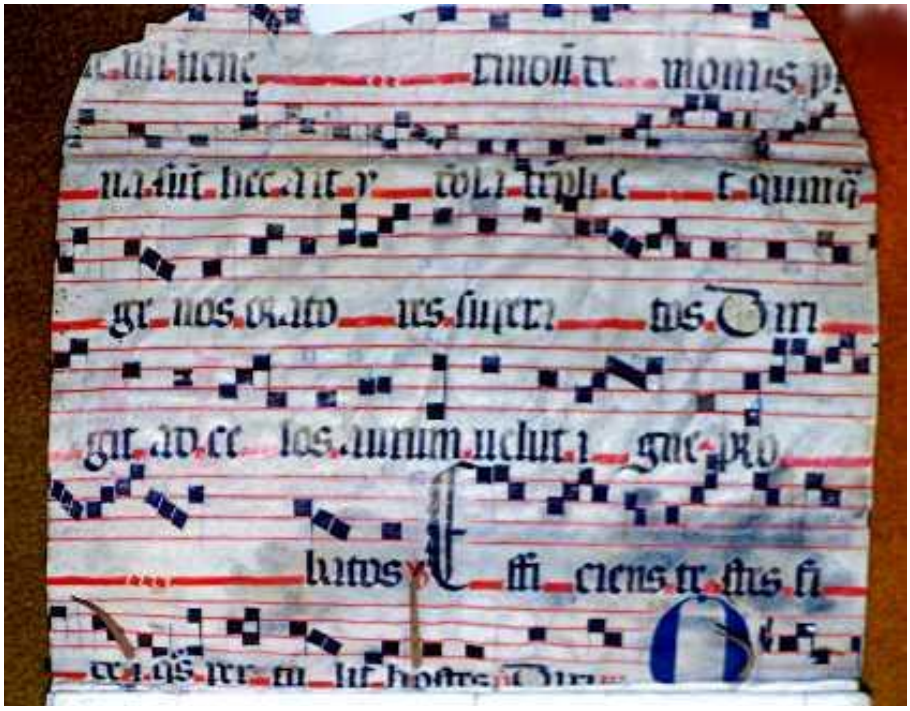


AHDS.Sign.6529. Fragmento cat.núm. 24

Nº	25
Contenido	Antifonario
Siglo	XIV
Localización. Archivo	Lerones (Liébana).- AHDS. Sign. 1438
Descripción	Folio en pergamino de 530x320mm - caja de escritura incompleta de 530x320mm. Copiado a línea tendida, conserva 9 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación; su parte superior y ambos laterales están recortados, dado que sirvió de tapa de encuadernación del "Libro de bautizos de 1881".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas; la línea que une el texto, que en ocasiones se interrumpe para intercalar dos rombos y la letra inicial mayúscula que se alterna en color azul, no posee ninguna decoración y su módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con claves Do y Fa que aparece al comienzo de cada pauta, en los cambios de modalidad; en ocasiones aparecen superpuestas, con custos, vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Martinus Abrahe*	R	

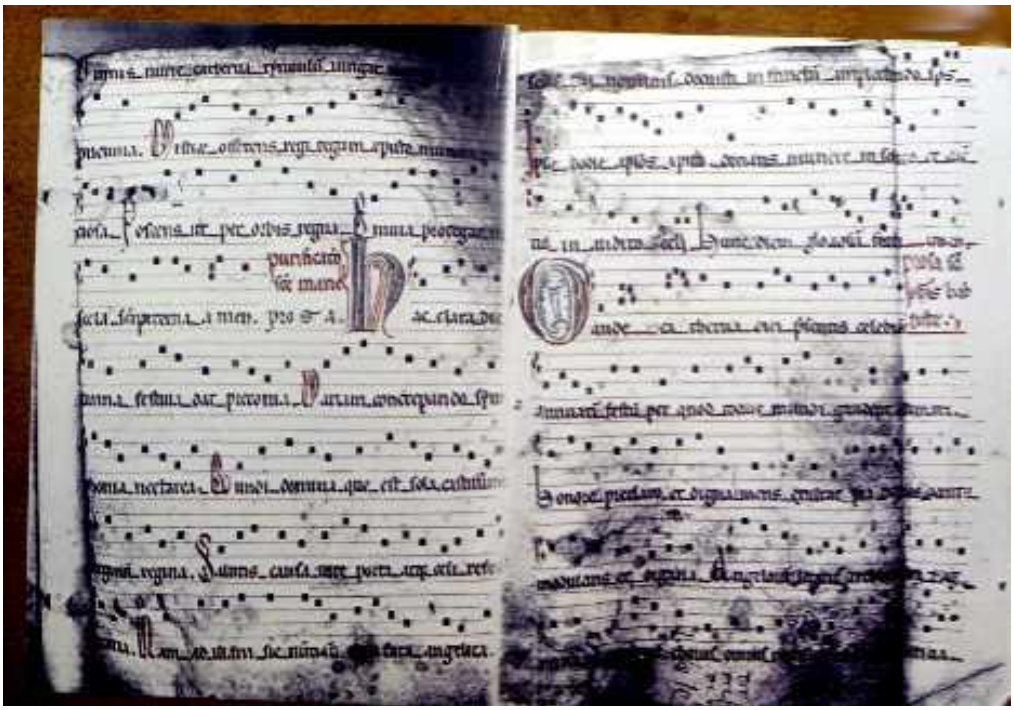


AHDS.Sign.1438. Fragmento cat.núm. 25

Nº	26
Contenido	Antifonario
Siglo	XIV
Localización. Archivo	Santander- ACS. Sign. A-6
Descripción	Bifolio en pergamino de 410x275mm - caja de escritura incompleta de 240x180mm. Copiado a línea tendida, conserva 8 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación; su parte superior se encuentran recortada y en general está muy desgastado; dado que sirvió de tapa de encuadernación del libro "Registro de rentas y propios del Prior al Cabildo 1539".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas; la línea que une el texto. La letra inicial mayúscula es de color azul remarcada con una línea en rojo; y cuyo módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa al comienzo de cada pauta, con custos, vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Hac clara die turma festiva (inc)*	Sec	
2	1r	*Gaude caterva diei presentis (inc)*	Sec	
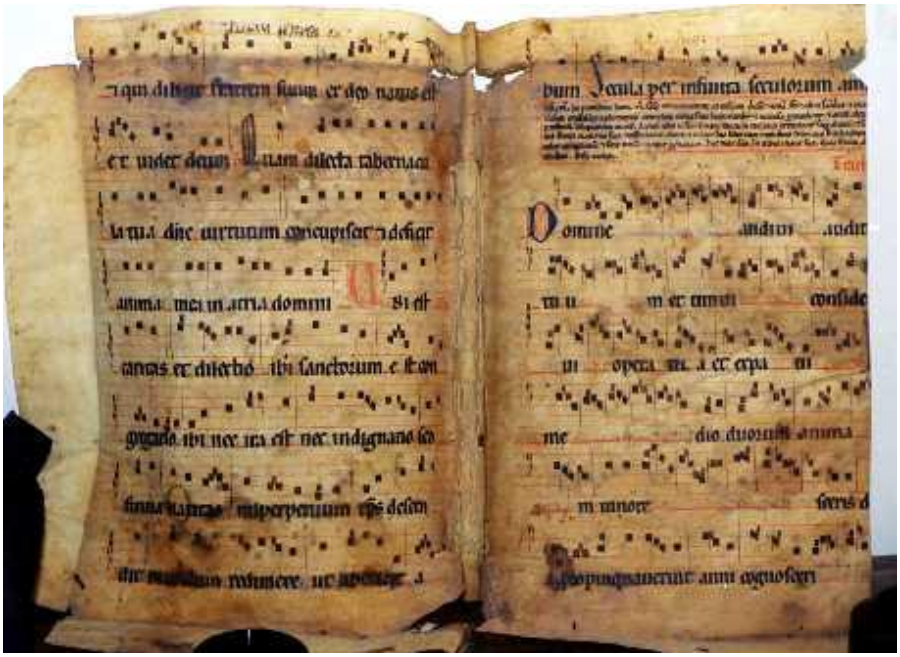


ACS. Sign. A-6. Fragmento cat.núm. 26

Nº	27
Contenido	Gradual
Siglo	XV
Localización. Archivo	Santander.- ACS. 4 Sign. A – 8
Descripción	Bifolio en pergamino de 420x355mm - caja de escritura incompleta de 290x190mm. Copiado a línea tendida, conserva 8 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación; su lateral derecho está recortado; dado que sirvió de tapa de encuadernación del "Libro de los censos perpetuos que los Señores del cabildo tienen que pagar 1611-1635".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas; la línea que une el texto. Las letras iniciales mayúsculas son de color azul o rojo, están remarcadas con una línea en el tono opuesto al color de la inicial; y cuyo módulo es algo más pequeño que la altura del pautado. Posee una consueta monástica que recoge el ritual de la celebración de los cantos del jueves santo.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa y de Do superpuestas al comienzo de cada pauta, con custos, vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*[Si ego Dominus]*	A	LU-579
2	1r	*Dirigamus*	A	
3	1r	*Ubi est caritas*	A	LU-581
4	1r	*Saecula per infinita*	V	
5	1v	*Domine audivi (inc)*	Tr	LU-612
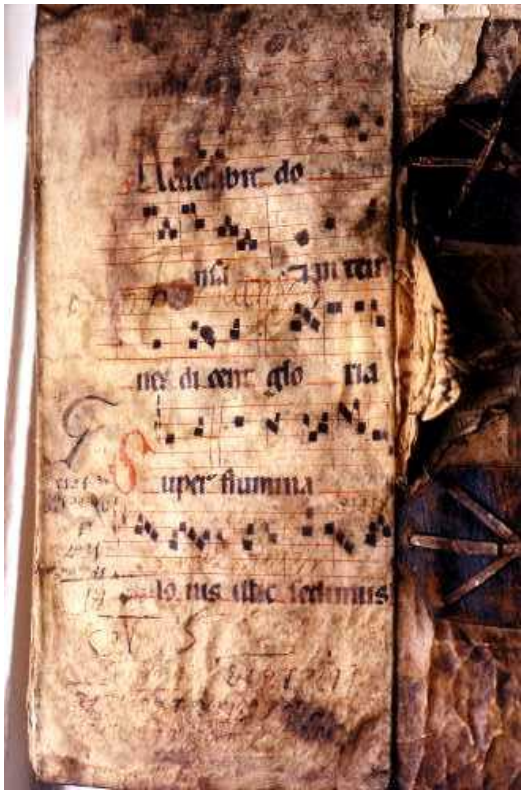


ACS. Sign. A – 8. Fragmento cat.núm. 27

Nº	28
Contenido	Gradual
Siglo	XV
Localización. Archivo	Santander.- AMS. sig.leg.2151
Descripción	Bifolio en pergamino de 300x140mm - caja de escritura incompleta de 230x130mm. Copiado a línea tendida, conserva 7 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación; la parte superior está recortada; dado que sirve de tapa de encuadernación del libro "Elección de oficios de la Villa de Santander. Libro de Actas 1607-1613".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas; la línea que une el texto. Las letras iniciales mayúsculas, cuyo módulo es algo más pequeño que la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa y de Do superpuestas al comienzo de cada pauta, con custos, vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Cum audisin signaturaet populus*	A	LU-522
2	1r	*Ante sex dies*	A	LU-607
3	1r	*Miserere mihi Domine*	In	LU-878
4	1r	*Super flumina*	Of	LU-878
5	1r	*Memento verbi tui*	Com	LU-895
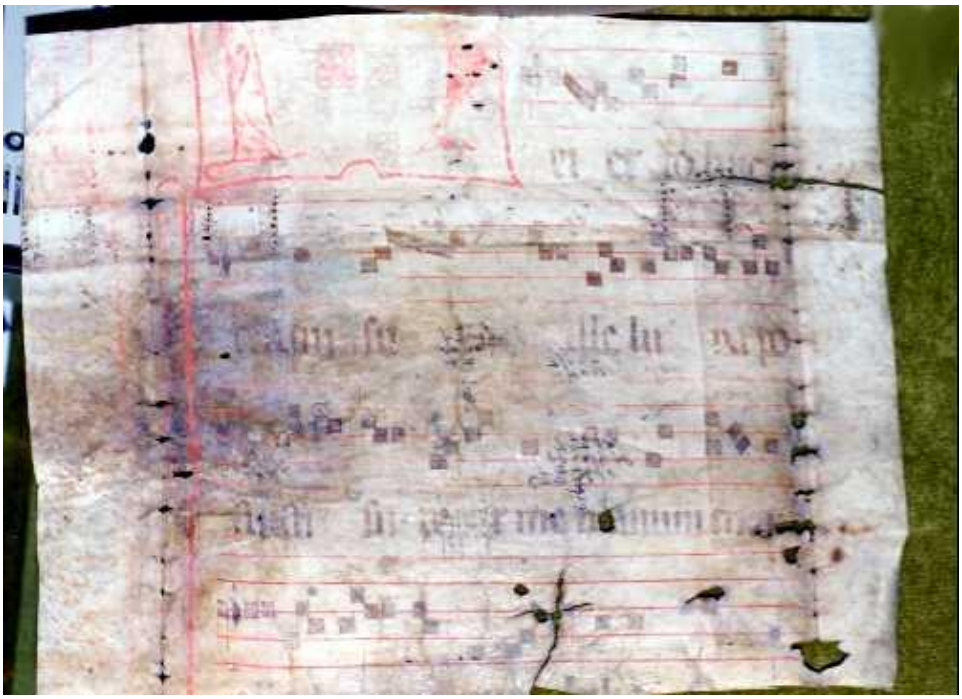


AMS.Sign. 2151.Fragmento cat.núm. 28

Nº	29
Contenido	Gradual
Siglo	XV
Localización. Archivo	Miengo.- AHDS, sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 330x410mm - caja de escritura incompleta de 330x275mm. Copiado a línea tendida, conserva 4 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación; la parte superior e inferior están recortadas; dado que sirvió de tapa de encuadernación de un libro en la actualidad inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas. Posee una letra inicial mayúscula grande, cuyo módulo equivale a la altura de dos pautados, es de color rojo, en su interior lleva dibujos geométricos en color rojo, al igual que la línea que la enmarcada.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Solve (il)*		
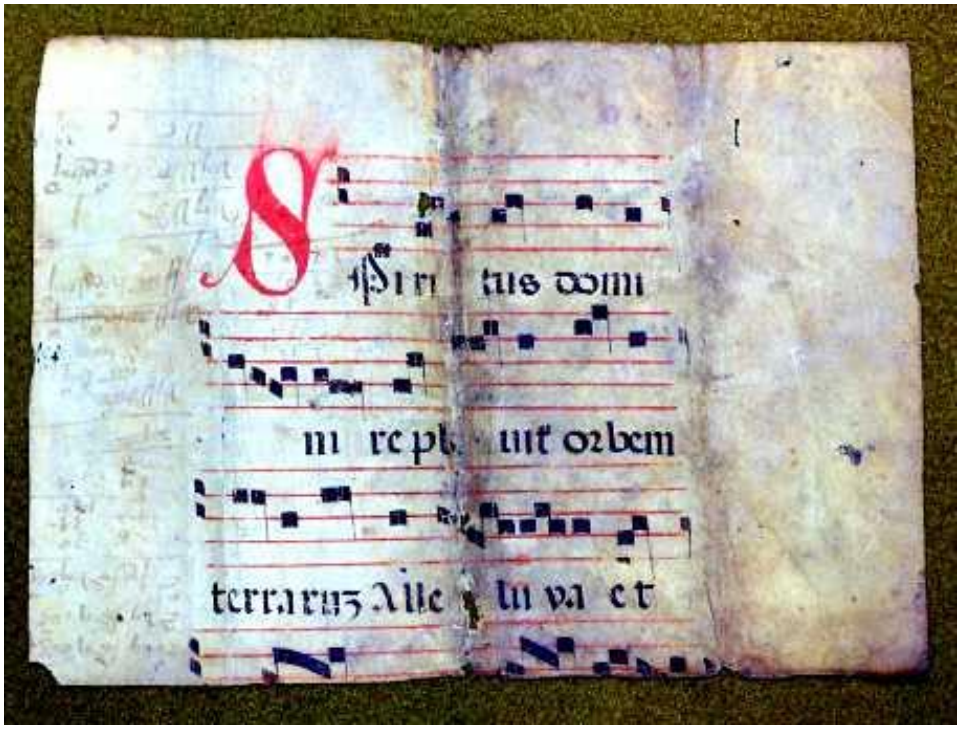


AHDS. Fragmento cat.núm. 29

Nº	30
Contenido	Gradual.
Siglo	XV
Localización. Archivo	Sotillo.- AHDS. Sign.4378
Descripción	Folio en pergamino de 200x275mm - caja de escritura incompleta de 160x150mm. Copiado a línea tendida, conserva 4 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación; la parte inferior está recortada; dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro inexistente en la actualidad.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce a una letra inicial mayúscula pintada en color rojo, cuyo módulo equivale a la altura de la pauta.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Do al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Spiritus Domini (inc)*	In	LU-762
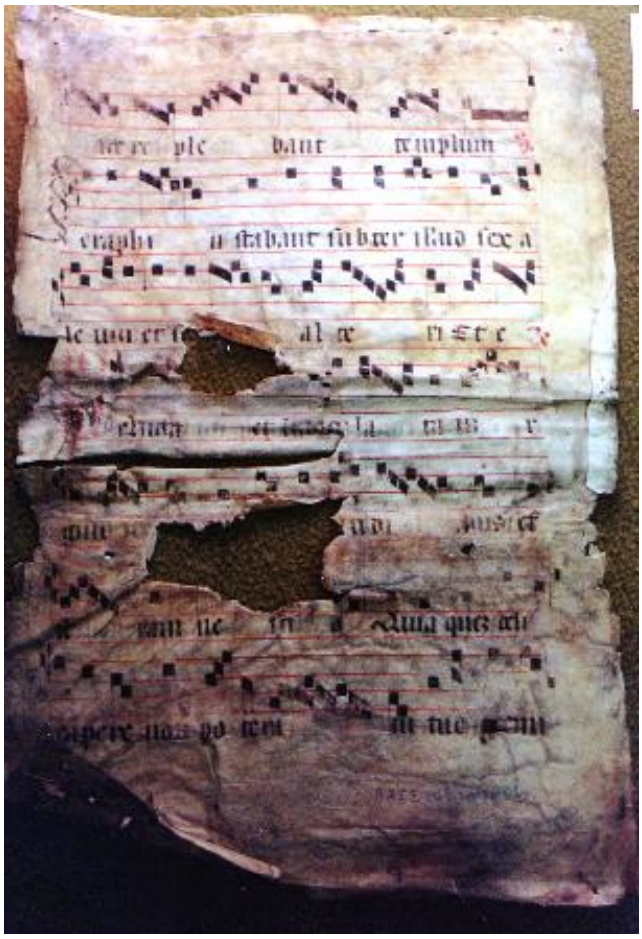


AHDS.sign 4378.Fragmento cat.núm. 30

Nº	31
Contenido	Antifonario
Siglo	XV
Localización. Archivo	Guarnizo.- AHDS. Sign.3384
Descripción	Folio en pergamino de 430x300mm - caja de escritura completa de 325x250mm. Copiado a línea tendida, con 7 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación; dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro inexistente en la actualidad.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas y el marco que rodea a la letra inicial mayúscula que se encuentra pintada en color azul, cuyo módulo equivale a la altura de la pauta.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Sancta et Inmaculata (inc)*	R.	LU-350

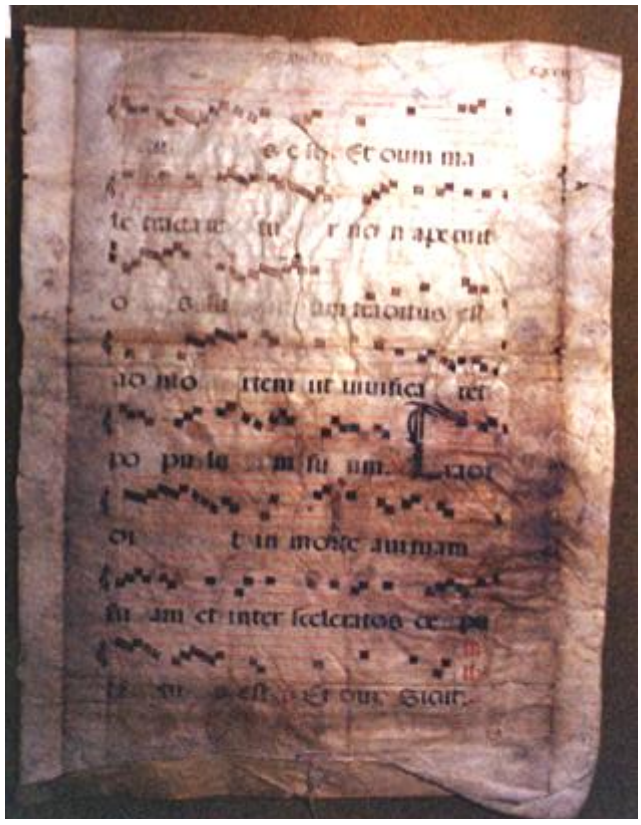


AHDS.Sign. 3384. Fragmento cat.núm. 31

Nº	32
Contenido	Antifonario
Siglo	XV
Localización. Archivo	Aguayo.- AHDS, sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 430x300mm - caja de escritura completa de 375x265mm. Copiado a línea tendida, con 8 pentagramas por cara. Con foliación en cifras romanas, en negro, a la derecha del margen superior.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación; dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro inexistente en la actualidad.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas y la línea que une las palabras del texto.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa y Do al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Attendite universi*	A	LU-650
2	1r	*A porta inferi*	A	AT-441
3	1r	*O mors ero mors tua*	A	LU-648
4	1r	*Plangent eum (inc)*	A	LU-650
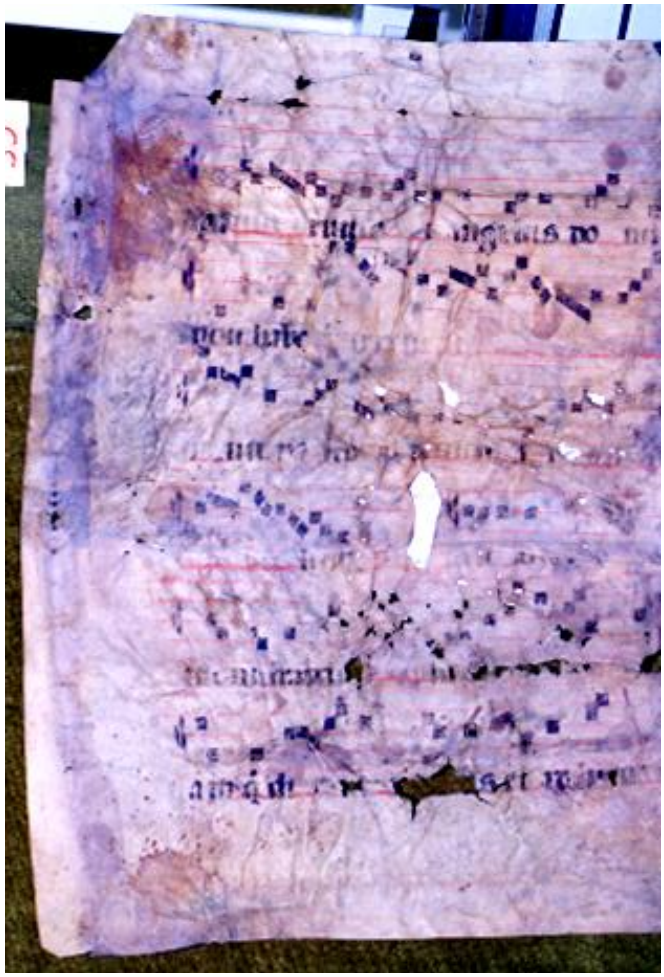


AHDS, Fragmento cat.núm. 32

Nº	33
Contenido	
Siglo	XV
Localización. Archivo	Agüero.- AHDS, sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 475x345mm - caja de escritura completa de 350x255mm. Copiado a línea tendida, con 6 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación; dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro de Agüero de 1718 inexistente en la actualidad.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para la línea que une las palabras del texto.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Ilegible		

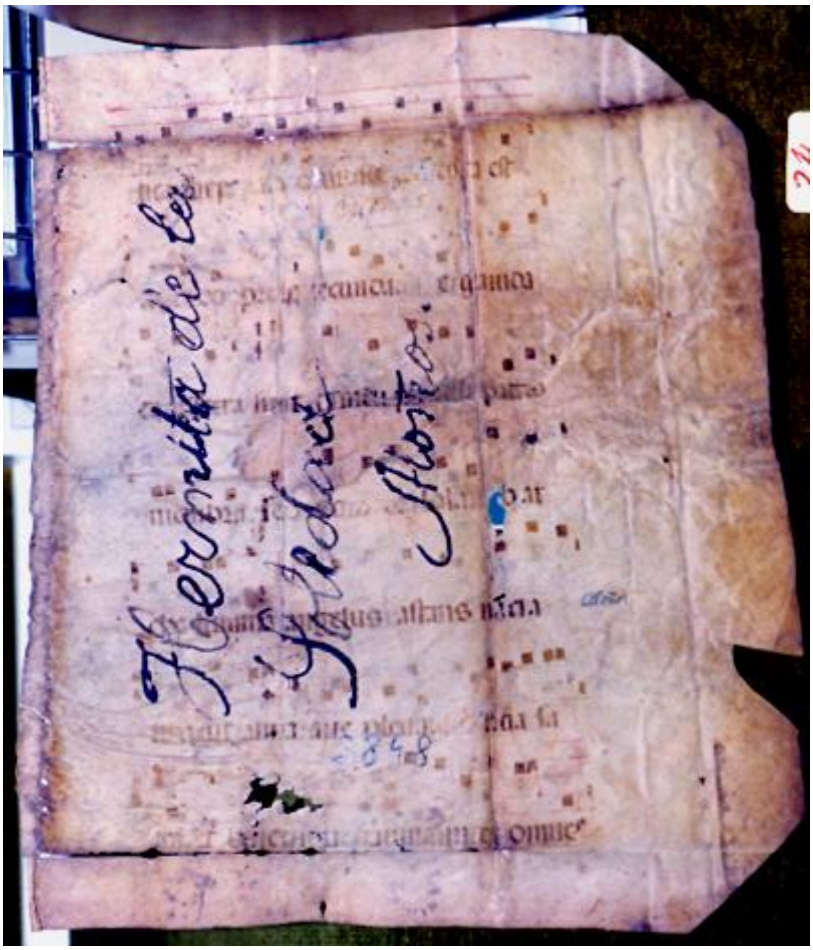


AHDS.Fragmento cat.núm. 33

Nº	34
Contenido	Gradual
Siglo	XV
Localización. Archivo	Aloños.- AHDS Sign.2848
Descripción	Folio en pergamino de 380x345mm - caja de escritura completa de 325x200mm. Copiado a línea tendida, con 7 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación; dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro de "La Ermita de la Soledad de Aloños".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas y la letra inicial mayúscula que comienza el canto, cuyo módulo equivale a la altura de la pauta.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Do al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Ilegible		
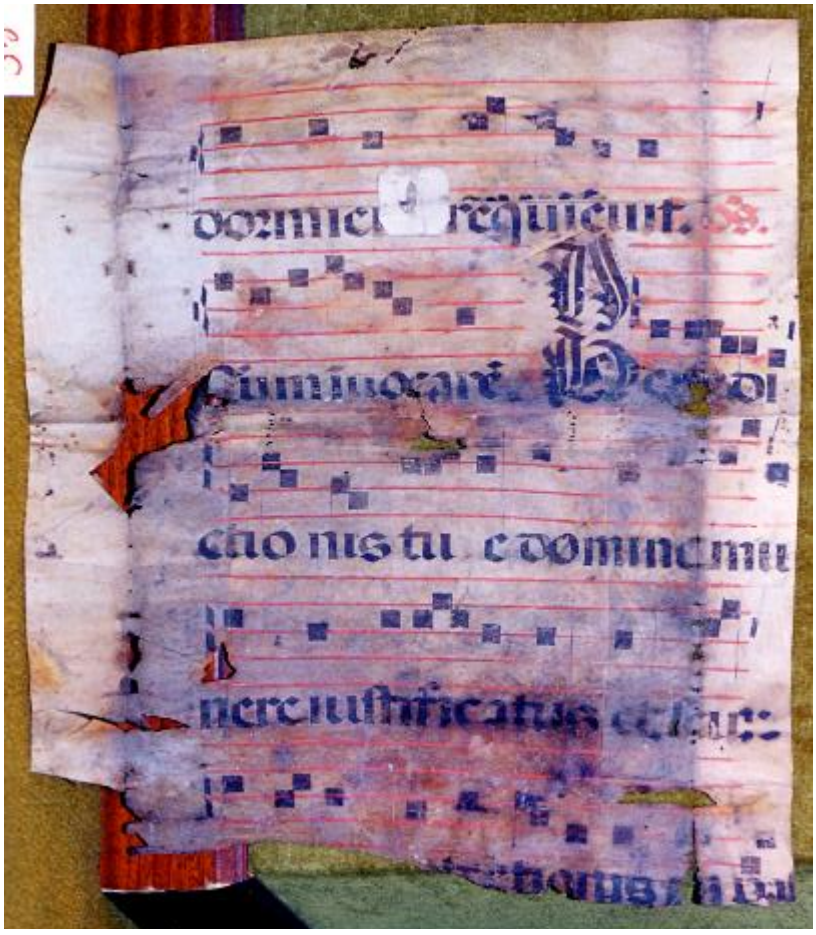


AHDS Sign. 2848. Fragmento cat.núm. 34

Nº	35
Contenido	Antifonario
Siglo	XV
Localización. Archivo	Islares.- AHDS Sign.4330
Descripción	Folio en pergamino de 4430x385mm - caja de escritura incompleta de 400x280mm. Copiado a línea tendida, conserva 5 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de cuentas de fabrica de 1815 a 1892".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Do y Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Benedictus Dominus*	A	LU-285
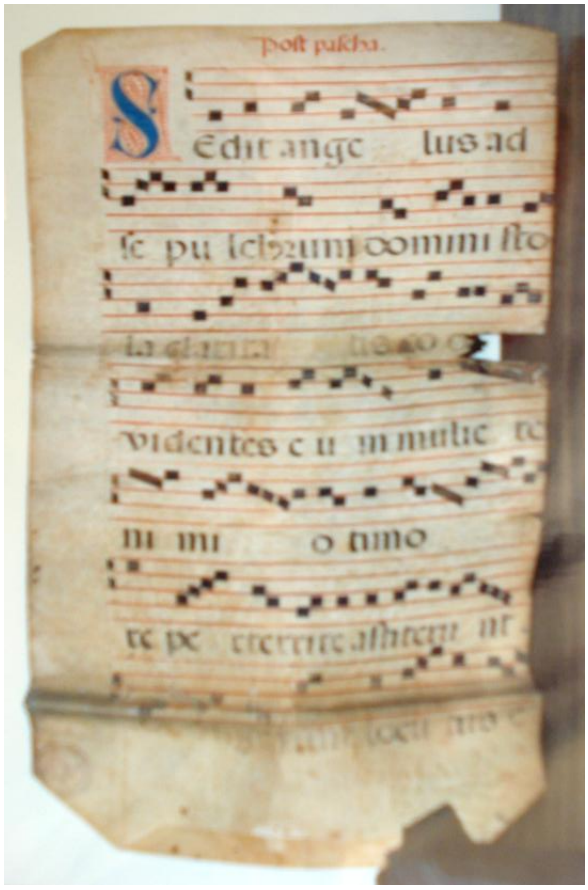


AHDS Sign. 4330. Fragmento cat.núm. 35

Nº	36
Contenido	Antifonario
Siglo	XV
Localización. Archivo	Santander.- ACS. Sign.23
Descripción	Folio en pergamino de 510x290mm - caja de escritura incompleta de 420x250mm. Copiado a línea tendida, con 7 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación; dado que sirvió de tapa de encuadernación del "Libro de Acuerdos capitulares años 1489-1491, 1536-1537,1555-1556".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, que se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito y las rúbricas del tiempo. Contiene una letra inicial mayúscula de color azul, que se encuentra enmarcada por líneas en rojo, que realizan con dibujos geométricos en el interior de la letra. Y cuyo módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Do al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Sedit angelus ad sepulchrum*	A	



ACS Sign. 23. Cubierta 36

Nº	37
Contenido	
Siglo	XV
Localización. Archivo	Santander.- BMS. Sign.394.
Descripción	Folio en pergamino de 125x215mm - caja de escritura incompleta de 125x215mm. Copiado a línea tendida, conserva 2 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación; dado que sirvió de tapa de encuadernación al libro impreso "Concilio tridentino 1547-1561".
Tipología de letra	Letra gótica. No conserva ningún tipo de decoración.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Do al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Ilegible		

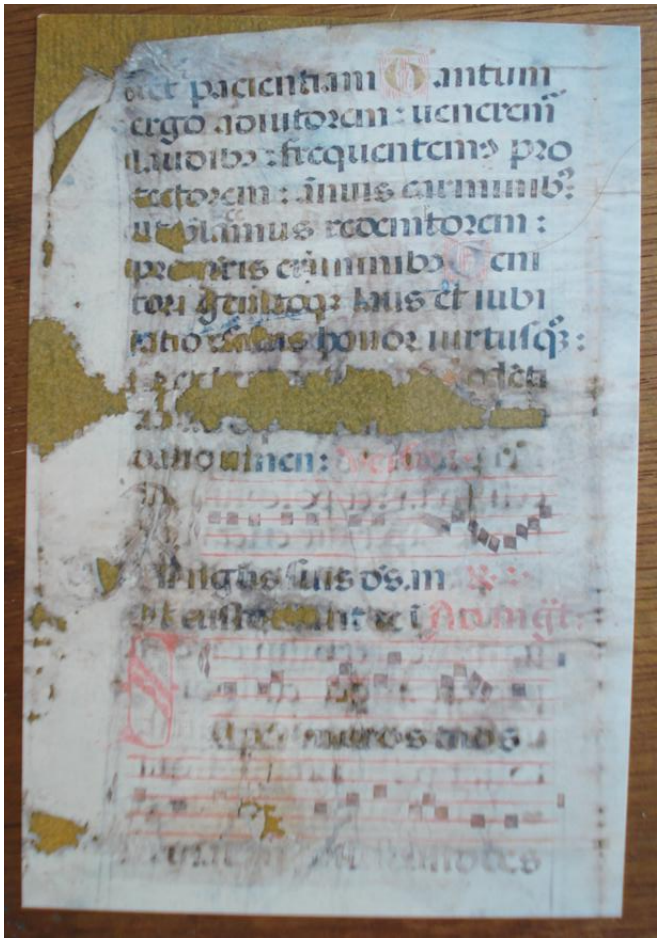


BMS Sign. 394. Fragmento cat.núm. 37

Nº	38
Contenido	Breviario
Siglo	XV
Localización. Archivo	AHDS, sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 535x385mm - caja de escritura completa de 420x230mm. Copiado a línea tendida, con 3 pentagramas por cara y 21 líneas de texto. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en mal estado de conservación; la tinta de escritura se ha oxidado destruyendo el pergamino. Sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito y la letra inicial mayúscula, cuyo módulo es igual a la altura del pautado
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Super muros tuos (inc).*	A	LU-832
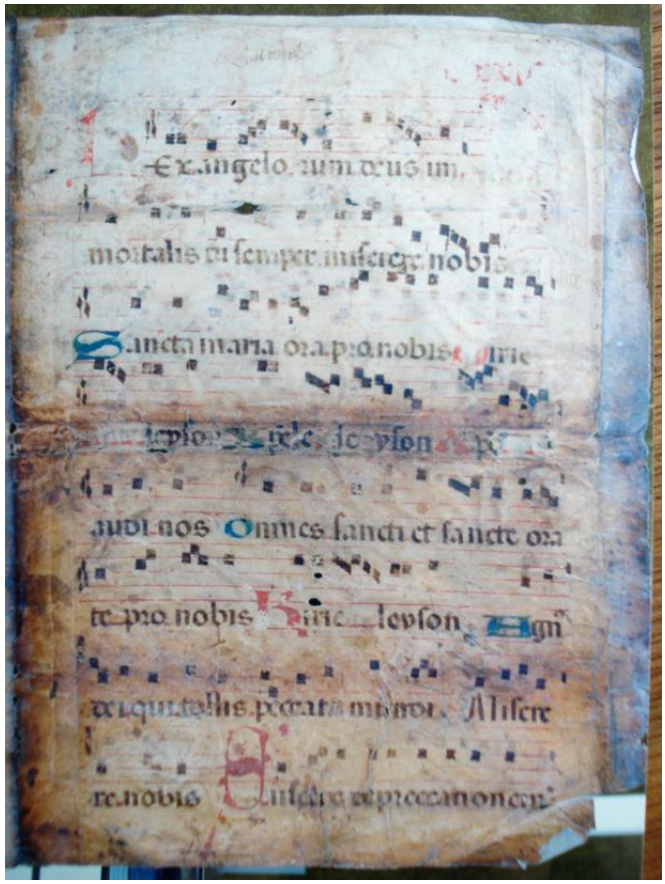


AHDS.Fragmento cat.núm. 38

Nº	39
Contenido	Misal
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Miengo.- AHDS.sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 445x350mm - caja de escritura completa de 370x250mm. Copiado a línea tendida, con 9 pentagramas por cara. Con foliación en números romanos de color rojo (cxxj), situada sobre el margen superior derecho.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación; en general muy desgastado, dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito y las letras iniciales mayúsculas, cuyo módulo es igual a la altura del pautado. En color negro sobre el margen superior aparecen las rúbricas que especifican el día de la celebración.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa y de Do al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Ilegible		

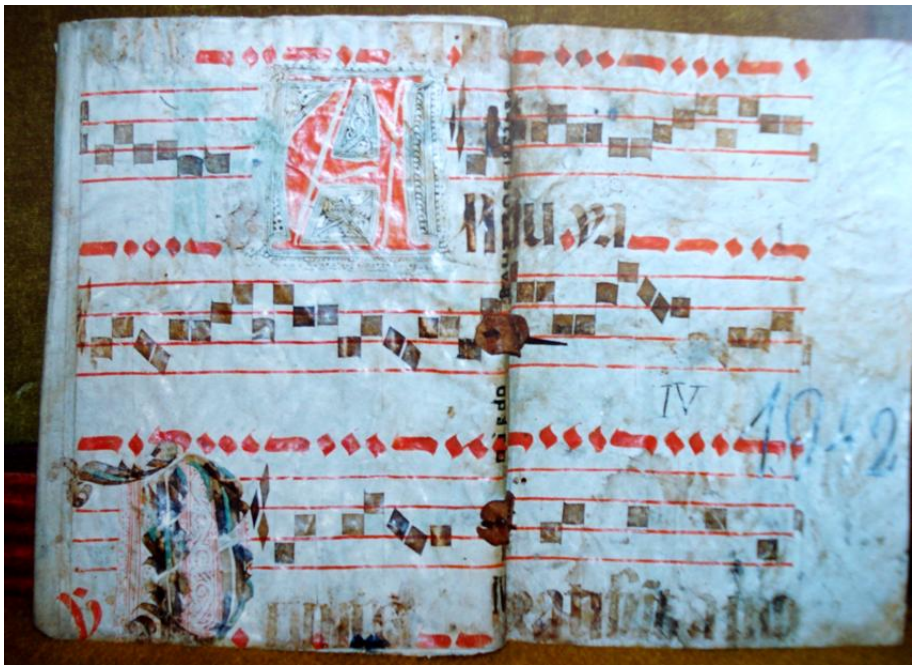


AHDS.Fragment 39

Nº	40.a
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Ojedo.- AHDS. Sign. 1942
Descripción	Folio en pergamino de 520x321mm - caja de escritura incompleta de 321x390mm. Copiado a línea tendida, conserva 3 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación; en general muy desgastado, está recortado por ambos extremos, dado que sirvió de tapa de encuadernación del "Libro de bautizos de la parroquia de S. Sebastián de 1852-1880".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito, la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales. Posee dos letras iniciales mayúsculas de color azul, inscritas dentro de un marco dentado, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior y en torno a la letra, el color de las filigranas es rojo (corresponde con el modelo A de iniciales de comienzo de piezas musicales,). El módulo de las iniciales es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Alleluia (inc)*	Al	
2	1r	*Alleluia (inc)*	Al	
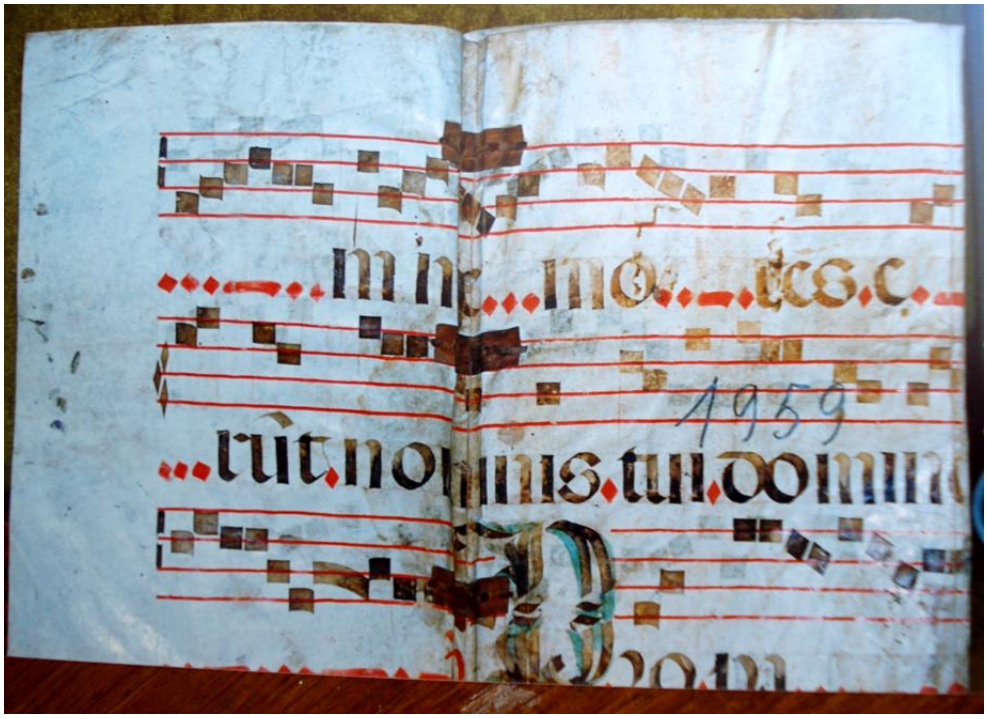


AHDS Sign.1942. Fragmento cat.núm. 40.a

Nº	40.b
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Tudes (Liébana).- AHDS. Sign. 1959
Descripción	Folio en pergamino de 550x310mm - caja de escritura incompleta de 310x390mm. Copiado a línea tendida, conserva 3 tetragramas por cara. Con foliación en cifras romanas, en color rojo (lxvj) a la derecha del margen superior.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación; está recortado por la parte inferior, dado que sirvió de tapa de encuadernación del "Libro de bautizos de la parroquia de Tudes 1854".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito y la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales. Posee una letra mayúscula de inicial de sección de color negro remarcada en azul (corresponde con el modelo a), cuyo módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta, con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Ilegible		

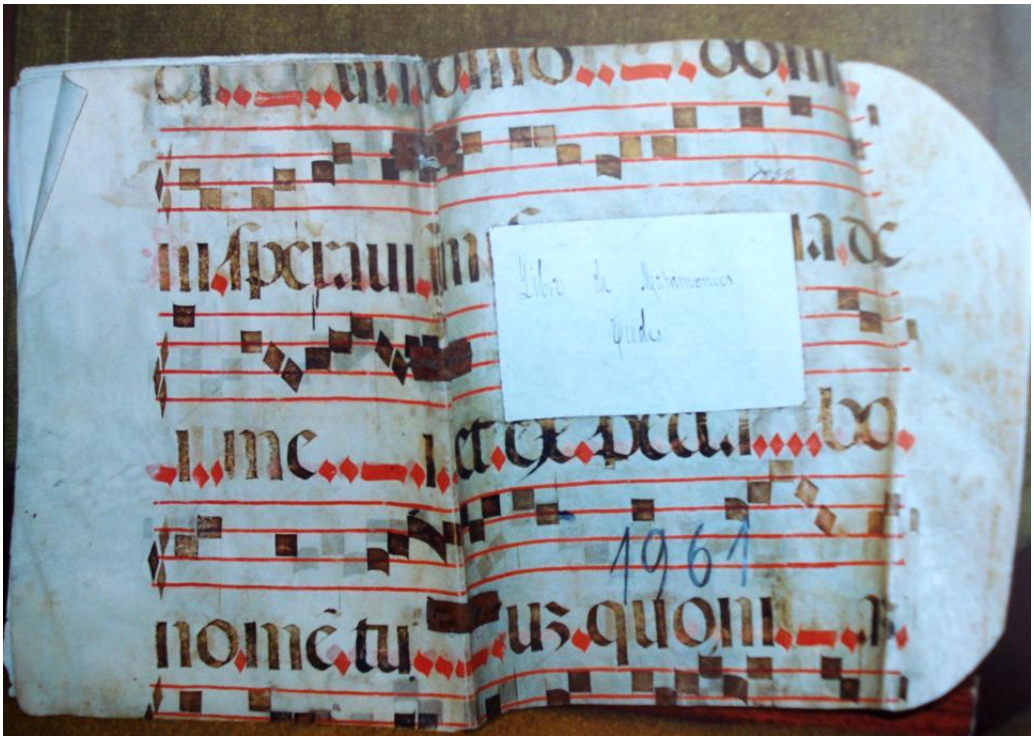


AHDS Sign. 1959. Pergamino 40.b

Nº	40.c
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Tudes (Liébana).- AHDS.sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 540x320mm - caja de escritura incompleta de 320x380mm. Copiado a línea tendida, conserva 4 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación; está recortado por la parte inferior, dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de matrimonios de 1852".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito y la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales. Posee una letra inicial mayúscula de color azul, inscritas dentro de un marco, relleno de filigranas con rasgos geométricos por el interior y en torno a la letra, desarrollándose a lo largo del margen. El color de las filigranas es rojo (corresponde con el modelo A de iniciales de comienzo del canto). El módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta, con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*In omnem terram (inc)*	Gr	LU-1475

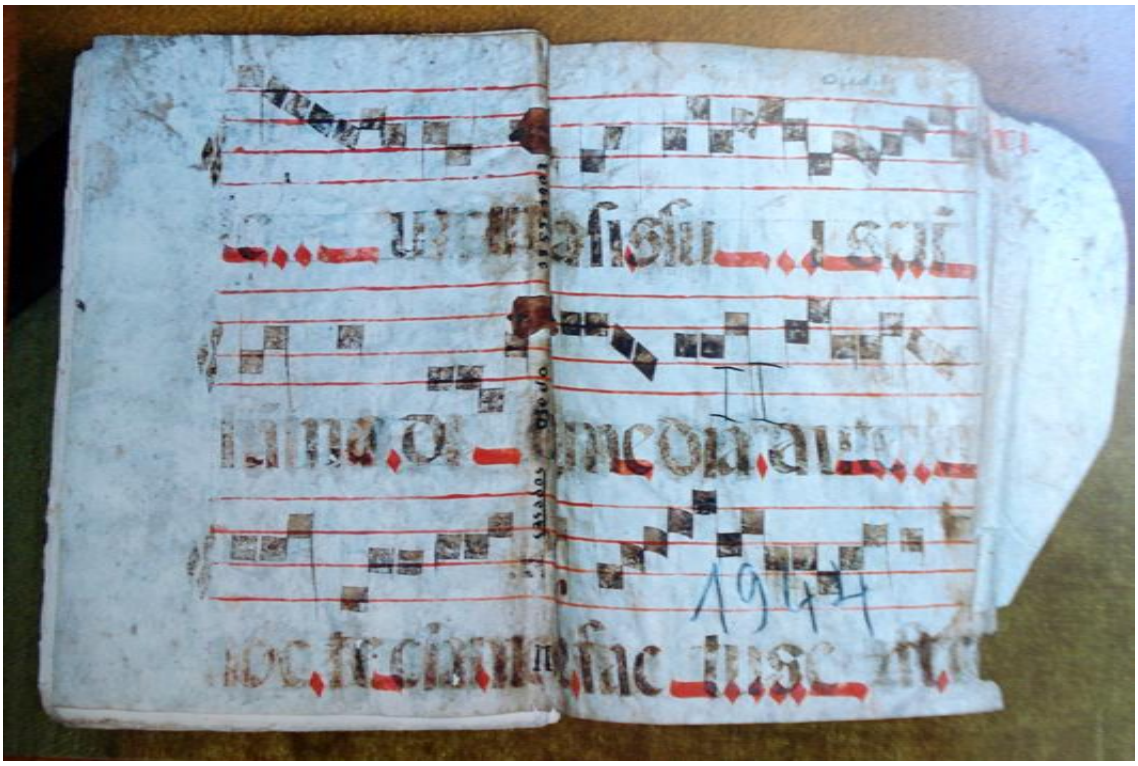


AHDS.Fragmento cat.núm. 40.c.

Nº	40.d.
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Ojedo (Liébana).- AHDS. Sign.1944
Descripción	Folio en pergamino de 530x310mm - caja de escritura incompleta de 310x390mm. Copiado a línea tendida, conserva 3 tetragramas por cara. Con foliación en cifras romanas, en color rojo (lxj) a la derecha del margen superior.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación; está recortado por la parte inferior, dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de casados de la parroquia de S. Sebastián en Liébana de 1835 a 1903".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito y la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Fa al comienzo de cada pauta, con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Ascendit autem Joseph (inc)*	Al	LU-744
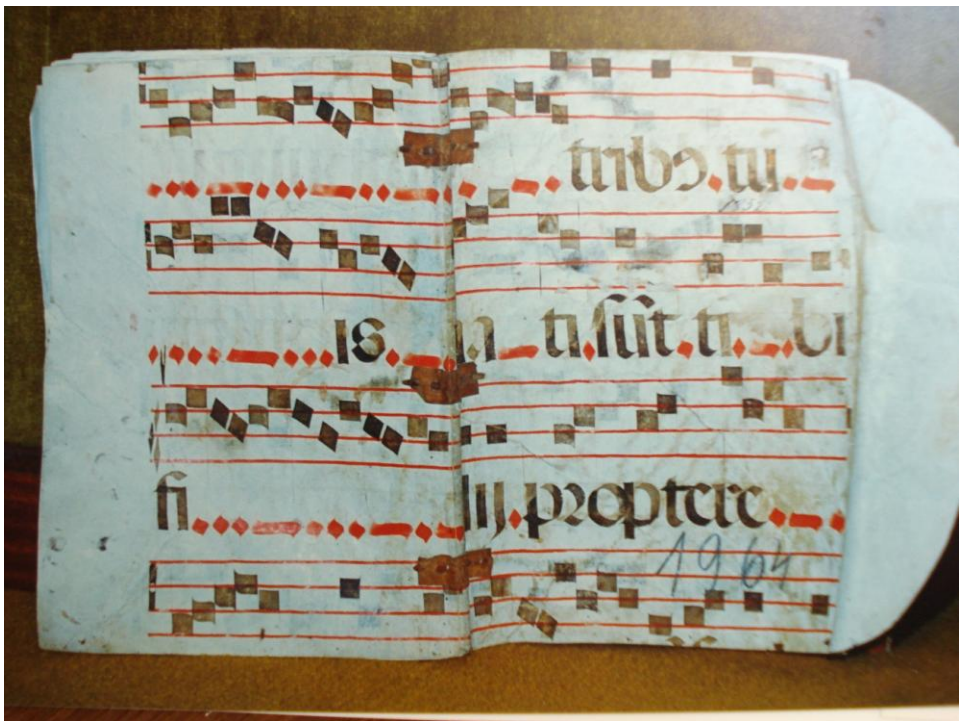


AHDS. Sign. 1944. Fragmento cat.núm. 40.d.

Nº	40.e.
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Tudes(Liébana).- AHDS. Sign.1964
Descripción	Folio en pergamino de 530x315mm - caja de escritura incompleta de 315x390mm. Copiado a línea tendida, conserva 4 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación; está recortado por ambos extremos, dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de finados parroquia de Tudes de 1852".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito, la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales. Posee una letra inicial mayúscula de color azul, inscritas dentro de un marco dentado, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior y en torno a la letra, el color de las filigranas es rojo (corresponde con el modelo A de iniciales de comienzo de piezas musicales). El módulo de las iniciales es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Fa y Do al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Constitues eos principes (inc)*	Gr	LU-1349
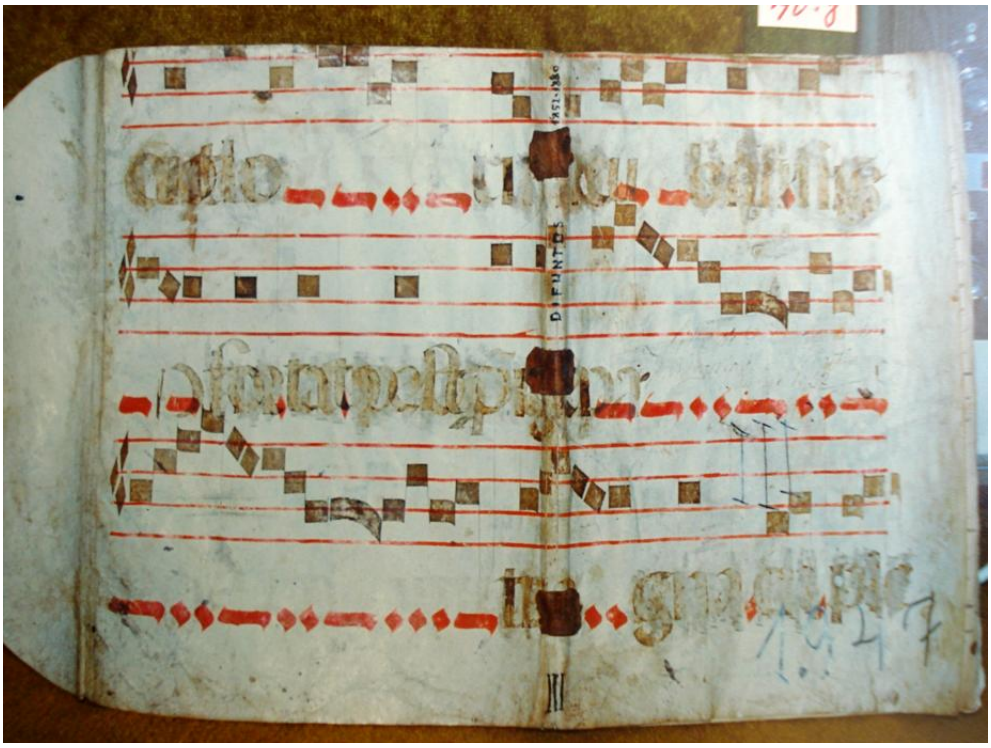


AHDS Sig. 1964. Fragmento cat.núm. 40.e.

Nº	40.f.
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Tudes (Liébana).- AHDS. Sign.1947
Descripción	Folio en pergamino de 510x320mm - caja de escritura incompleta de 320x390mm. Copiado a línea tendida, conserva 3 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular; se encuentra recortado por la parte superior, dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de finados parroquia de S. Sebastián de 1852 a 1880".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas del rito, la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales. Posee una letra mayúscula de inicial de sección de color negro remarcada en azul (corresponde con el modelo a), cuyo módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Fa y Do al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Ilegible		
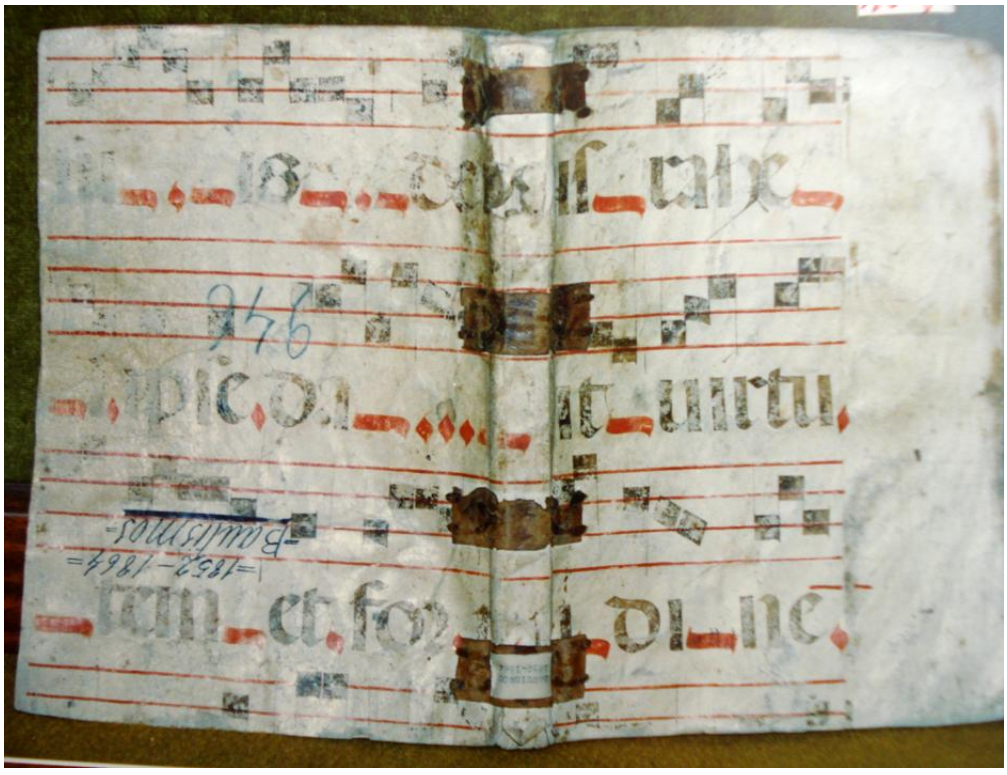


AHDS. Sign. 1947. Fragmento cat.núm. 40.f.

Nº	40.g.
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Potes (Liébana).- AHDS. Sign.946
Descripción	Folio en pergamino de 406x305mm - caja de escritura incompleta de 305x395mm. Copiado a línea tendida, conserva 4 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular; se encuentra recortado por ambos extremos, dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de bautizos de 1852 a 1864".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas del rito, la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Fa y Do al comienzo de cada pauta, con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*[Laeta]mini in Domino (inc)*	Of	LU-979
2	1r	*[Mira]bilis Deus (inc)*	Of	LU-993
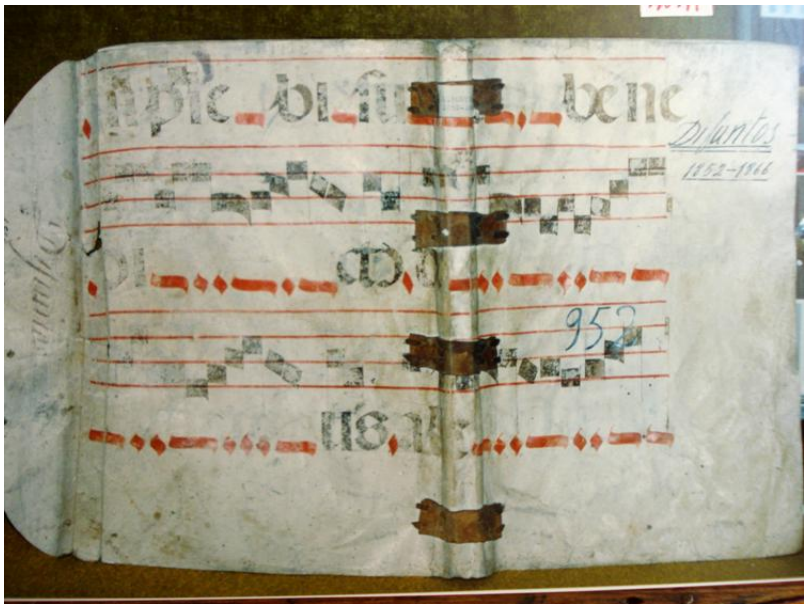


AHD Sign. 946. Fragmento cat.núm. 40.g.

Nº	40.h.
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Potes (Liébana).- AHDS. Sign.952
Descripción	Folio en pergamino de 530x310mm - caja de escritura incompleta de 240x380mm. Copiado a línea tendida, conserva 3 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular; se encuentra recortado por la parte superior, dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de difuntos de la villa de potes 1852 a 1866".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar: las rúbricas del rito, la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales. Posee una letra inicial "I" mayúscula de color azul, inscritas dentro de un marco dentado, relleno de filigranas con rasgos geométricos por el interior y en torno a la letra, que desarrolla a lo largo del margen, de color azul y rojo. El módulo de la inicial es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo A de iniciales de comienzo del canto).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Fa y Do al comienzo de cada pauta, con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Mirabilis Deus (inc)*	Of	LU-993
2	1r	*Laetamini in Domino (inc)*	Of	LU-979
3	1r	*Justorum animae*	Com	GT-470
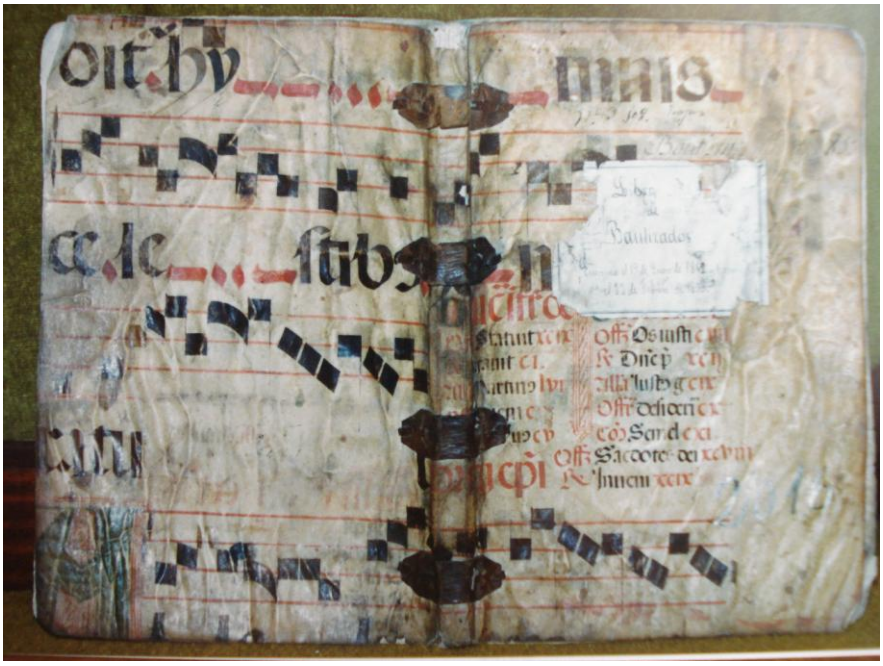


AHDS Sign. 952. Fragmento cat.núm. 40.h.

Nº	40.i.
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Viñon (Liébana).- AHDS. Sign.2016
Descripción	Folio en pergamino de 440x305mm - caja de escritura incompleta de 305x360mm. Copiado a línea tendida, conserva 3 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular; se encuentra recortado por ambos extremos, dado que sirvió de tapa de encuadernación al " Libro de bautizos de 1852 a 1893".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito, la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales. Posee dos letras iniciales mayúsculas de color azul, inscritas dentro de un marco dentado, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior y en torno a la letra, el color de las filigranas es rojo (corresponde con el modelo A de iniciales de comienzo de piezas musicales,). El módulo de las iniciales es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Fa al comienzo de cada pauta, con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Alleluia (inc)*	Al	
2	1r	*Alleluia (inc)*	Al	
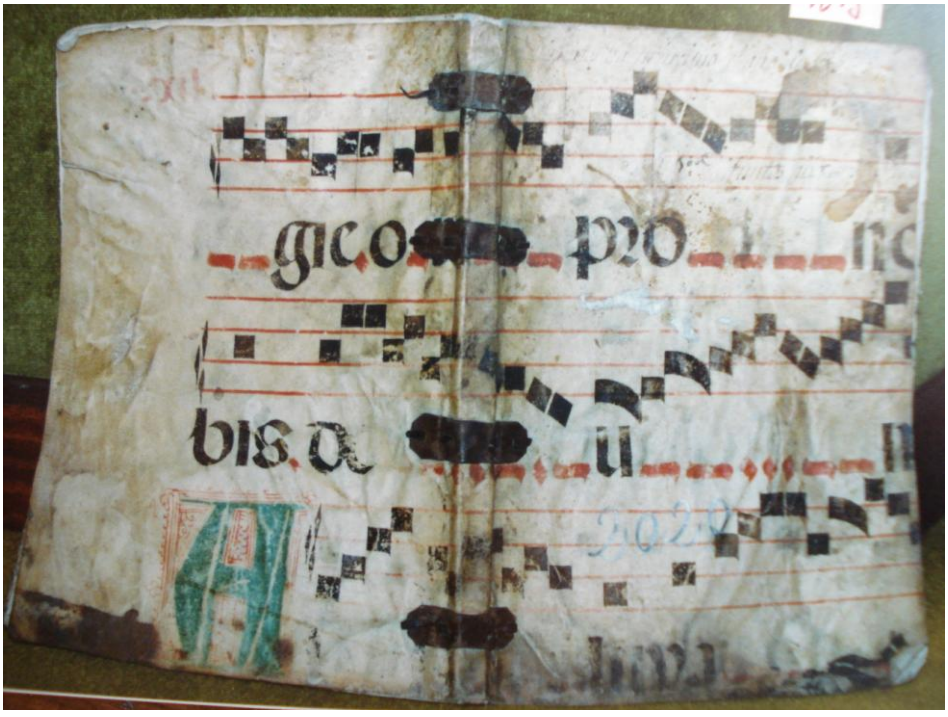


AHDS Sign. 2016. Fragmento cat.núm. 40.i.

Nº	40.j.
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Viñon (Liébana).- AHDS. Sign.2020
Descripción	Folio en pergamino de 440x310mm - caja de escritura incompleta de 305x360mm. Copiado a línea tendida, conserva 3 tetragramas por cara. Con foliación en cifras romanas, en color rojo (Lix) a la derecha del margen superior.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular; se encuentra recortado por la parte inferior, dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de difuntos de 1852 a 1902".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito, la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales. Posee una letra inicial mayúscula "A" de color azul, inscritas dentro de un marco dentado, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior y en torno a la letra, el color de las filigranas es rojo (corresponde con el modelo A de iniciales de comienzo de piezas musicales). El módulo de las iniciales es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Fa al comienzo de cada pauta, con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Alleluia (inc)*	Al	
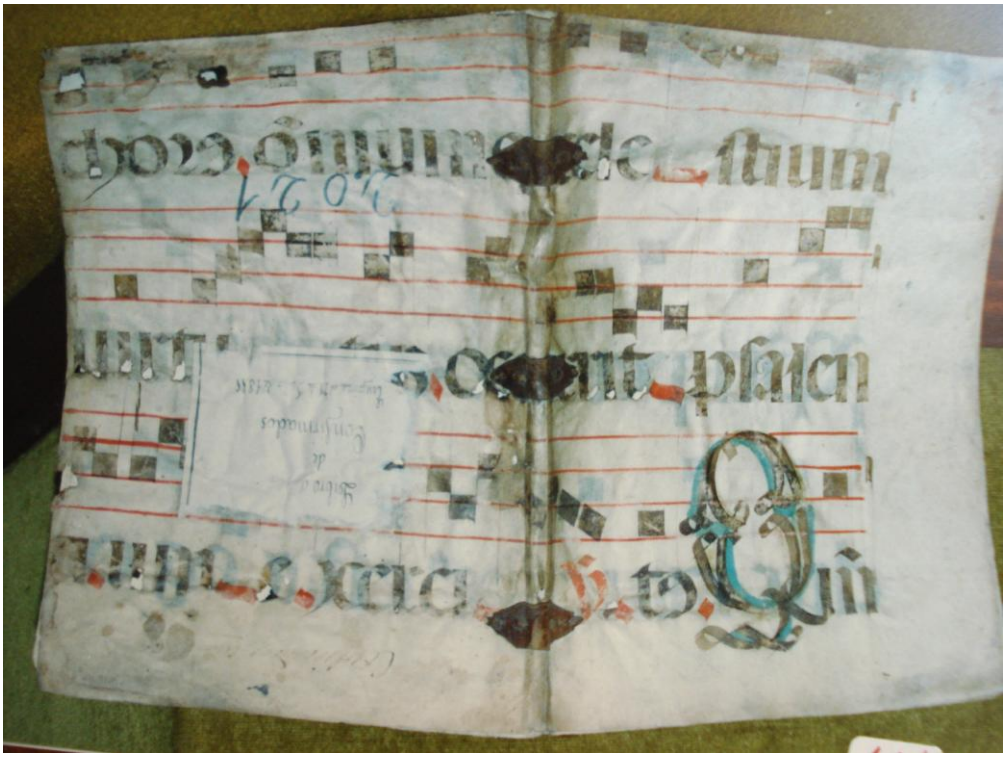


AHDS Sign. 2020. Fragmento cat.núm. 40.j.

Nº	40.k.
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Viñon (Liébana).- AHDS. Sign.2021
Descripción	Folio en pergamino de 410x310mm - caja de escritura incompleta de 310x330mm. Copiado a línea tendida, conserva 3 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular; se encuentra recortado por la parte superior, dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de confirmados de 1855".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito, la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales. Posee una letra mayúscula de inicial de sección de color negro remarcada en azul (corresponde con el modelo a), cuyo módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta, con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Ilegible		
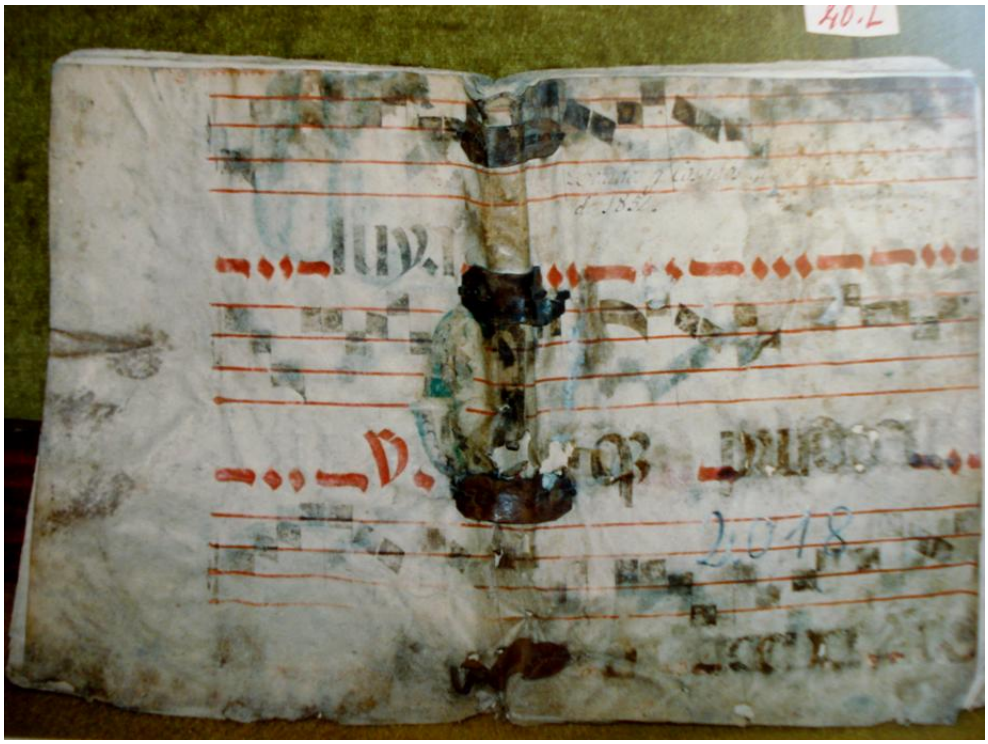


AHDS Sign.2021. Fragmento cat.núm. 40.k.

Nº	40.l.
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Viñon (Liébana).- AHDS. Sign.2018
Descripción	Folio en pergamino de 410x310mm - caja de escritura incompleta de 310x330mm. Copiado a línea tendida, conserva 3 tetragramas por cara. Sin foliación.”
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular; se encuentra recortado por ambos extremos, dado que sirvió de tapa de encuadernación al “Libro de casados de 1851”.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito, la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales. Posee una letra mayúscula de inicial de sección de color negro remarcada en azul (corresponde con el modelo a), cuyo módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Fa al comienzo de cada pauta, con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Alleluia (inc)*	Al	



AHDS Sign.2018. Fragmento cat.núm. 40.l.

Nº	40.m.
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Toranzo (Liébana).- AHDS. Sign.1976
Descripción	Folio en pergamino de 430x240mm - caja de escritura incompleta de 240x350mm. Copiado a línea tendida, conserva 2 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular; se encuentra recortado por ambos extremos, dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de casados de la parroquia de Enterrías de 1731".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito, la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales. Posee una letra mayúscula de inicial de sección de color negro remarcada en azul (corresponde con el modelo a), cuyo módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta, con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Ilegible		



AHDS Sign. 1976.Fragmento cat.núm. 40.m.

Nº	40.n.
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Potes (Liébana).- AHDS. Sign.1978
Descripción	Folio en pergamino de 460x230mm - caja de escritura incompleta de 230x350mm. Copiado a línea tendida, conserva 3 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por ambos extremos, dado que sirvió de tapa de encuadernación al " Libro de confirmados de 1726 ".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito, la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales. Posee una letra mayúscula de inicial de sección de color negro remarcada en azul (corresponde con el modelo a), cuyo módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta, con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Ilegible		



AHDS. Sign.1978. Fragmento cat.núm. 40.n.

Nº	40.ñ.
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Liébana.- AHDS. Sign.617
Descripción	Folio en pergamino de 420x310mm - caja de escritura incompleta de 310x350mm. Copiado a línea tendida, conserva 4 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por ambos extremos, dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro del arciprestazgo de Liébana parroquia de la Asunción de 1847 a 1857".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito, la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales. Posee una letra mayúscula de inicial de sección de color negro remarcada en azul (corresponde con el modelo a), cuyo módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Fa al comienzo de cada pauta, con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Ilegible		
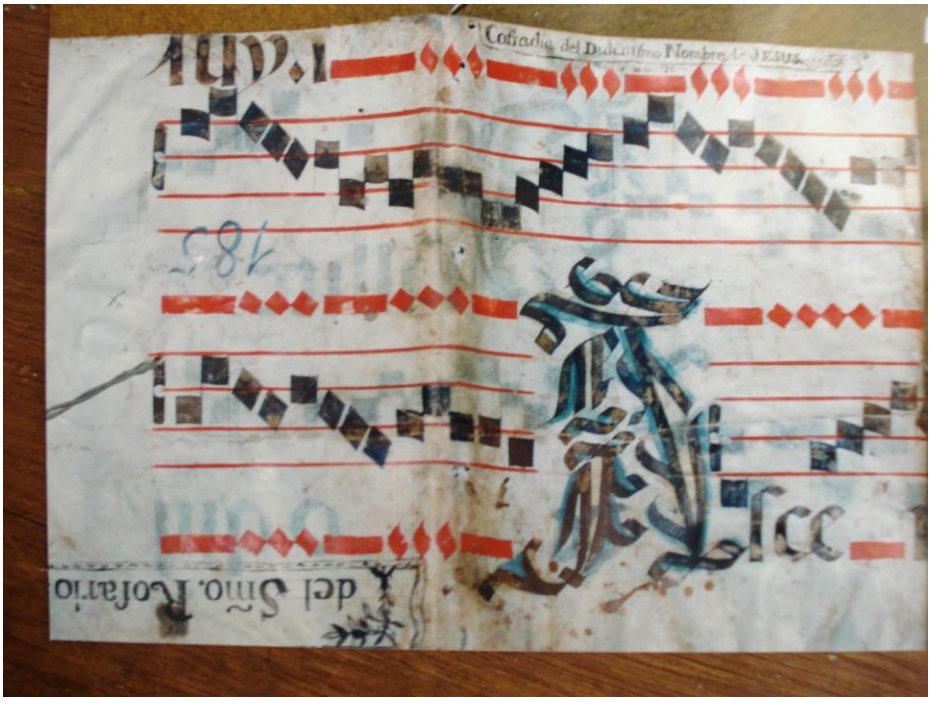


AHDS Sign. 617. Fragmento cat.núm. 40.ñ.

Nº	41
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Carabeos.- AHDS. Sign.185
Descripción	Folio en pergamino de 430x310mm - caja de escritura incompleta de 264x359mm. Copiado a línea tendida, conserva 2 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por ambos extremos y el lateral derecho, dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de la cofradía del Smo. Rosario de 1828".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito, la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales. Posee una letra mayúscula de inicial de sección "A" de color negro remarcada en azul (corresponde con el modelo a), cuyo módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta, con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*[Alle]luia*	Al	
2	1r	*Ascen[do ad Patrem] (inc)*	V	
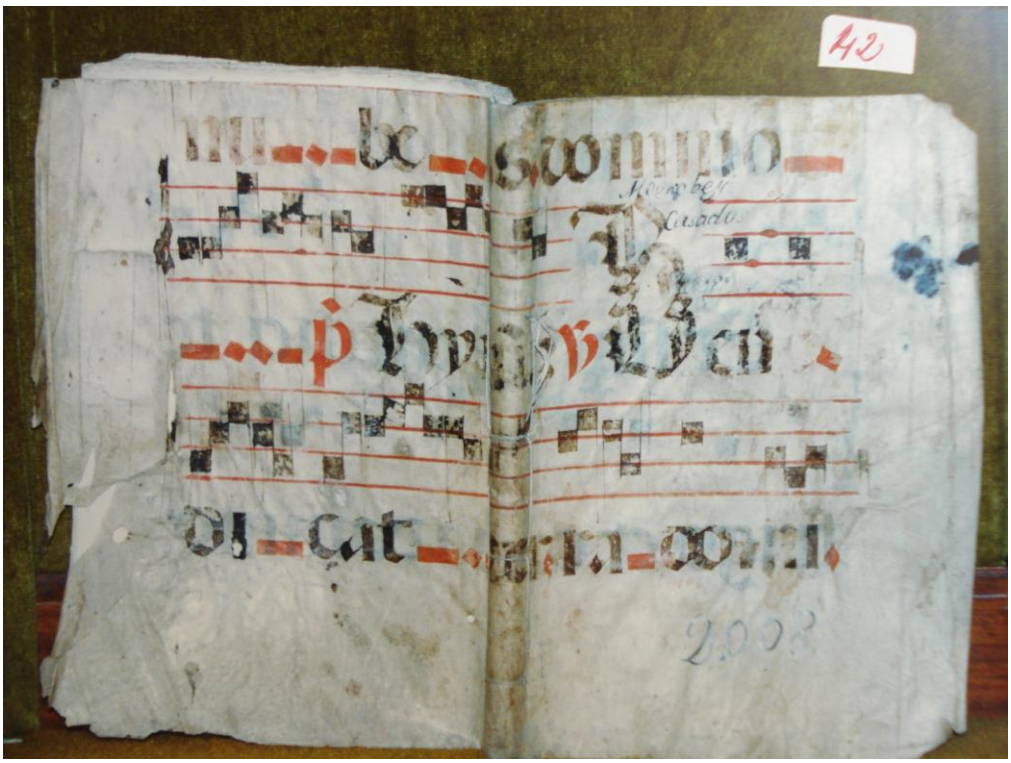


AHDS Sign. 185. Fragmento cat.núm. 41

Nº	42
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Mogrovejo (Liébana).- AHDS. Sign.2008
Descripción	Folio en pergamino de 565x385mm - caja de escritura incompleta de 315x365mm. Copiado a línea tendida, conserva 2 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por la parte superior, dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de casados de 1855".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito, la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales. Posee una letra mayúscula de inicial de sección "b" de color negro remarcada en azul (corresponde con el modelo a), cuyo módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Do y Fa superpuestas al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Benedicat terra*	V	
2	1v	*Benedicite frigus*	V	
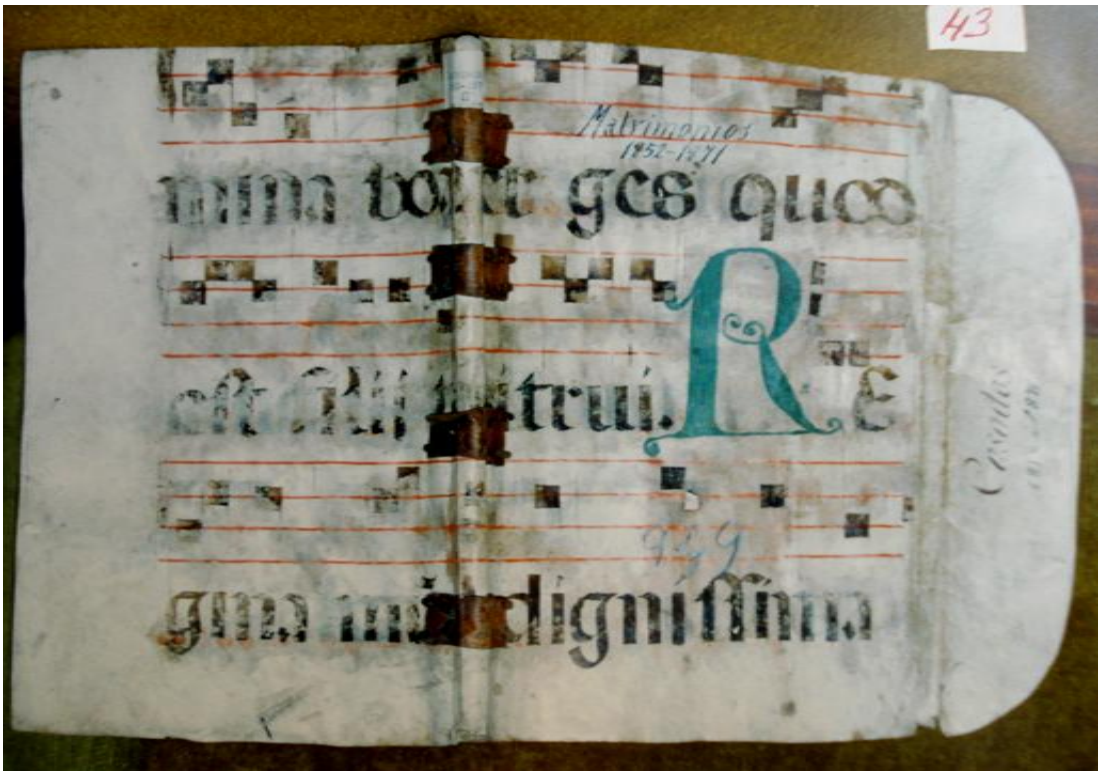


AHDSSign. 2008. Fragmento cat.núm. 42

Nº	43
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Cantalejo (Liébana).- AHDS. Sign.949
Descripción	Folio en pergamino de 525x315mm - caja de escritura incompleta de 265x275mm. Copiado a línea tendida, conserva 3 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por la parte superior, dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de casados de 1852 a 1871".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera. Posee una letra mayúscula de inicial "N" de color azul (corresponde con el modelo C), cuyo módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Do y Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Nimis honorati (inc)*	Al	LU-1478



AHDS Sign. 949. Fragmento cat.núm. 43

Nº	44
Contenido	
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Potes (Liébana).- AHDS. Sign.958
Descripción	Folio en pergamino de 470x280mm - caja de escritura incompleta de 280x385mm. Copiado a línea tendida, conserva 2 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por ambos extremos, dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de difuntos 1726 a 1789".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera. Posee una letra mayúscula de inicial de color rojo (corresponde con el modelo C), cuyo módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Do y Fa superpuestas al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Ilegible		

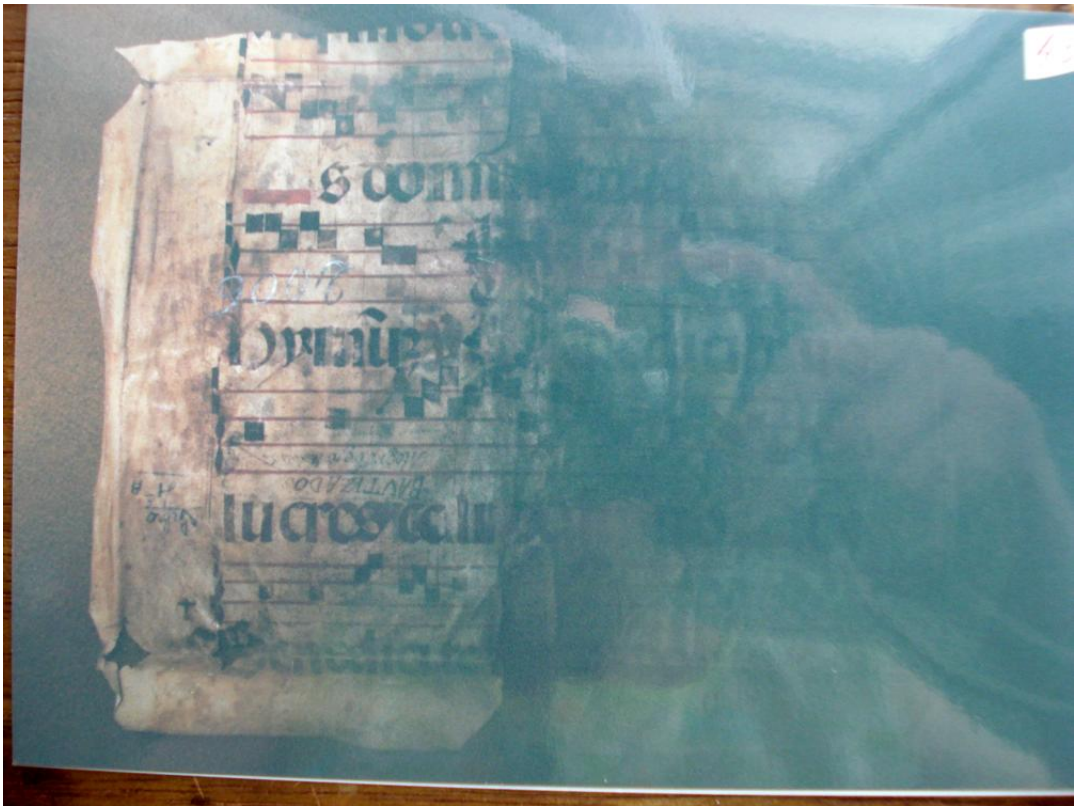


AHDS Sign.958. Fragmento cat.núm. 44

Nº	45.a
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Mogrovejo (Liébana).- AHDS.Sign.2006
Descripción	Folio en pergamino de 510x410mm - caja de escritura incompleta de 370x410mm. Copiado a línea tendida, conserva 4 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por la parte superior y lateral derecho, dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de bautizos de 1894".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito, la línea roja que une las sílabas del texto notado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Do y Fa superpuestas al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Benedictus (inc)*	V	
2	1v	*Benedictus (inc)*	V	
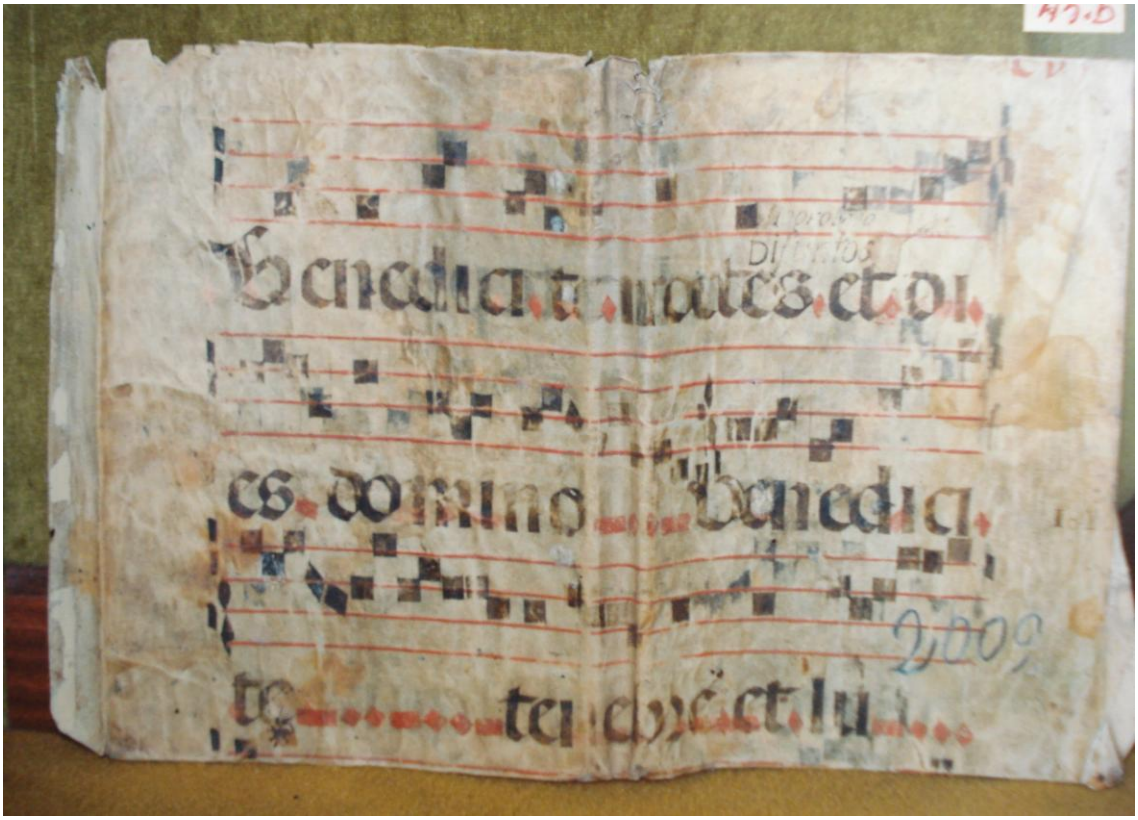


AHDS Sign. 2006. Fragmento cat.núm. 45.a.

Nº	45.b.
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Mogrovejo (Liébana).- AHDS.Sign.2009
Descripción	Folio en pergamino de 510x410mm - caja de escritura incompleta de 370x410mm. Copiado a línea tendida, conserva 4 tetragramas por cara. Con foliación en cifras romanas, en color rojo (CVj) a la derecha del margen superior.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por la parte inferior, dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de difuntos".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito, la línea roja que une las sílabas del texto notado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Do y Fa superpuestas al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Benedictus (inc)*	V	



AHDS Sign.2009. Fragmento cat.núm. 45.b.

Nº	46.a.
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Meruelo.- AHDS.sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 565x385mm - caja de escritura incompleta de 375x385mm. Copiado a línea tendida, conserva 2 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por la parte superior y lateral derecho, dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito, la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales. Posee una letra mayúscula inicial de color negro, cuyo módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Mirabantur omnes (inc)*	Al	
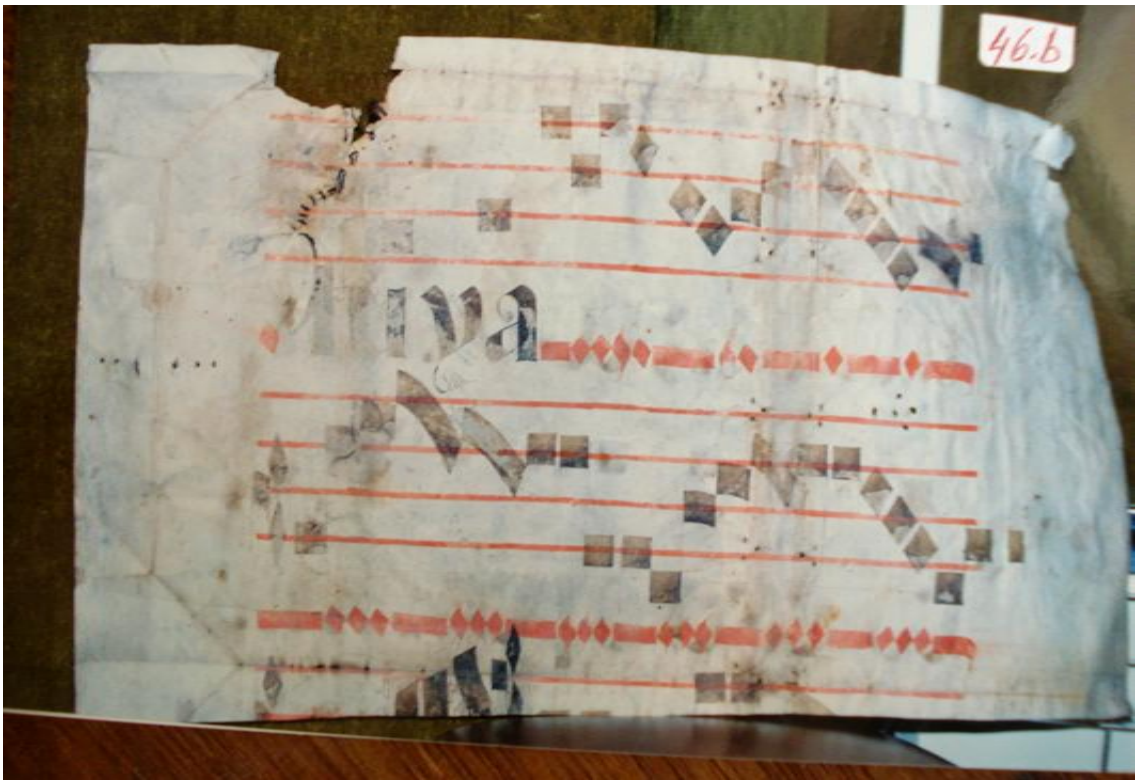


AHDS. Fragmento cat.núm. 46.a.

Nº	46.b.
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Isla .- AHDS.sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 610x350mm - caja de escritura incompleta de 350x400mm. Copiado a línea tendida, conserva 2 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por ambos extremos, dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito, la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	[*Alleluia] (inc)*	Al	



AHDS. Fragmento cat.núm. 46.b.

Nº	47
Contenido	
Siglo	XVI
Localización. Archivo	AHDS. Sign. 6995
Descripción	Folio en pergamino de 405x445mm - caja de escritura incompleta de 360x390mm. Copiado a línea tendida, conserva 2 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por ambos extremos, dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para marcar la línea roja que une las sílabas del texto notado, que en ocasiones realiza dibujos romboidales.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	**Fol**	**Incipit**	**Género**	**Fuente**
1	1r	Ilegible		
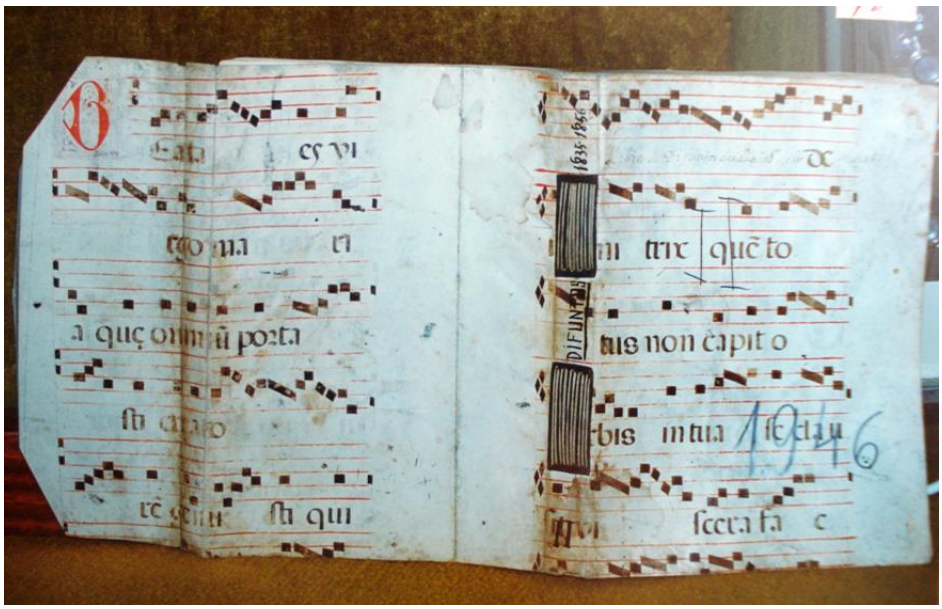


AHDS Sign.6995. Fragmento cat.núm. 47

Nº	48
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Ojedo (Liébana).- AHDS. Sign. 1946
Descripción	Bifolio en pergamino de 300x600mm,(300x300mm por folio) caja de escritura incompleta de 300x200mm. Copiado a línea tendida, conserva 6 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por ambos extremos, dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de difuntos de 1835 a 1856".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera. Posee dos tipos letras iniciales; una es de comienzo de pieza y la otra de sección. Letra inicial mayúscula de comienzo de piezas musicales es una "A" de color rojo, inscritas dentro de un marco azul, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior de color azul, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo del canto). Letra inicial de sección es una"V" de color negro sin decoración (modelo b), su módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*[Benedicta et venerabilis] (inc)*	Gr	LU-1092
2	1r	*Virgo Dei genitrix (inc)*	V	
3	1v	*Virga Jesin signaturae (inc)*	Al	LU-1095
4	1v	*Beata es Virgo Maria (inc)*	Of	LU-1100
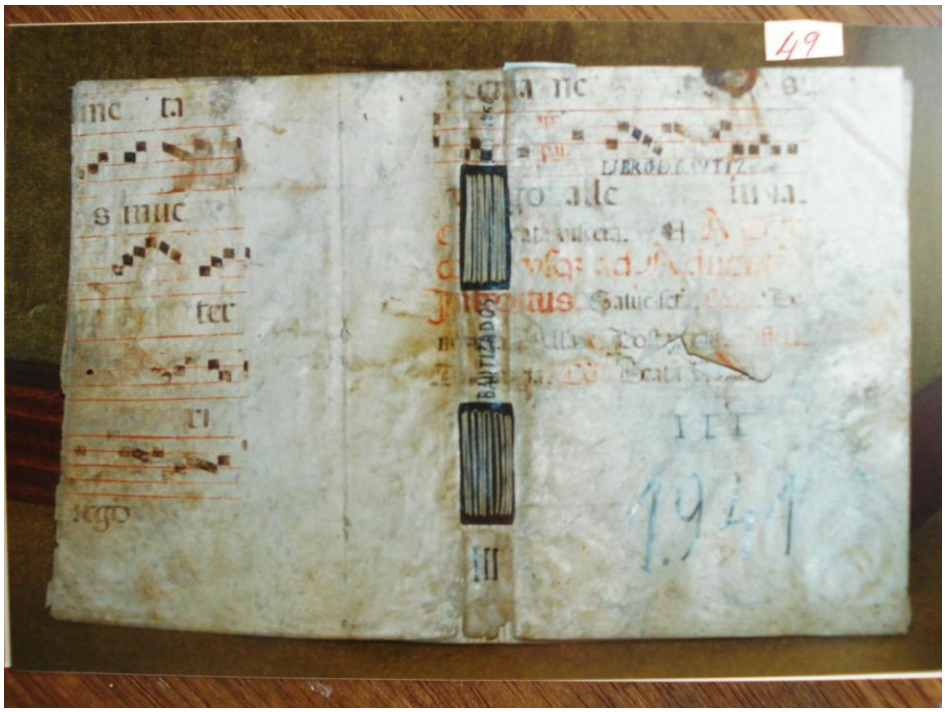


AHDS Sign.21946. Fragmento cat.núm. 48

Nº	49
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Ojedo (Liébana).- AHDS. Sign. 1941
Descripción	Bifolio en pergamino de 290x430mm,(290x290mm por folio) caja de escritura incompleta de 240x200mm. Copiado a línea tendida, conserva 5 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por ambos extremos y lados, dado que sirvió de tapa de encuadernación al " Libro de bautizos de 1825 a 1911".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se limita a una letra inicial mayúscula "O" de color rojo, inscritas dentro de un marco azul, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior de color azul, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo del canto).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Salve sancta Parens (inc)*	In	LU-1091
2	1v	*Benedicta et venerabilis*	Of	
3	1v	*Ave Maria.*	Of	LU-1219



AHDS Sign.1941. Fragmento cat.núm. 49

Nº	50
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Rozas.- AHDS.sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 450x265mm- caja de escritura incompleta de 380x195mm. Copiado a línea tendida, conserva 5 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo, se encuentra recortado por extremo superior y lateral izquierdo, dado que sirvió de tapa de encuadernación al libro "Libro de cuentas de Rozas".
Tipología de letra	Letra gótica. No conserva ningún tipo de ornamentación.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Etenim sederunt principes. (inc).*	In	LU-381
2	1v	*Sederunt principes (inc).*	Gr	LU-382

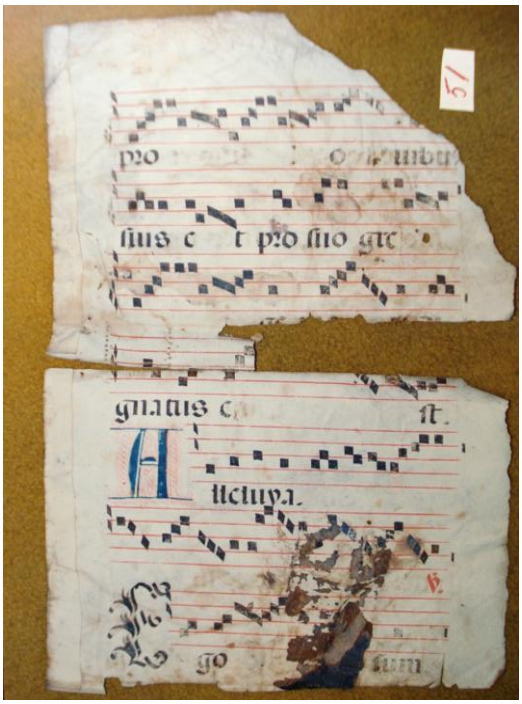


AHDS. Fragmento cat.núm. 50

Nº	51
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Sto. Toribio de Liébana.- AHDS. Sign.1954
Descripción	Folio en pergamino de 450x315mm- caja de escritura incompleta de 341x210mm. Copiado a línea tendida, conserva 7 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo, se encuentra recortado por extremo inferior, dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de color azul, inscritas dentro de un marco dentado, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior y en torno a la letra, el color de las filigranas es rojo (corresponde con el modelo A de iniciales de comienzo de piezas musicales). El módulo de la inicial es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa y Do en ocasiones superpuestas al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Ego sum pastor*	Al	LU-714
2	1r	*Deus, Deus meus (inc)*	Of	LU-715

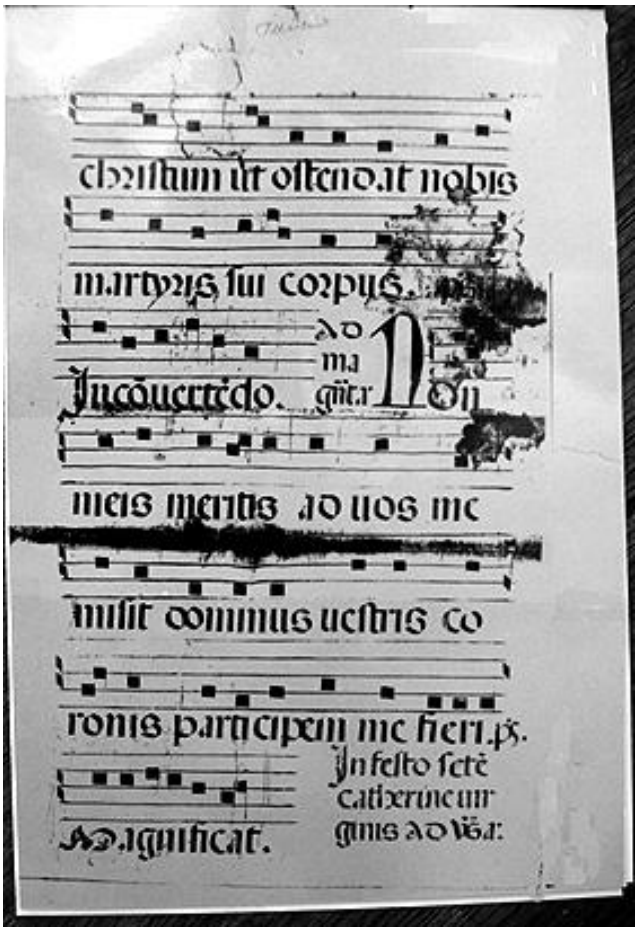


AHDS Sign.1954. Fragmento cat.núm. 51

Nº	52.a
Contenido	Antifonario
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Turieno (Liébana).- BJAL sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 505x375mm- caja de escritura completa de 395x230mm. Copiado a línea tendida, con 7 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de color negro sin ninguna decoración. El módulo de la inicial es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave y Do al comienzo de cada pauta, custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Oremus omnes*	A	LU-1514
2	1r	*Non meis meritis*	A	AT-927
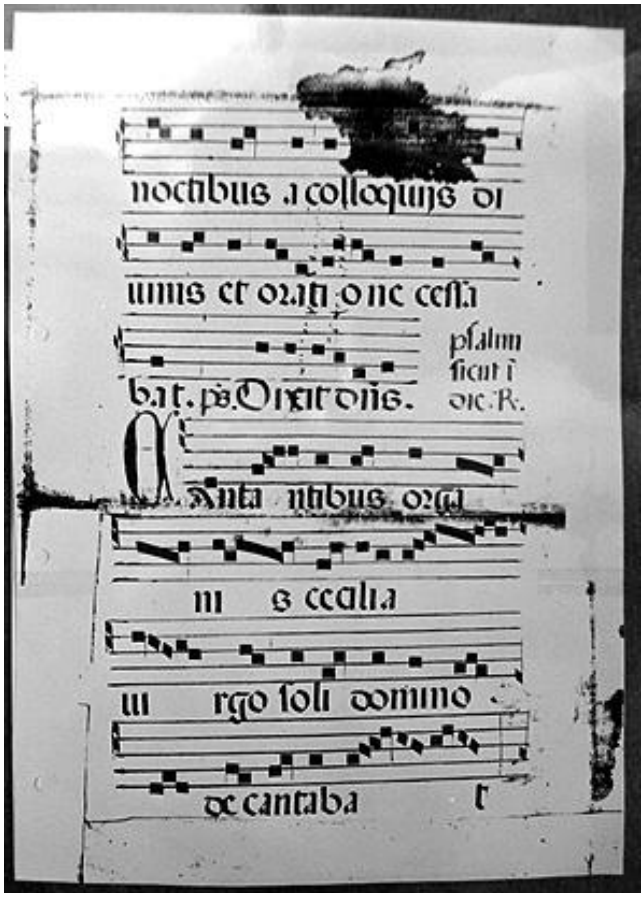


BJAL. Fragmento cat.núm. 52.a.

Nº	52.b
Contenido	Antifonario
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Turieno (Liébana).- BJAL sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 500x485mm- caja de escritura completa de 395x230mm. Copiado a línea tendida, con 7 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de color negro sin ninguna decoración. El módulo de la inicial es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave y Do al comienzo de cada pauta, custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Virgo gloriosa*	A	LU-1510
2	1r	*Cantantibus organis (inc)*	A	LU-1512

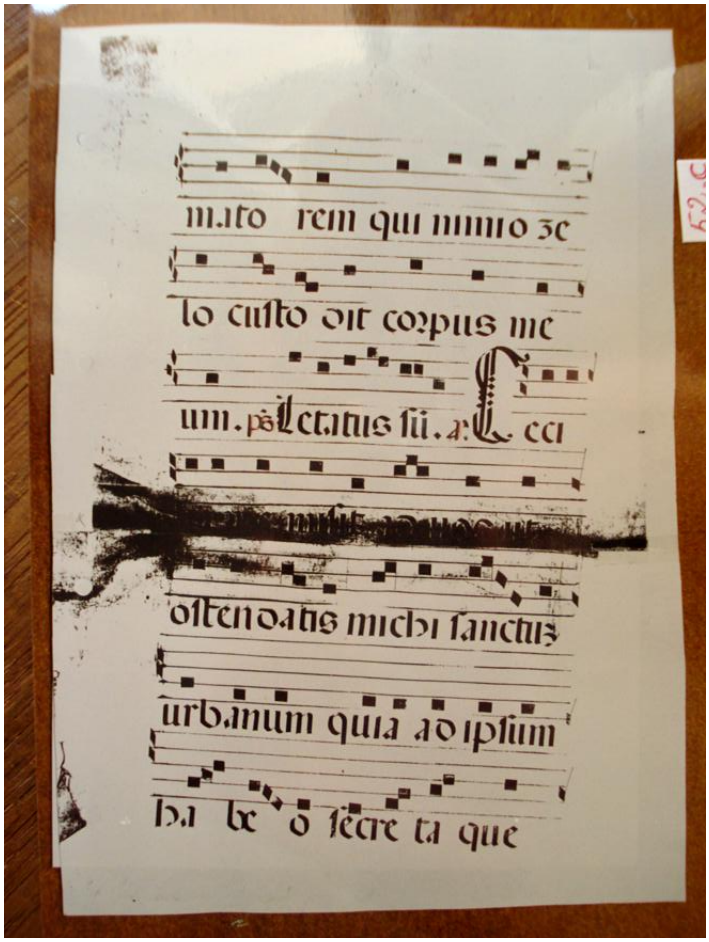


BJAL. Fragmento cat.núm. 52.b

Nº	52.c
Contenido	Antifonario
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Turieno (Liébana).- BJAL, sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 540x385mm- caja de escritura completa de 390x235mm. Copiado a línea tendida, con 7 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de color negro sin ninguna decoración. El módulo de la inicial es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave y Do al comienzo de cada pauta, custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Est secretum Valeriane	A	LU-1510
2	1r	Cecilia me misit (inc)	A	
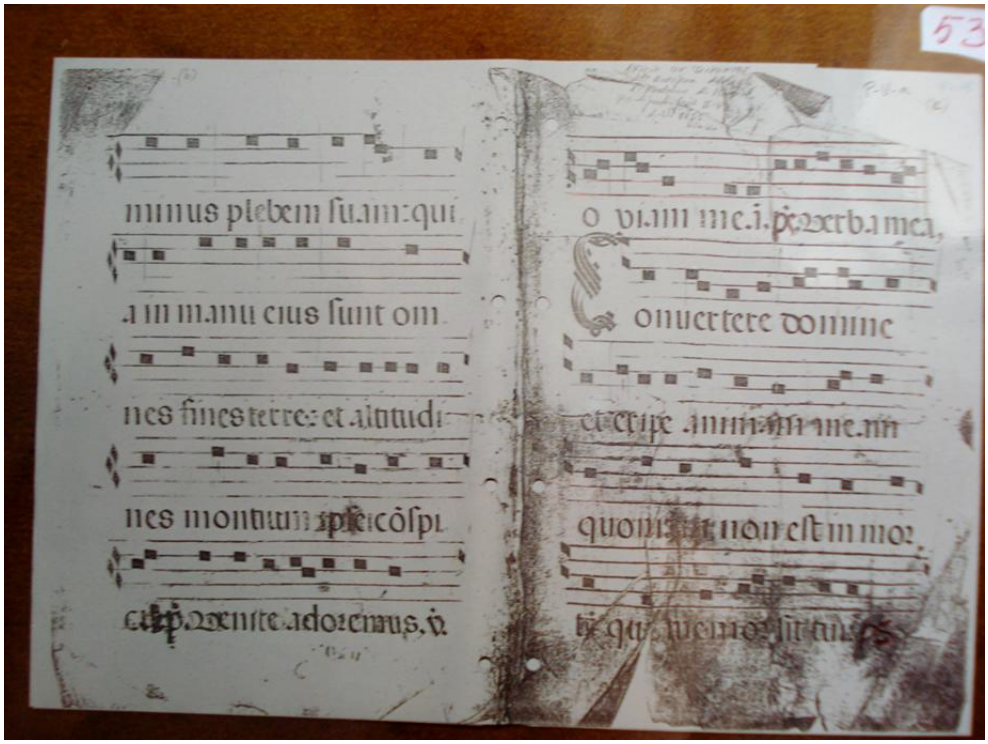


BJAL. Fragmento cat.núm. 52.c

.

Nº	53
Contenido	Antifonario
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Potes (Liébana).- BJAL sin signatura.
Descripción	Bifolio en pergamino de 290x410mm,(290x205mm por folio) caja de escritura completa de 225x165mm. Copiado a línea tendida, con 5 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de color negro sin ninguna decoración. El módulo de la inicial es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave y Do y Fa al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1v	*[Venite exultemus Domino] (inc)*	Sal	LU-336
2	1r	*Convertere Domine*	A	LU-1155
3	1v	*Nequando rapiat*	A	LU-1156



BJAL. Fragmento cat.núm. 53

Nº	54
Contenido	Antifonario
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Potes (Liébana).- BJAL sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 500x360mm, caja de escritura completa de 360x270mm. Copiado a línea tendida, con 7 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color azul, inscrita dentro de un marco rojo, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior de color rojo, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave y Do y Fa al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*[Venite sponsa Christi] (inc)*	A	LU-1037
2	1r	*Dum esin signaturaet rex*	A	LU-1061
3	1v	*In odorem*	A	LU-1061
4	1v	*Jam hiems transiit (inc)*	A	LU-1061

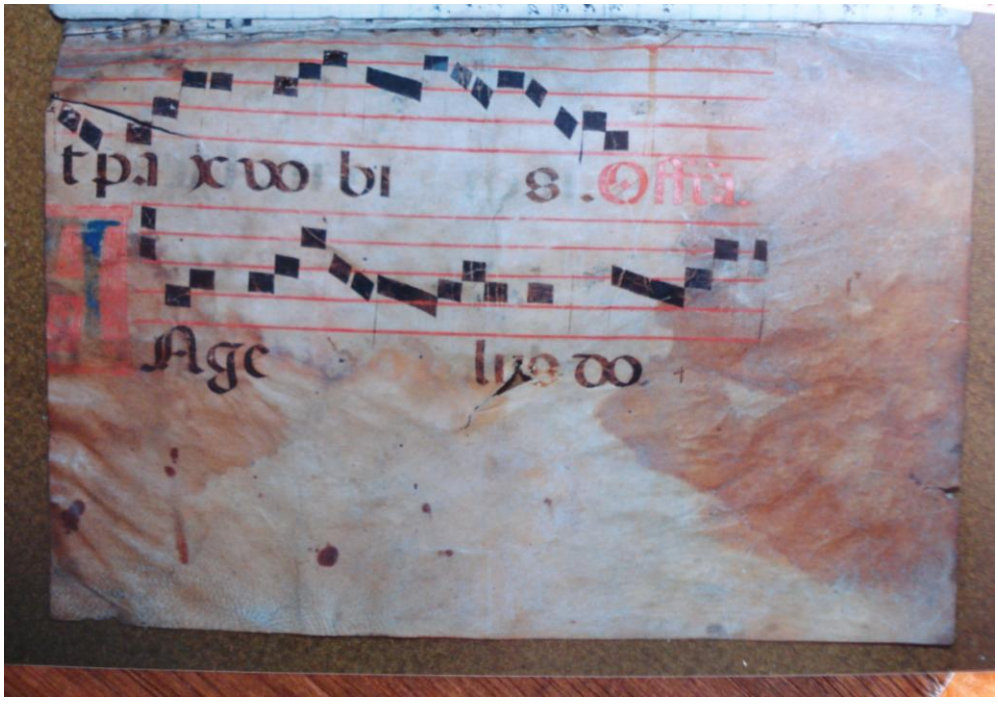


BJAL. Fragmento cat.núm. 54

Nº	55
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Hormiguera (Mataporquera).- AHDS. Sign.4379
Descripción	Folio en pergamino de 420x300mm, caja de escritura incompleta de 320x230mm. Copiado a línea tendida, conserva 6 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo se encuentra recortado por el extremo superior y el lateral derecho; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de rentas de la cofradía de Hormiguera de 1784 a 1871".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color azul, inscrita dentro de un marco rojo, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior de color rojo, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave y Do al comienzo de cada pauta , custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Post dies octo (inc)*	Al	LU-706
2	1r	*Angelus Domini*	Of	LU-698
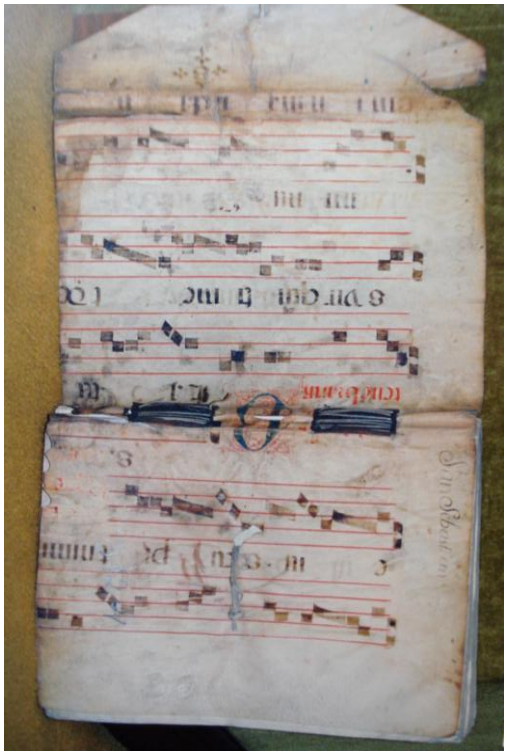


AHDS.Sign.4379. Fragmento cat.núm. 55

Nº	56.a
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Carabeos (Mataporquera).- AHDS. Sign.3124
Descripción	Folio en pergamino de 505x295mm, caja de escritura incompleta de 395x245mm. Copiado a línea tendida, con 6 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular se encuentra recortado por el lateral derecho; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de asientos de la cofradía de los SIN SIGNATURA. Mártires y S. Fabián de 1761 a 1963".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color azul, inscrita dentro de un marco rojo, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior de color rojo, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales). Con reclamos.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave y Do al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Beatus vir*	Al	LU-1030
2	1r	*Beatus vir (inc)*	Al	LU-1030
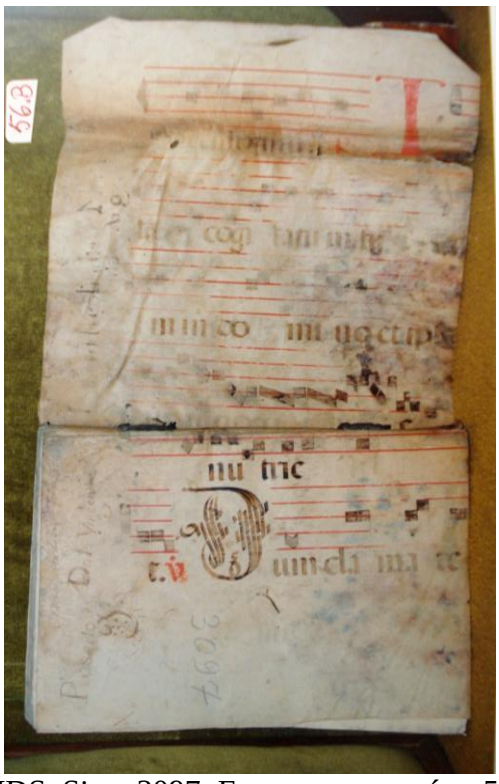


AHDS. Sign. 3124. Fragmento cat.núm. 56.a

.

Nº	56.b
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Carabeos (Mataporquera).- AHDS. Sign.3097
Descripción	Folio en pergamino de 525x295mm, caja de escritura incompleta de 385x240mm. Copiado a línea tendida, con 6 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular se encuentra recortado por el lateral derecho; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de cuentas de la cofradía de Nuestra Sra. Del Rosario de 1754 a 1828".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color azul, inscrita dentro de un marco rojo, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior de color rojo, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales). Con reclamo al pie de página.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave y Do al comienzo de cada pauta, custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Domine (inc)*	Al	



AHDS. Sign. 3097. Fragmento cat.núm. 56.b

.

Nº	57.a.
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Carabeos (Mataporquera).- AHDS. Sign.3103
Descripción	Folio en pergamino de 510x280mm, caja de escritura completa de 425x260mm. Copiado a línea tendida, con 8 pentagramas por cara. Con foliación en cifras romanas, en rojo Lvj, a la derecha del margen superior.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de tazmías diezmos y gastos de la Iglesia del Rosario de 1755 a 1831".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color rojo, inscrita dentro de un marco negro, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior de color rojo, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa y Do al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Judica me Deus*	In	LU-505
2	1r	*Eripe me Domine*	Gr	LU-506
3	1v	*Liberator meus Domine*	V	
4	1v	*Saepe expugnaverunt (inc)*	Tr	LU-507
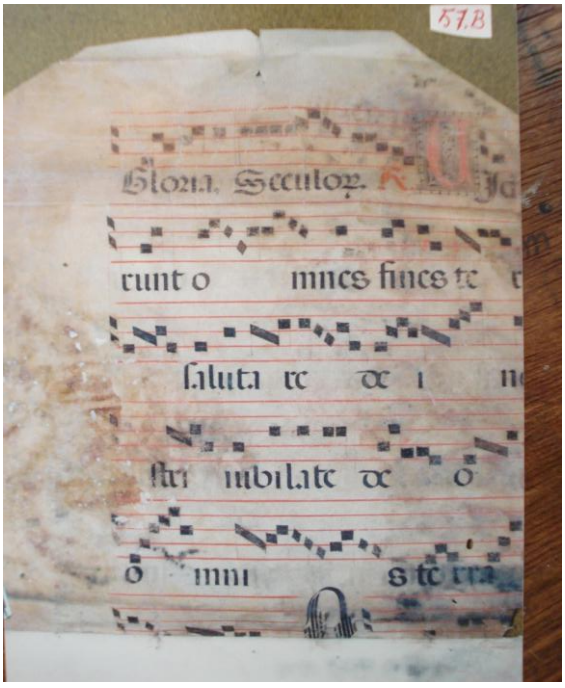


AHDS. Sign. 3103. Fragmento cat.núm. 57.a

Nº	57.b
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Carabeos (Mataporquera).- AHDS. Sign.3103
Descripción	Folio en pergamino de 475x295mm, caja de escritura incompleta de 440x220mm. Copiado a línea tendida, con 8 pentagramas por cara. Con foliación en cifras romanas, en rojo (xxiiij), a la derecha del margen superior.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por el lateral derecho; dado que sirvió de tapa de encuadernación al " Libro de difuntos de 1920 a 1929".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color rojo, inscrita dentro de un marco negro, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior de color rojo, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales). Con reclamo al pie de página.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Puer natus est nobis*	In	LU-374
2	1r	*Viderunt omnes (inc)*	Gr	LU-375
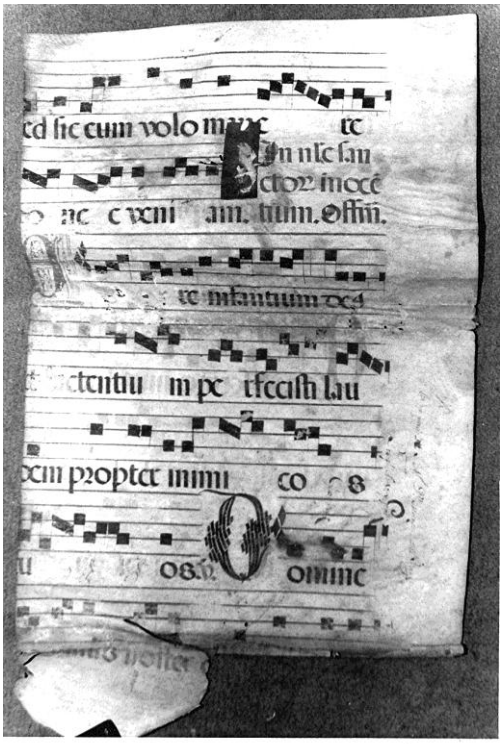


AHDS. Sign.3103. Fragmento cat.núm. 57.b.

Nº	58
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Salcedo.- APSAL, sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 480x290mm, caja de escritura incompleta de 410x240mm. Copiado a línea tendida, con 7 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por el lateral derecho; dado que sirvió de tapa de encuadernación al " Libro de tazmías".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color rojo, inscrita dentro de un marco negro, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior de color rojo, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales). Con reclamo al pie de página.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1v	*Exiit sermo inter frateres (inc)*	Com	LU-390
2	1v	*Ex ore infantium*	Of	



APSAL Fragmento cat.núm. 58

Nº	59
Contenido	
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Camesa.- AHDS. Sign.7506
Descripción	Folio en pergamino de 530x340mm, caja de escritura incompleta de 390x150mm. Copiado a línea tendida, con 7 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo, se encuentra recortado por el lateral derecho; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de bautizos de 1822".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color azul, inscrita dentro de un marco rojo, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior de color rojo, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales). Con reclamo al pie de página.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Ilegible		

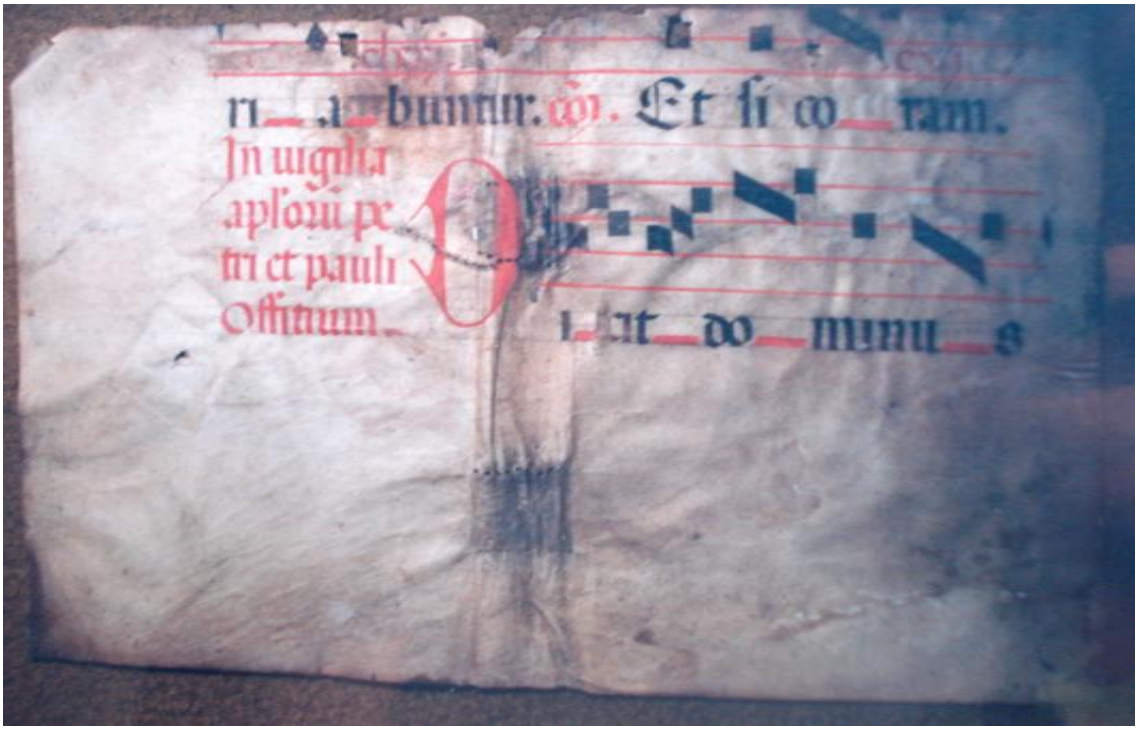


AHDS.Sign. 7506.Fragmento cat.núm. 59

Nº	60
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Carabeos (Mataporquera).- AHDS, sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 190x320mm, caja de escritura incompleta de 95x260mm. Copiado a línea tendida, conserva 2 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo, se encuentra recortado por la parte superior del folio; dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito y la línea roja que une el textos. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza en color rojo, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa al comienzo de cada pauta y custos

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Dicit Dominus (inc)*	In	LU-904
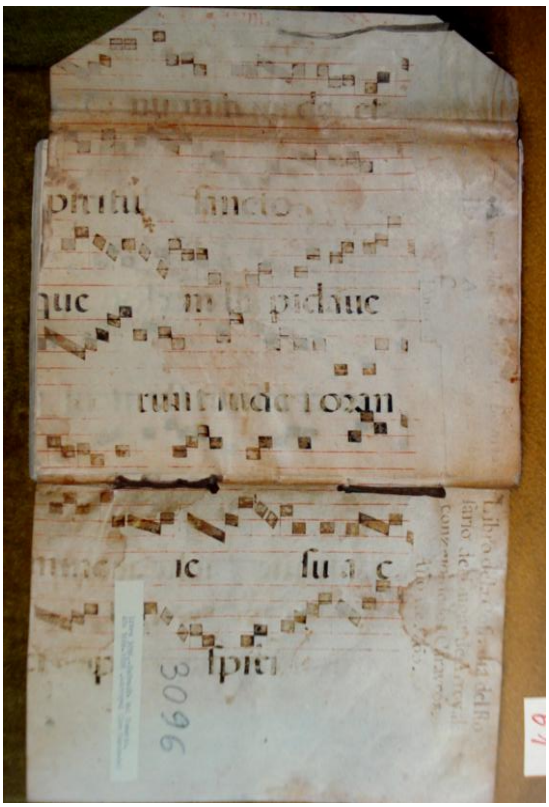


AHDS. Fragmento cat.núm. 60

Nº	61
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Carabeos (Mataporquera).- AHDS. Sign.3096
Descripción	Folio en pergamino de 520x290mm, caja de escritura incompleta de 425x230mm. Copiado a línea tendida, conserva 7 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por el lateral derecho; dado que sirvió de tapa de encuadernación al " Libro de la cofradía del Rosario de 1766 a 1876".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera, se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra mayúscula de comienzo de pieza en color rojo, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales). Con reclamo al pie de página.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa y Do al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Elegerunt apostoli (inc)*	Of	LU-383
2	1v	*Video caelos apertos (inc)*	Com	LU-384
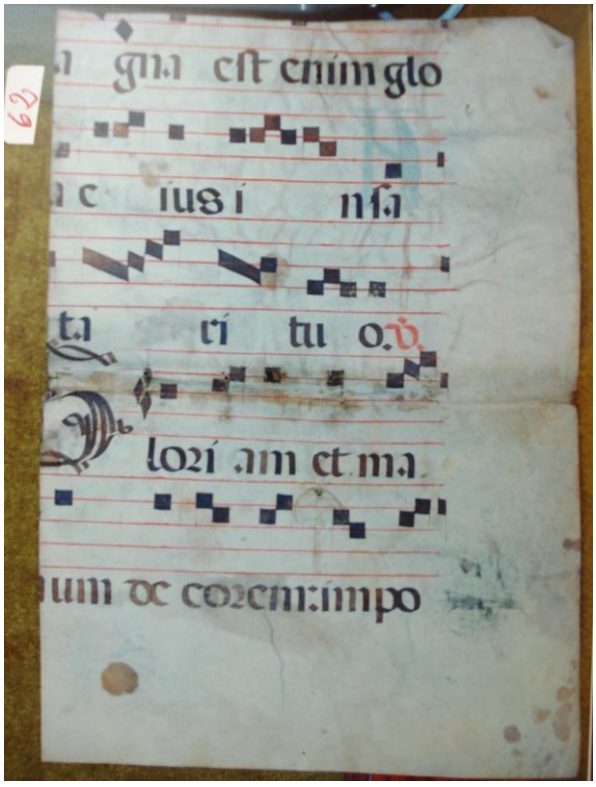


AHDS Sign.3096. Fragmento cat.núm. 61

Nº	62
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Carabeos (Mataporquera).- AHDS. Sign.2354
Descripción	Folio en pergamino de 415x290mm, caja de escritura incompleta de 315x215mm. Copiado a línea tendida, conserva 5 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por la parte superior dos tipos y el lateral derecho; dado que sirvió de tapa de encuadernación al libro " Libro de difuntos de 1753 a 1865".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra mayúscula de comienzo de pieza de color azul, inscritas dentro de un marco rojo, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior de color azul, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Do al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Ilegible		
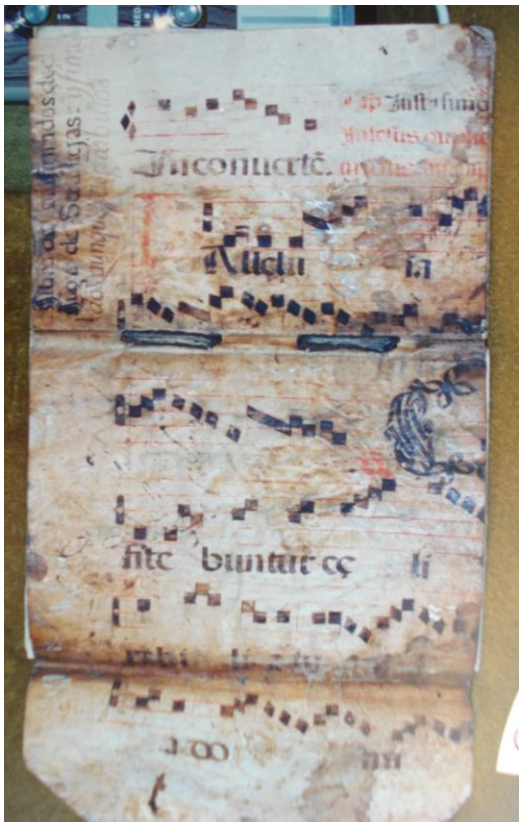


AHDS.Sign. 2354.Fragmento cat.núm. 62

Nº	63
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Servillejas (Valderredible).- AHDS. Sign.6874
Descripción	Folio en pergamino de 540x285mm, caja de escritura completa de 425x230mm. Copiado a línea tendida, conserva 7 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por el lateral derecho; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de difuntos y confirmados".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra mayúscula de comienzo de pieza en color rojo, inscritas dentro de un marco azul, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior de color azul, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Confitebuntur caeli*	Al	LU-975
2	1v	*Victimae paschali (inc)*	Sec	LU-691
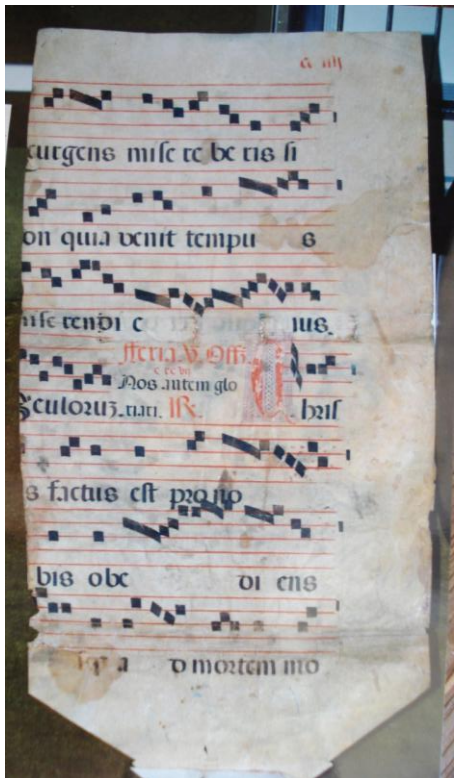


AHDS.Sign.6874 Fragmento cat.núm. 63

Nº	64
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Carabeos (Valderredible).- AHDS. Sign.3125
Descripción	Folio en pergamino de 565x295mm, caja de escritura incompleta de 420x230mm. Copiado a línea tendida, conserva 7 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por el lateral derecho; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de la cofradía de S. Andrés".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza en color rojo, inscritas dentro de un marco azul, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior de color azul, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Do y Fa al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*[Potum meum] (inc)*	Com	GT-157
2	1r	*Christus factus est*	Gr	LU-572
3	1v	*Propter quod est Deus*	V	
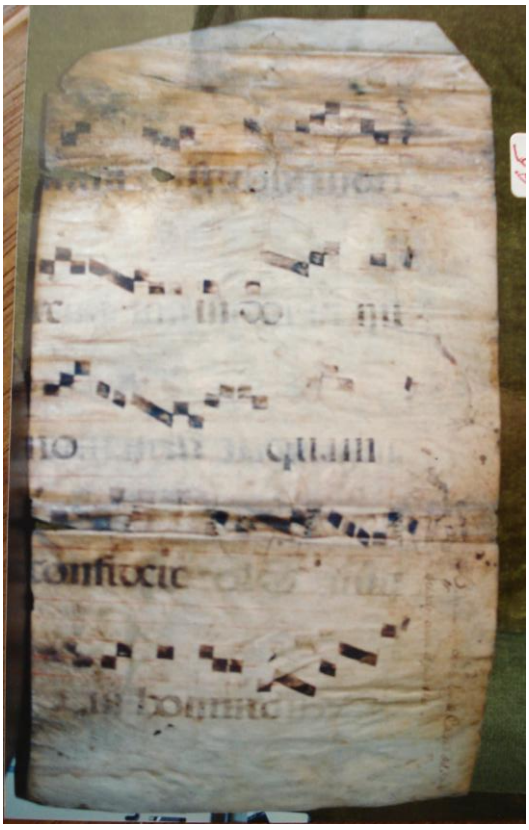


AHDS.Sign. 3125. Fragmento cat.núm. 64

Nº	65
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Castillo de Hoyos. –AHDS.sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 535x295mm, caja de escritura incompleta de 410x235mm. Copiado a línea tendida, con 5 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra recortado por el lateral derecho; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de bautizos de 1749 a 1796".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza en color azul, inscritas dentro de un marco rojo, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior de color azul, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave Fa al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*[Rorate caeli desuper] (inc)*	In	LU-302
2	1r	*Bonum est confidere (inc)*	Gr	LU-871
3	1v	*Bonum est esperare in Domino (inc)*	V	
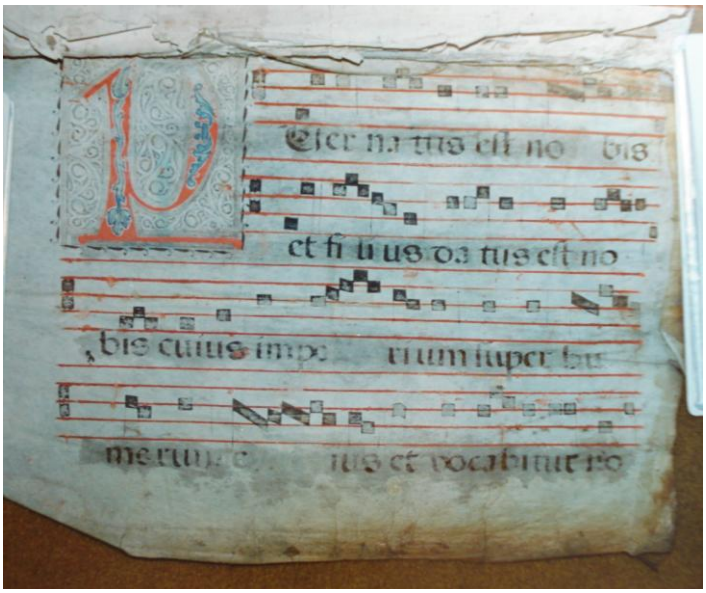


AHDS.Fragmento cat.núm. 65

Nº	66
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Barrio Paladio (Mataporquera). –AHDS. Sign.7497
Descripción	Folio en pergamino de 450x320mm, caja de escritura completa de 320x250mm. Copiado a línea tendida, con 8 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de bautizos de 1640".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza en color azul, inscritas dentro de un marco rojo, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior de color azul, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales). Destaca la inicial "P" mayúscula ricamente decorada. Se encuentra pintada de color rojo con dibujos vegetales interiores en azul, inscrita en un marco negro relleno con dibujos geométrico arabescos. Su módulo ocupa dos pautados.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do y Fa al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*[Tecum principium] (inc)*	Gr	LU-359
2	1r	*Dixis Dominus Domino (inc)*	V	AT-45
3	1r	*Dominus dixit*	Al	LU-338
4	1r	*Laetentur caeli*	Of	GT-44
5	1v	*In splendoribus sancto*	Co	LU-361
6	1v	*Puer natus est (inc)*	Of	
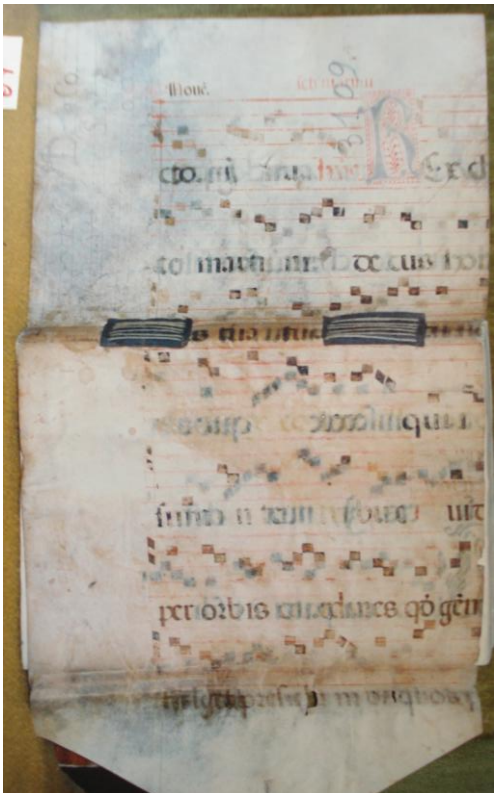


AHDS Sign. 7497. Fragmento cat.núm. 66

Nº	67
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Carabeos (Mataporquera). –AHDS. Sign.3109
Descripción	Folio en pergamino de 500x300mm, caja de escritura incompleta de 415x220mm. Copiado a línea tendida, con 7 pentagramas por cara. Con foliación en números romanos de color rojo (ccxxiij), situada en el centro superior de la página.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de censos y matricula de 1938".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza en color azul, inscrita dentro de un marco rojo, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do y Fa al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Scimus quidem (inc)*	Gr	
2	1v	*Rex gloriose Martyrum (inc)*	H	LU-972



AHDS.Sign. 3109. Fragmento cat.núm. 67

Nº	68
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Carabeos (Mataporquera). –AHDS. Sign.3086
Descripción	Folio en pergamino de 460x215mm, caja de escritura completa de 365x215mm. Copiado a línea tendida, con 7 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de bautizos de 1704 a 1791".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee dos letras iniciales mayúscula de comienzo de pieza una en color azul y otra en rojo, inscritas dentro de un marco rojo y azul respectivamente, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do y Fa al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Alelluia*	Al	
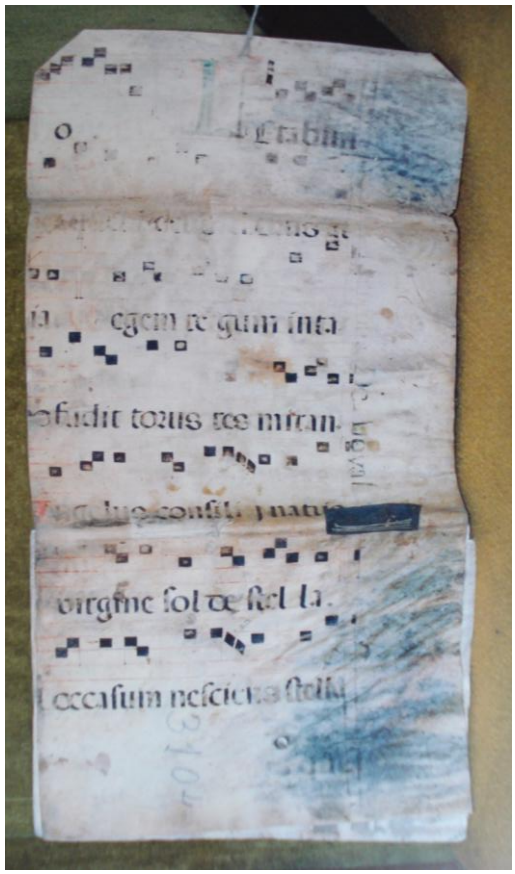


AHDS.Sign. 3086. Fragmento cat.núm. 68

Nº	69
Contenido	
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Carabeos (Mataporquera). –AHDS. Sign.3103
Descripción	Folio en pergamino de 530x283mm, caja de escritura incompleta de 430x210mm. Copiado a línea tendida, con 7 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro del padrón de la Iglesia de Sta. Mª Rosario 1741 a 1859".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza una en color azul, inscrita dentro de un marco rojo, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Ilegible		
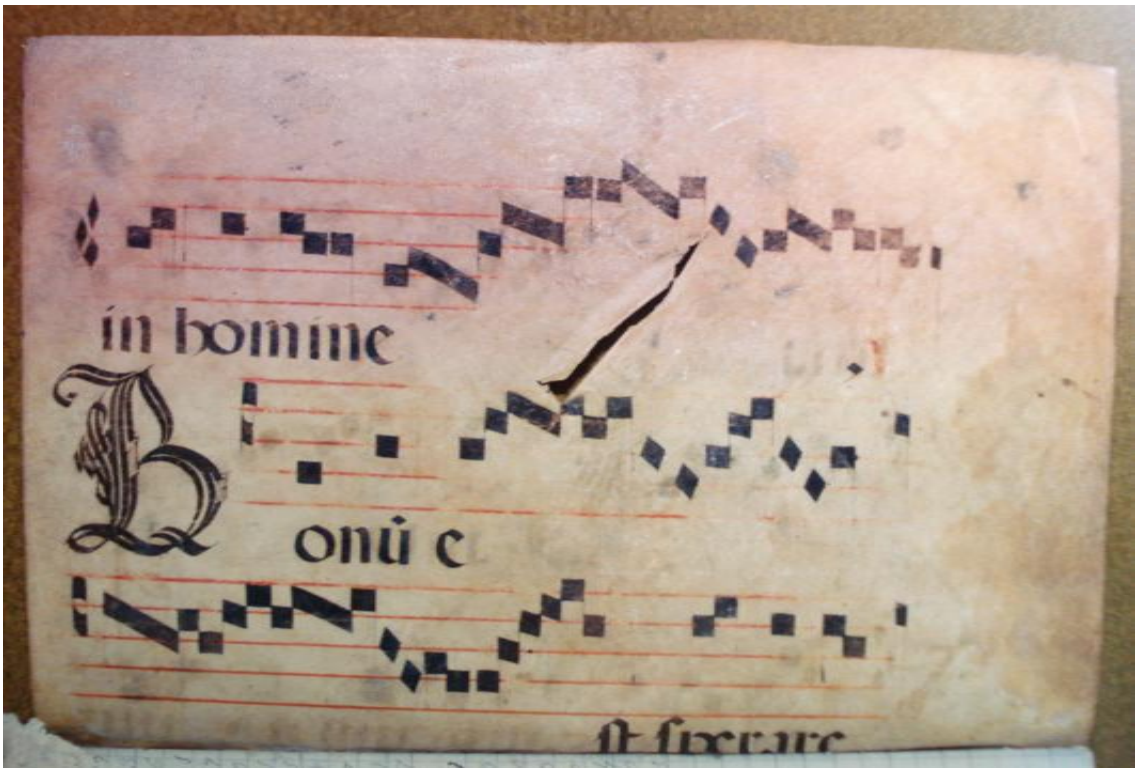


AHDS.Sign. 3103.Fragmento cat.núm. 69

Nº	70
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Carabeos (Mataporquera). –AHDS. Sign.3116
Descripción	Folio en pergamino de 440x290mm, caja de escritura completa de 370x220mm. Copiado a línea tendida, con 7 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de bautizos de 1777 a 1851".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza una en color rojo, inscrita dentro de un marco azul, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do y Fa al comienzo de cada pauta y custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*[Bonum est confidere] (inc)*	Gr	LU-871
2	1r	*Bonum est sperare in Domino (inc)*	V	
3	1v	*Cantante Domino (inc)*	Al	LU-879

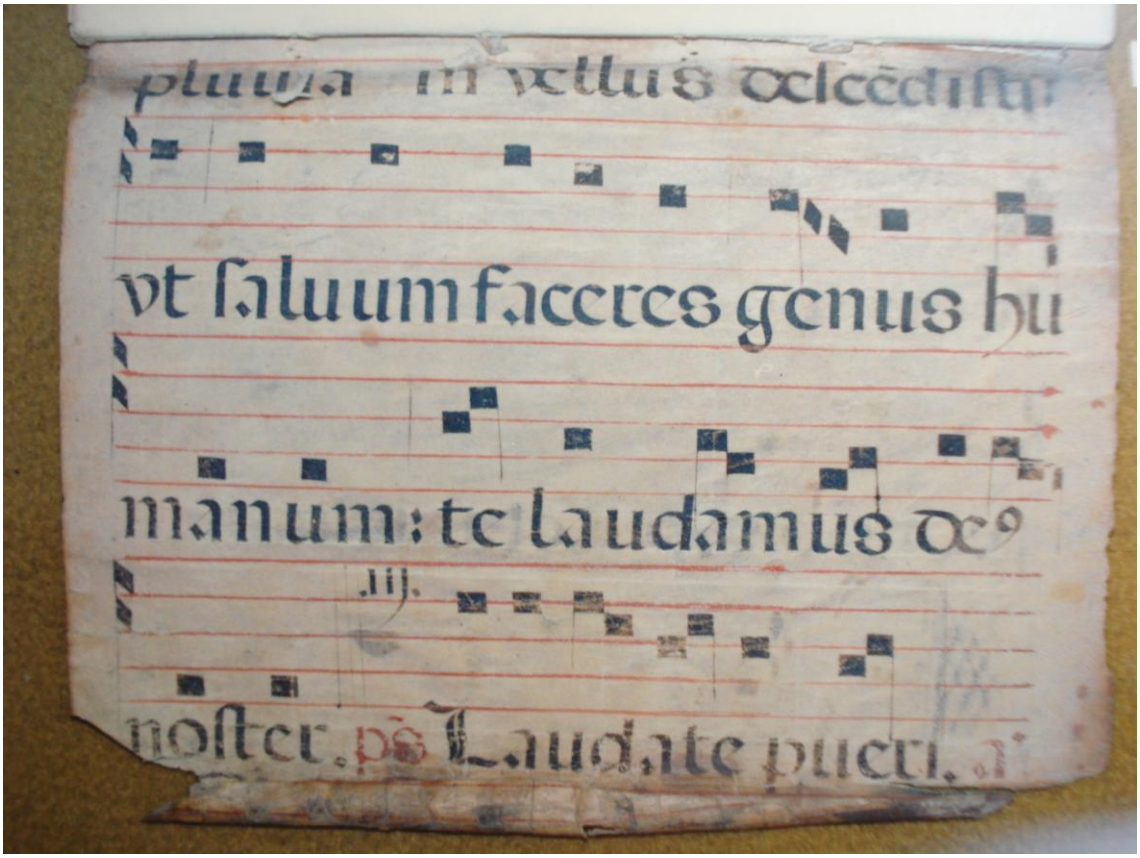


AHDS Sign.3116.Fragmento cat.núm. 70

Nº	71
Contenido	Antifonario
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Vítores (Mataporquera). –AHDS. Sign.1474
Descripción	Folio en pergamino de 510x375mm, caja de escritura completa de 381x235mm. Copiado a línea tendida, con 6 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de difuntos de 1760 a 1852".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do y Fa al comienzo de cada pauta, custos y rúbricas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Ilegible		
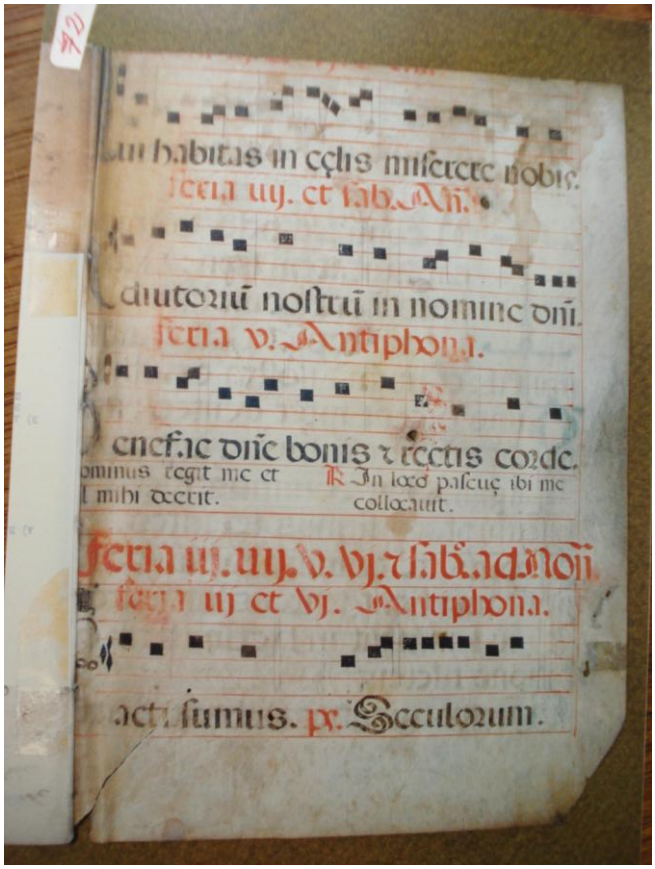


AHDS.Sign. 1474.Fragmento cat.núm. 71

Nº	72
Contenido	Tonario
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Carabeos (Mataporquera). –AHDS. Sign.3099
Descripción	Bifolio en pergamino de 520x295mm (folio de 255x205mm)-caja de escritura incompleta de 255x205mm. Copiado a línea tendida, conserva 6 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de aniversarios de 1748 a 1952".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do y Fa al comienzo de cada pauta.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Qui habitas in caelis*	A	AT-119
2	1r	*Auditorum nostrum*	A	LU-120
3	1r	*Bene fac*	A	LU-191
4	1r	*Sancte sumus*	A	
5	1v	*Adiutorium nostrum*	A	LU-120
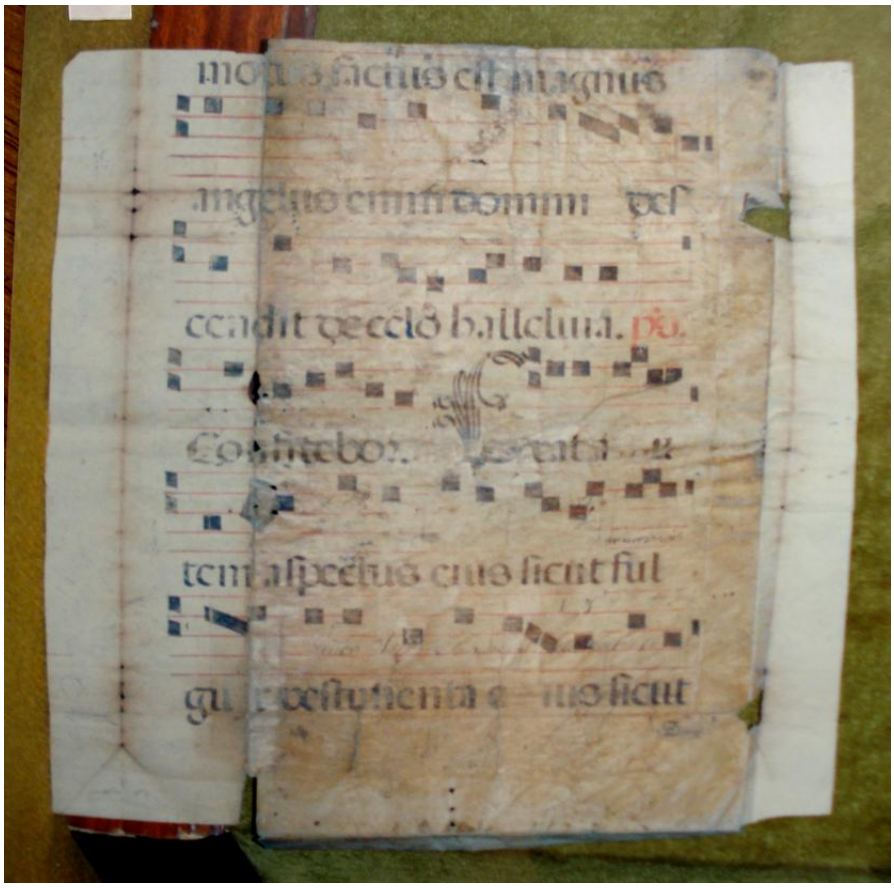


AHDS.Sign. 3099. Fragmento cat.núm. 72

Nº	73
Contenido	Antifonario
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Cobejo–AHDS, sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 390x380mm- caja de escritura incompleta de 310x245mm. Copiado a línea tendida, conserva 5 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular se encuentra recortado por la parte superior; dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do y Fa al comienzo de cada pauta.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*[Et ecce terraemotus] (inc)*	A	LU-693
2	1r	*Erat autem aspectus (inc)*	A	LU-639
3	1v	*Haec dies quam fecit*	A	LU-694
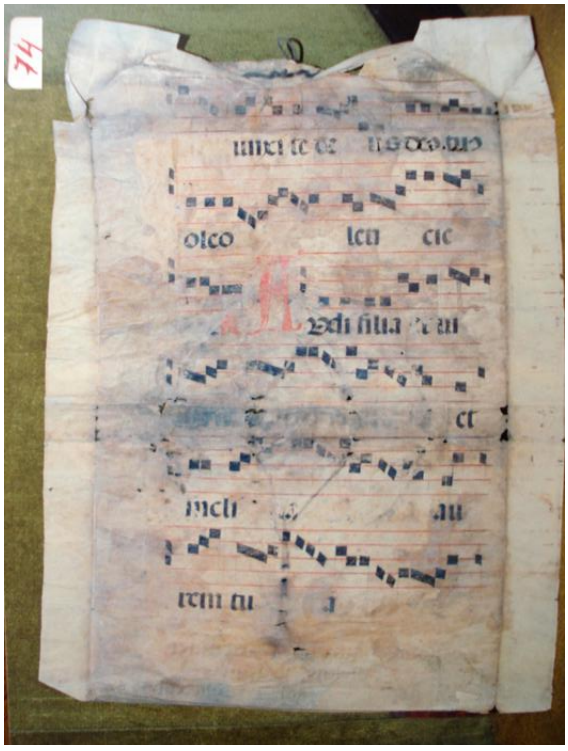


AHDS.Fragmento cat.núm. 73

Nº	74
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Aguayo. – AHDS, sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 510x375mm- caja de escritura incompleta de 381x235mm. Copiado a línea tendida, conserva 6 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo se encuentra muy desgastado; dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza una en color rojo, inscrita dentro de un marco azul, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do y Fa al comienzo de cada pauta.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Dilexisti justitiam*	Gr	LU-1044
2	1r	*Propterea unxit te Deus (inc)*	V	LU-1044
3	1v	*Audi filia et vide (inc)*	Gr	LU-1511
4	1v	*Specie tua (inc)*	V	LU-1046
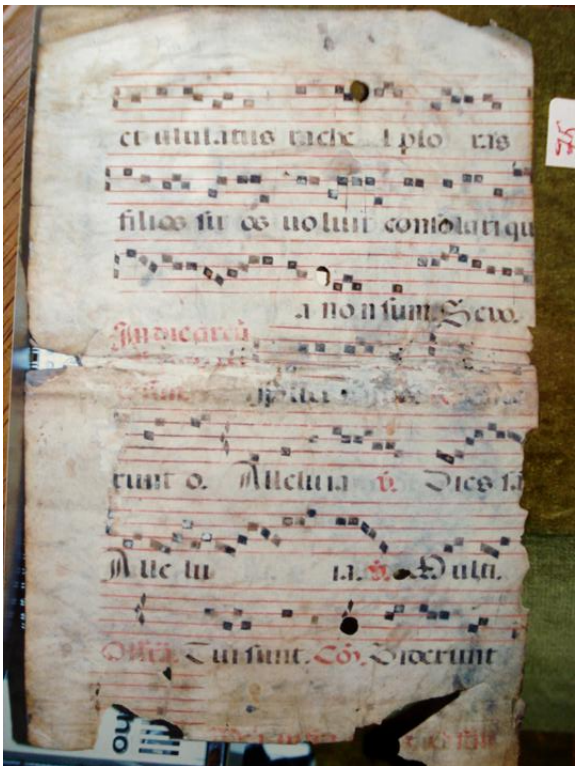


AHDS.Fragmento cat.núm. 74

Nº	75
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Prases.– AHDS.
Descripción	Folio en pergamino de 450x295mm- caja de escritura incompleta de 375x245mm. Copiado a línea tendida, conserva 8 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo se encuentra muy desgastado; dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do y Fa al comienzo de cada pauta.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Puer natus est (inc)*	In	LU-374
2	1r	*Viderunt (inc)*	Gr	LU-375
3	1r	*Dies sanctificatus (inc)*	Al	LU-376
4	1r	*Multifarie olim Deus (inc)*	Al	LU-405
5	1v	*Tui sunt caeli (inc)*	Of	LU-376
6	1v	*Viderunt omnes*	Com	LU-377
7	1v	*Dum medium silentium*	In	LU-399
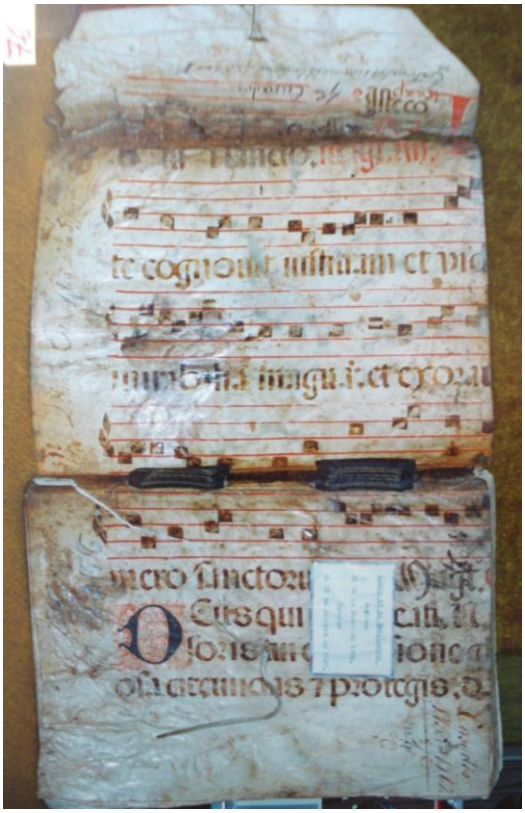


AHDS. Fragmento cat.núm. 75

Nº	76
Contenido	Antifonario
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Villa de la Vega.–AHDS. Sign. 227
Descripción	Folio en pergamino de 520x310mm- caja de escritura incompleta de 410x250mm. Copiado a línea tendida, conserva 6 pentagramas por cara. Con foliación en números romanos de color rojo (cv), situada a la derecha del margen superior.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular se encuentra muy desgastado y recortado por el lateral derecho; dado que sirvió de tapa de encuadernación al"Libro de matrimonios o casados de 1755 a 1767 Iglesia de Alcedo".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color azul, inscrita dentro de un marco rojo, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales). Con reclamos.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do y Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Iste cognovi justitiam*	A	
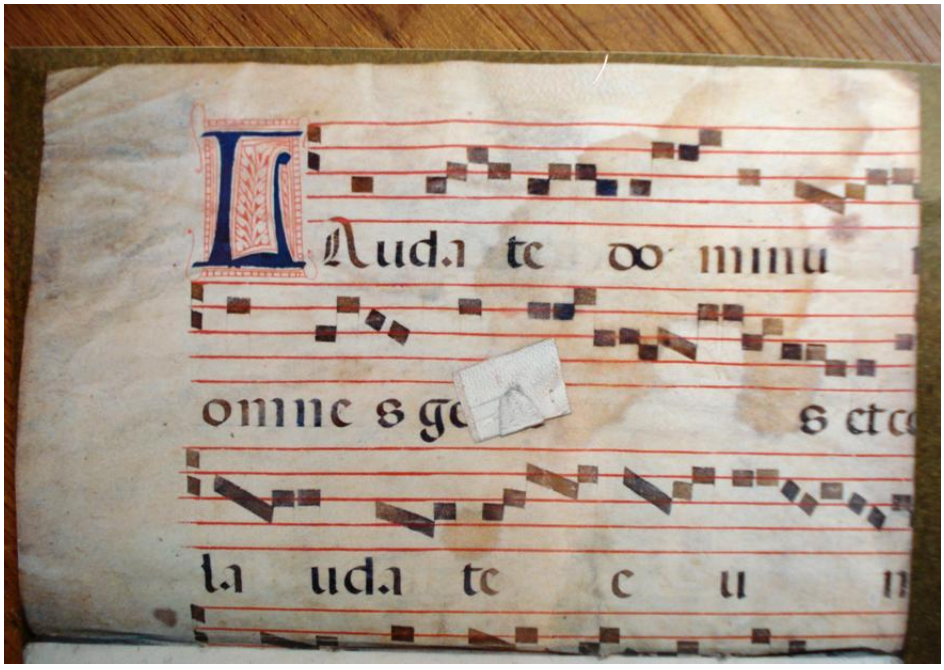


AHDS. 227. Fragmento cat.núm. 76

Nº	77
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Vega de Pas.– AHDS. Sign. 205
Descripción	Folio en pergamino de 420x295mm- caja de escritura incompleta de 400x230mm. Copiado a línea tendida, conserva 8 pentagramas por cara. Con foliación en números romanos de color rojo (xxi), situada a la derecha del margen superior.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular se encuentra muy desgastado y recortado por el lateral derecho; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de bautizos de 1744 a 1748".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color azul, inscrita dentro de un marco rojo, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales). Con reclamos.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Confitemini Domini (inc)*	Al	LU-890
2	1v	*Laudate Dominum (inc)*	Tr	LU-675
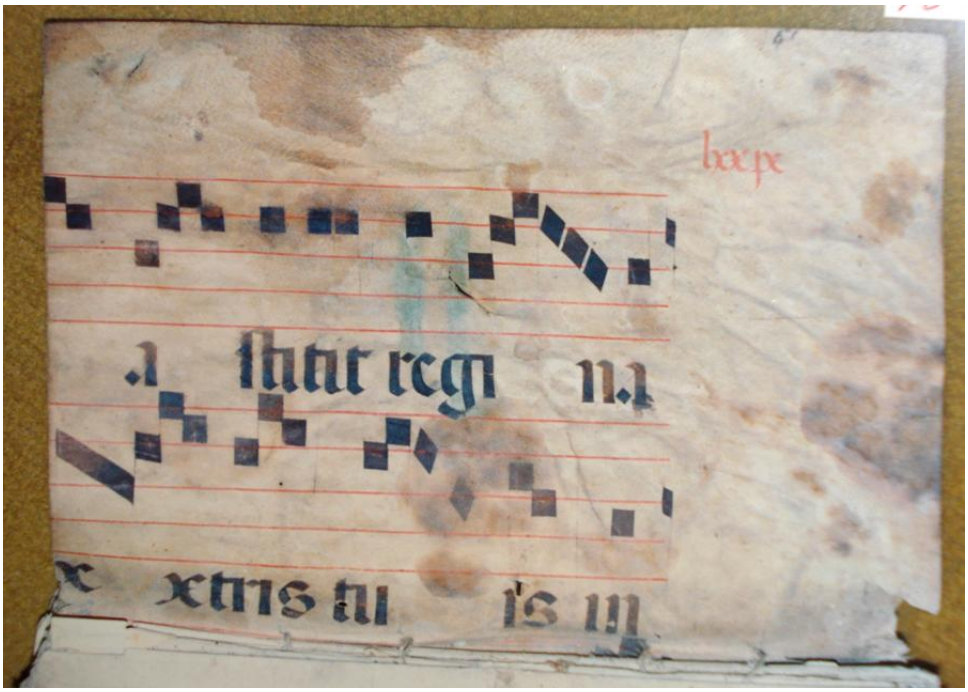


AHDS. 205. Fragmento cat.núm. 77

Nº	78
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Barcena de Villacarriedo.– AHDS. Sign. 2908
Descripción	Folio en pergamino de 460x295mm- caja de escritura incompleta de 372x200mm. Copiado a línea tendida, conserva 5 pentagramas por cara. Con foliación en números romanos de color rojo (lxxjx), situada a la derecha del margen superior.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular se encuentra muy desgastado y recortado por el lateral derecho; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de bautizos y casado de 1765 a 1841".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color azul, inscrita dentro de un marco rojo, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Filiae regum (inc)*	Of	LU-1056
2	1v	*Principes persecuti (inc)*	Com	LU-1066
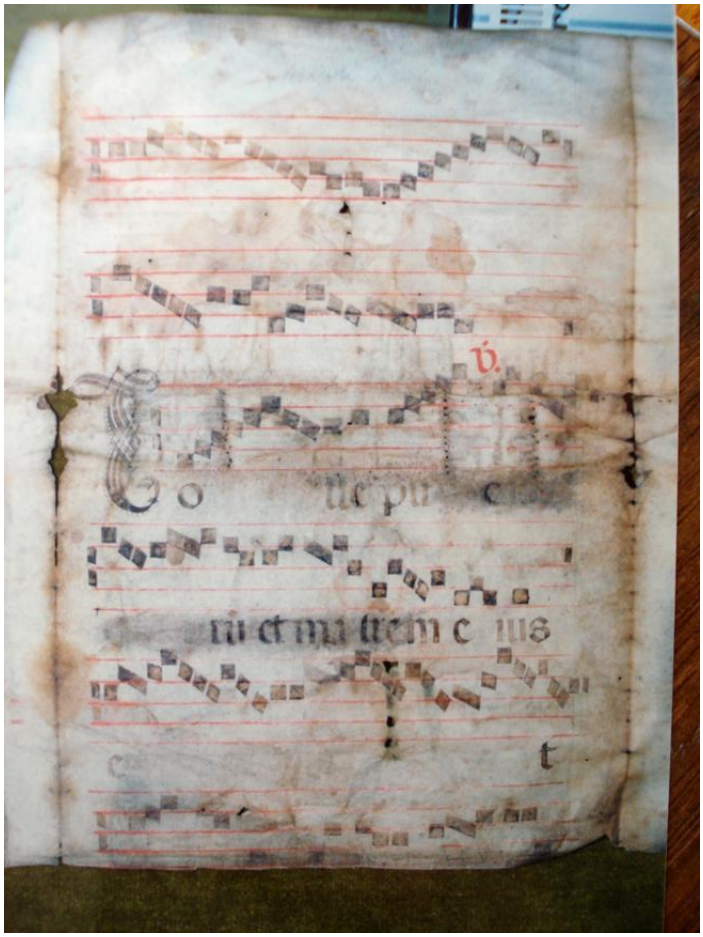


AHDS. 2908. Fragmento cat.núm. 78

Nº	79
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Cayon.– AHDS, sin signatura..
Descripción	Folio en pergamino de 460x310mm- caja de escritura incompleta de 420x255mm. Copiado a línea tendida, conserva 6 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular se encuentra muy desgastado y recortado por la parte inferior; dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de sección de pieza en color negro, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo b de iniciales de sección de piezas musicales).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1v	*Tolle puerum (inc)*	Com	LU-402



AHDS. Fragmento cat.núm. 79

Nº	80
Contenido	
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Laredo.– AHDS. Sign.3295
Descripción	Folio en pergamino de 565x350mm- caja de escritura incompleta de 375x280mm. Copiado a línea tendida, conserva 6 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular se encuentra muy desgastado y recortado por la parte superior; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de bautizos de 1673 a 1687".
Tipología de letra	Letra gótica. Sin ornamentación. Posee dos letras iniciales mayúsculas de sección de pieza en color negro, cuyo módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo b de iniciales de sección de piezas musicales).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Ilegible		
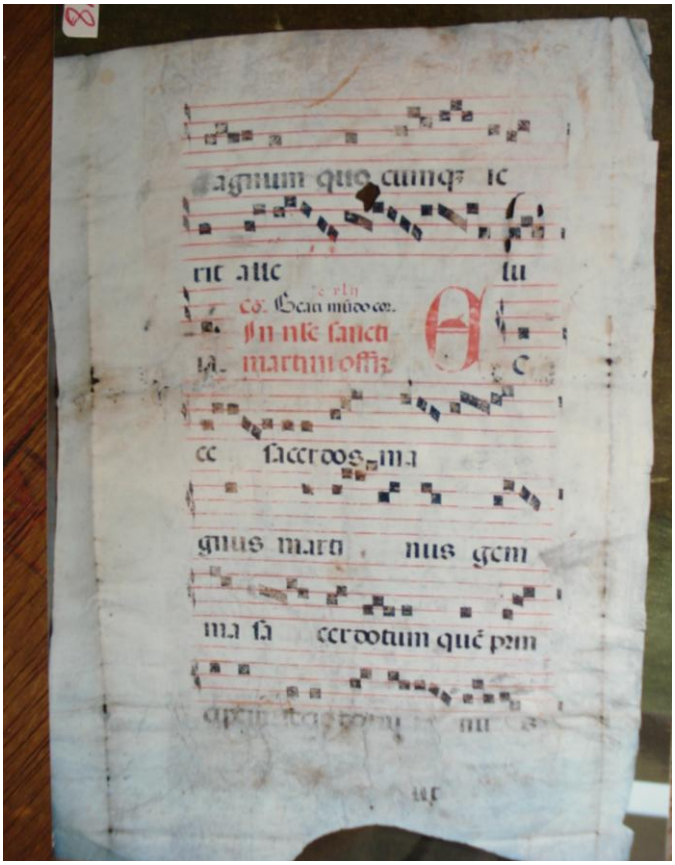


AHDS. 3295. Fragmento cat.núm. 80

Nº	81
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Guriezo.– AHDS.sin signatura.
Descripción	Folio en pergamino de 530x360mm- caja de escritura completa de 375x210mm. Copiado a línea tendida, con 7 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular se encuentra muy desgastado; dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee dos letras iniciales mayúsculas de comienzo de pieza una en color rojo y otra en azul, se encuentran sin decorar. Su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales). Posee reclamos.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do y Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*O quam gloriosum est*	A	LU-1489
2	1r	*Ecce sacerdos magnus (inc)*	Com	
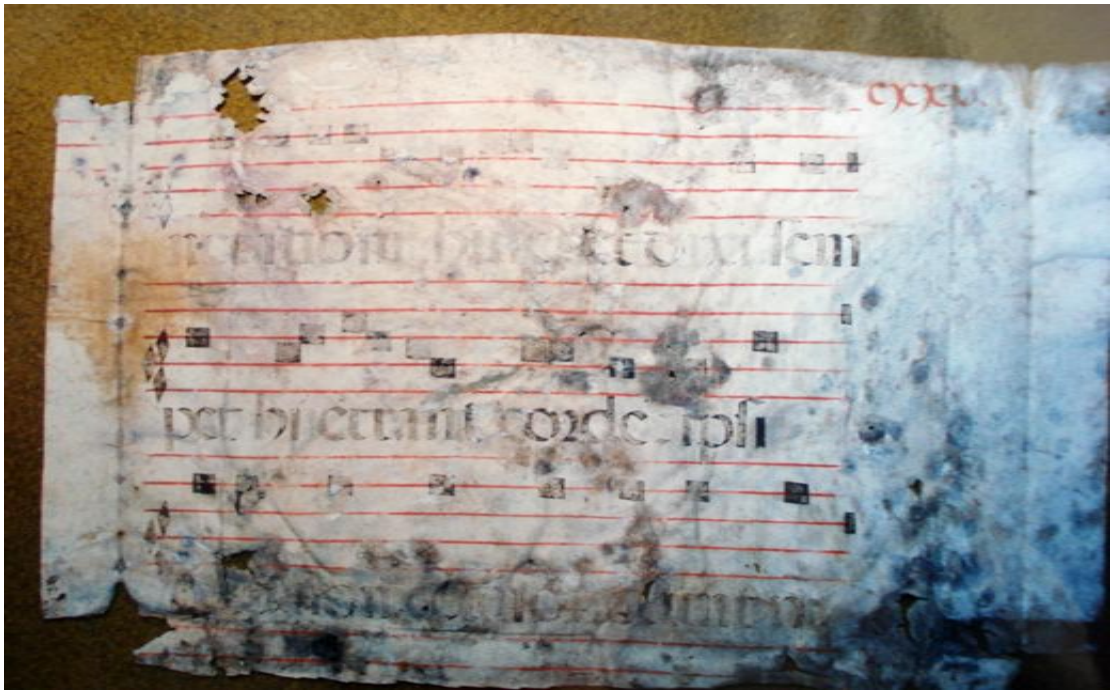


AHDS.Fragmento cat.núm. 81

Nº	82
Contenido	Breviario
Siglo	XVI
Localización. Archivo	AHDS.
Descripción	Folio en pergamino de 220x365mm- caja de escritura incompleta de 200x240mm. Copiado a línea tendida, conserva 4 pentagramas por cara. Con foliación en números romanos de color rojo (cxxj), situada a la derecha del margen superior.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo, se encuentra muy desgastado y recortado por la parte inferior; dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. No conserva ninguna ornamentación.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*[Venite exsultemus Domino]*	Al	LU-872
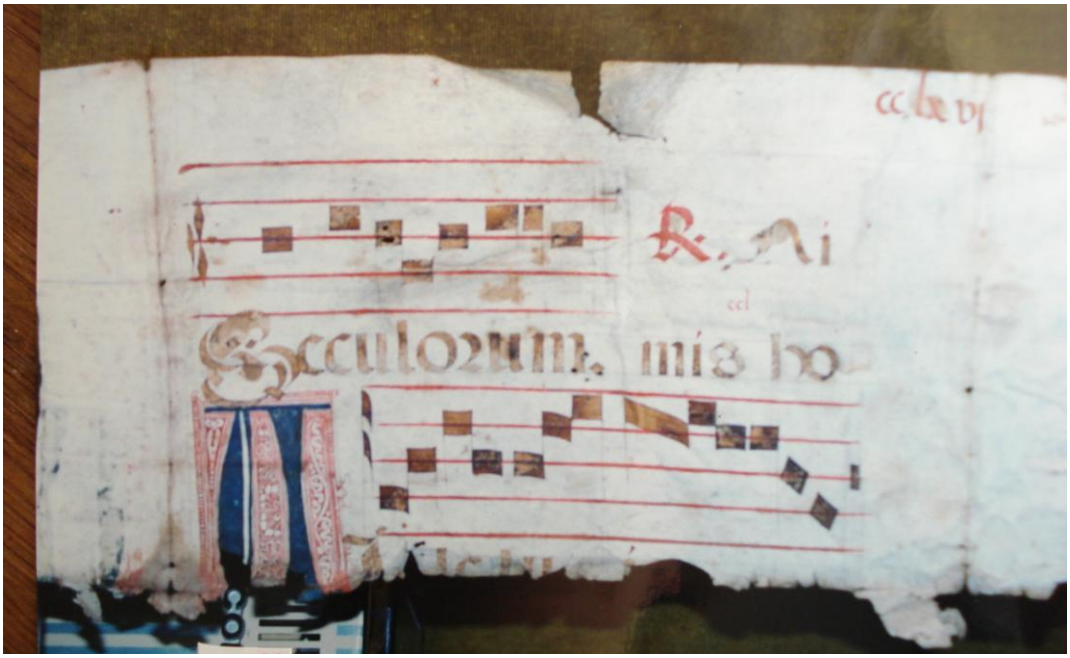


AHDS.Fragmento cat.núm. 82

Nº	83
Contenido	
Siglo	XVI
Localización. Archivo	AHDS. Sign.680
Descripción	Folio en pergamino de 190x385mm- caja de escritura incompleta de 140x245mm. Copiado a línea tendida, conserva 2 pentagramas por cara. Con foliación en números romanos de color rojo (cclxvi), situada a la derecha del margen superior.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo, se encuentra muy desgastado y recortado por la parte inferior; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de confirmados de 1608".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color azul, inscrita dentro de un marco rojo, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Ilegible		

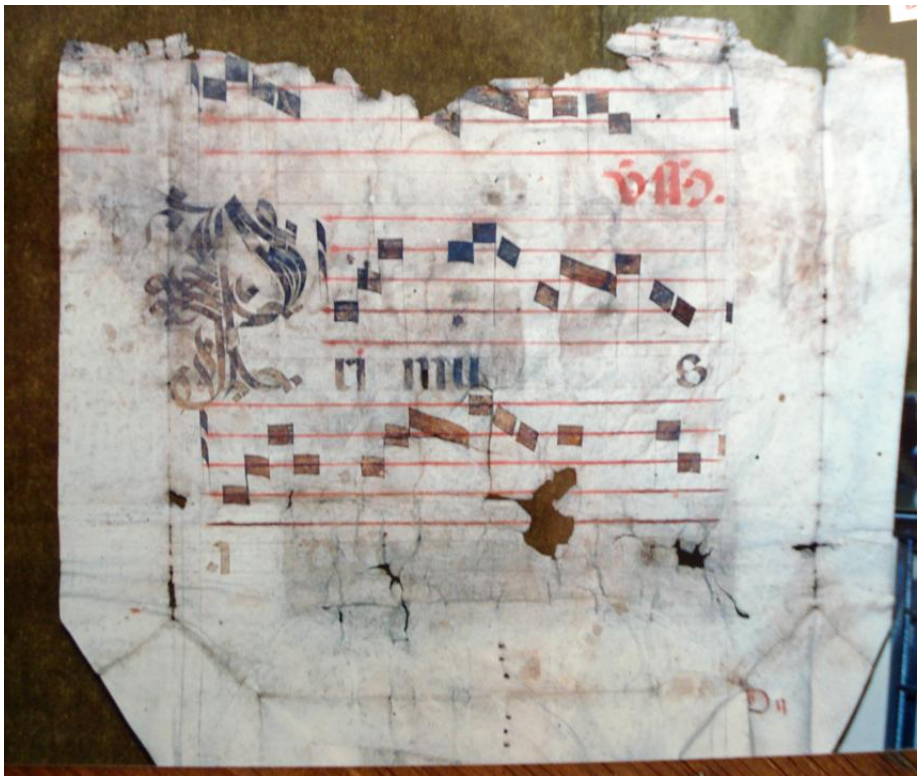


AHDS. 680. Fragmento cat.núm. 83

Nº	84
Contenido	
Siglo	XVI
Localización. Archivo	AHDS
Descripción	Folio en pergamino de 385x325mm- caja de escritura incompleta de 210x235mm. Copiado a línea tendida, conserva 3 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo, se encuentra muy desgastado y recortado por la parte inferior; dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra mayúscula de comienzo de sección de color negro, cuyo módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo b de iniciales de comienzo de piezas musicales).
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Primus [homo corruit]*	V	



AHDS.Fragmento cat.núm. 84

Nº	85
Contenido	
Siglo	XVI
Localización. Archivo	AHDS.
Descripción	Folio en pergamino de 390x380mm- caja de escritura incompleta de 321x250mm. Copiado a línea tendida, conserva 6 pentagramas por cara. Con foliación en números romanos de color rojo (xxv), situada a la derecha del margen superior.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo, se encuentra muy desgastado y recortado por la parte inferior; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro de bautizos de 1680 a 1686".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*[Dies sanctificatus] (inc)*	Al	LU-376
2	1v	*Tui sunt caeli (inc)*	Of	LU-376
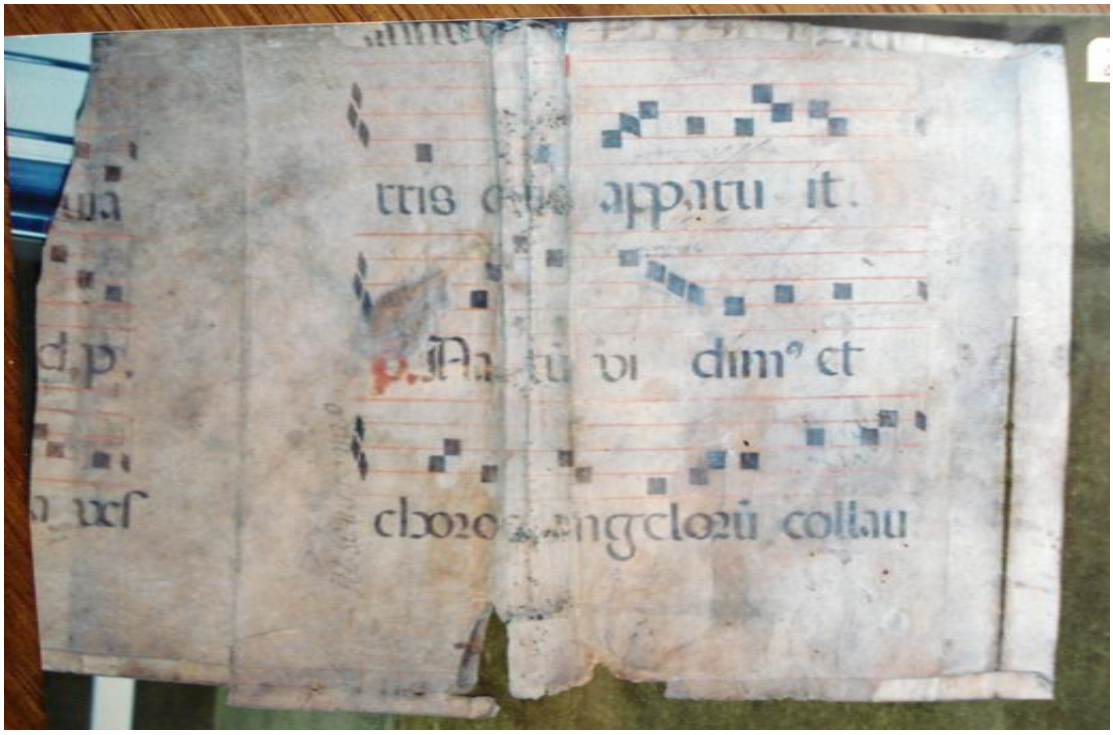


AHDS.Fragmento cat.núm. 85

Nº	86
Contenido	
Siglo	XVI
Localización. Archivo	AHDS. Sign.2110
Descripción	Folio en pergamino de 298x331mm- caja de escritura incompleta de 285x243mm. Copiado a línea tendida, conserva 3 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo, se encuentra muy desgastado y recortado por la parte superior; dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Natum vidimus*	Sal	

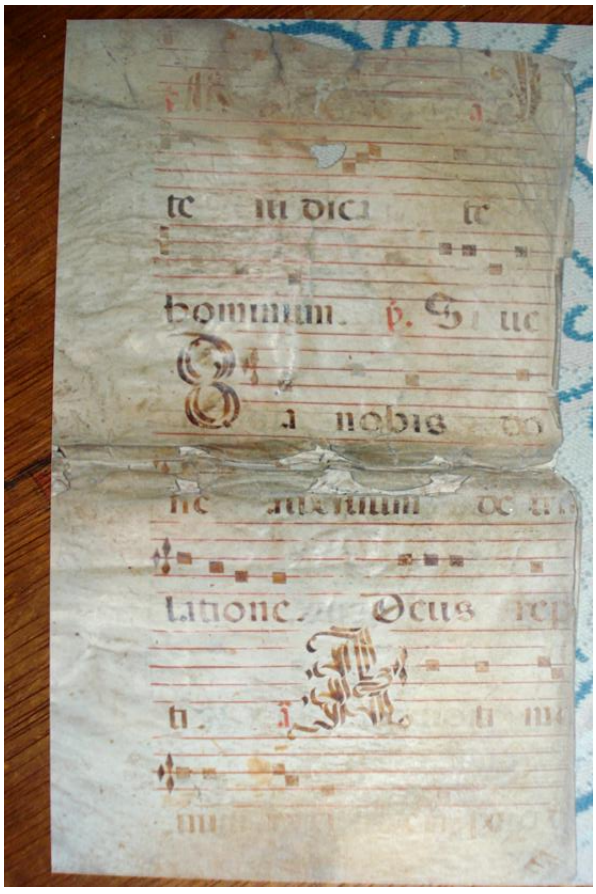


AHDS. 2110. Fragmento cat.núm. 86

Nº	87
Contenido	Antifonario
Siglo	XVI
Localización. Archivo	BFLL
Descripción	Folio en pergamino de 305x220mm- caja de escritura incompleta de 400x210mm. Copiado a línea tendida, conserva 8 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo, se encuentra muy desgastado y recortado por la parte superior; dado que sirvió de tapa de encuadernación al libro "In festo purificationis B.M.V. ad procesin signaturaionem R".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color azul remarcada en rojo, cuyo módulo es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Averxit (inc)*	A	

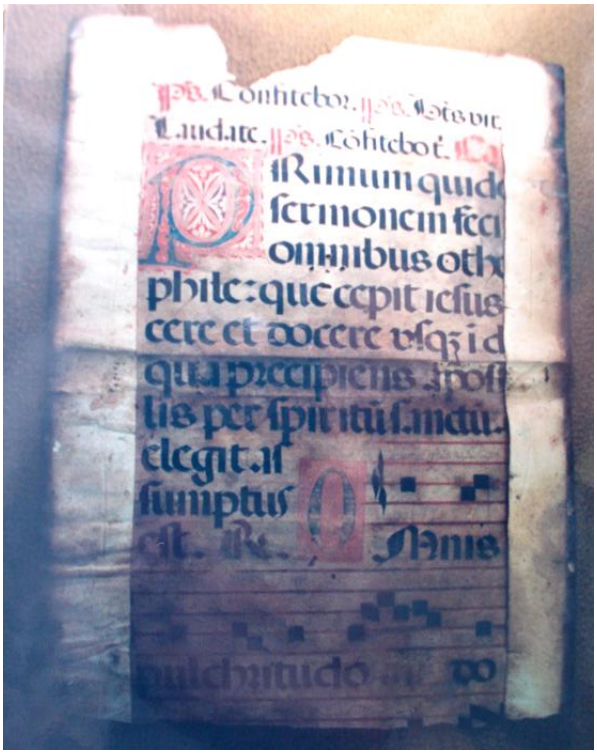


BFLL.Fragmento cat.núm. 87

Nº	88
Contenido	Antifonario
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Lantueno.- AHDS. Sign.158
Descripción	Folio en pergamino de 430x360mm- caja de escritura incompleta de 350x240mm. Copiado a línea tendida, conserva 4 pentagramas por cara. Con foliación en números romanos de color rojo (cxxiij), situada a la derecha del margen superior.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo, se encuentra muy desgastado y recortado por la parte superior; dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color azul con dibujos florales en su interior en color rojo. Se encuentra inscrita dentro de un marco rojo, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Pater manifestavi (inc)*	A	LU-740
2	1v	*Os justi (inc)*	R	



AHDS. 158 Fragmento cat.núm. 88

Nº	89
Contenido	Antifonario
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Tudes.- BFJL
Descripción	Folio en pergamino de 485x265mm- caja de escritura incompleta de 480x265mm. Copiado a línea tendida, conserva 3 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra muy desgastado y recortado por la parte inferior; dado que sirvió de tapa de encuadernación a un libro hoy inexistente.
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color azul con dibujos florales en su interior en rojo. Se encuentra inscrita dentro de un marco rojo, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales, su módulo de es igual a la altura del pautado (corresponde con el modelo B de iniciales de comienzo de piezas musicales.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Novus at horas dies magnus (inc)*	A	
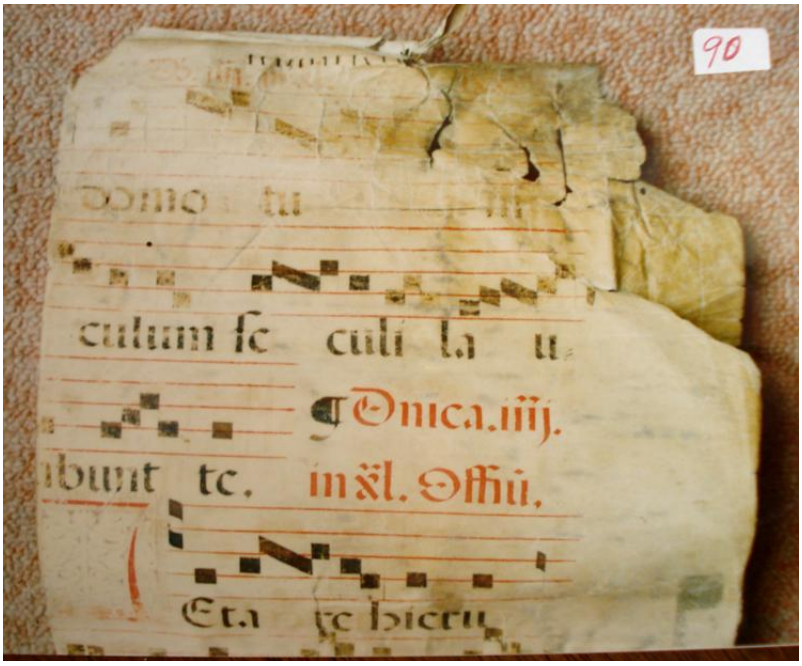


BFJL. Fragmento cat.núm. 89

Nº	90
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Penagos.- BMS Sign. Ms.501
Descripción	Folio en pergamino de 530x290mm- caja de escritura incompleta de 400x220mm. Copiado a línea tendida, conserva 6 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra muy desgastado y recortado por el latera izquierdo; dado que sirvió de tapa de encuadernación al libro "Razón e inventario que hace D. Angel de Miranda Hermosa, presbítero cura de S. José de Penagos de las escrituras censuales que están a favor del vínculo que poseyó D. Ángel de Miranda, cura que fue en S. Juan de Cambeda, arzobispo de Santiago".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color rojo con dibujos florales en su interior en azul. Se encuentra inscrita dentro de un marco azul, relleno de filigranas con rasgos vegetales, su módulo de es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Pasin signaturaer invenit sibi*	Com	LU-495
2	1r	*Laetare Jerusalem (inc)*	In	LU-498
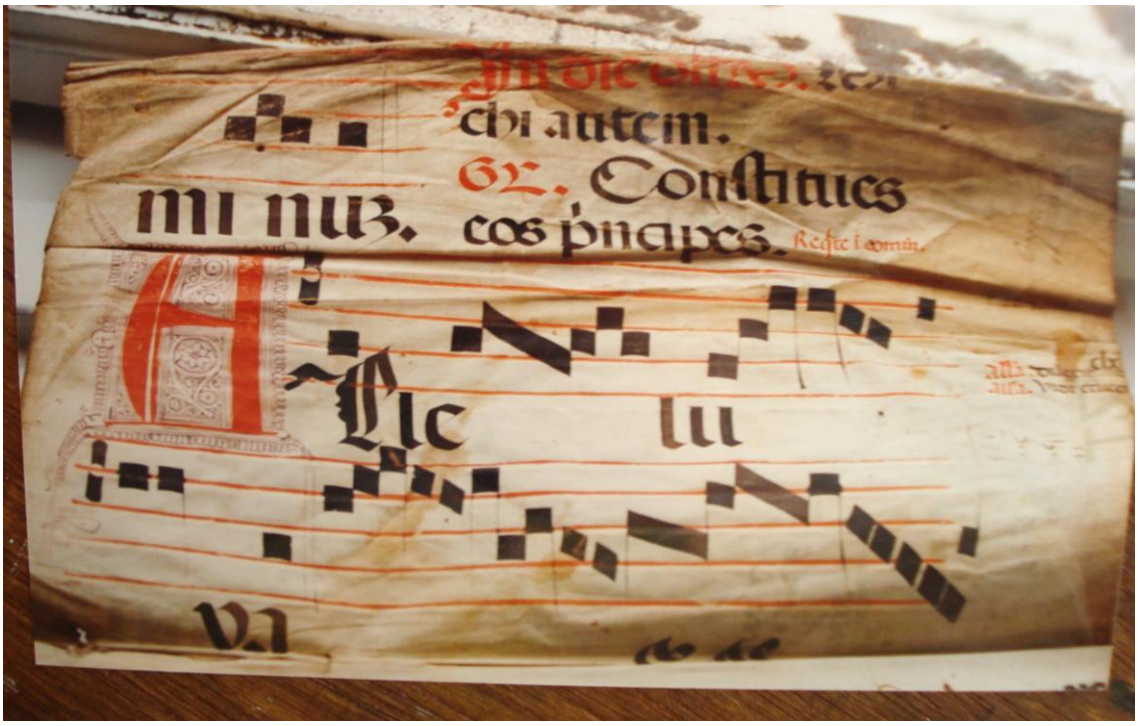


BMS. Ms.501.Fragmento cat.núm. 90

Nº	91.a
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Santander.- AMS Sign. Ms.2157
Descripción	Folio en pergamino de 440x320mm- caja de escritura incompleta de 338x250mm. Copiado a línea tendida, conserva 5 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra muy desgastado y recortado por la parte superior; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro Ayuntamiento de la muy noble y leal villa de Santander año 1656 a 1666".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color rojo con dibujos geométricos y arabescos en su interior en azul. Se encuentra inscrita dentro de un marco azul, relleno de filigranas arabescos y rasgos vegetales, su módulo de es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta, con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Alleluia*	Al	
2	1r	*Viduo vevens*	V	
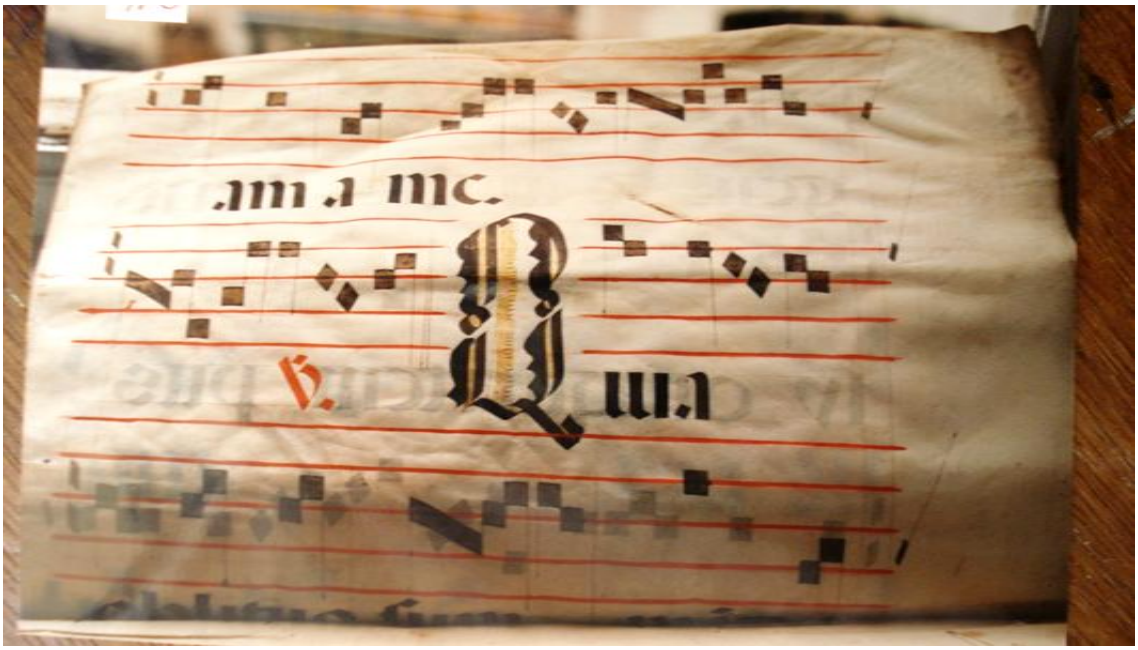


BMS. Ms.2157. Fragmento cat.núm. 91.a.

Nº	91.b
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Santander.- AMS Sign.Ms.2157
Descripción	Folio en pergamino de 440x320mm- caja de escritura incompleta de 340x250mm. Copiado a línea tendida, conserva 5 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra muy desgastado; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro Ayuntamiento de la muy noble y leal villa de Santander año 1657".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Fa al comienzo de cada pauta, con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Quia oblitus sum*	V	
2	1v	*Tu exurgens*	Sal	LU-1501
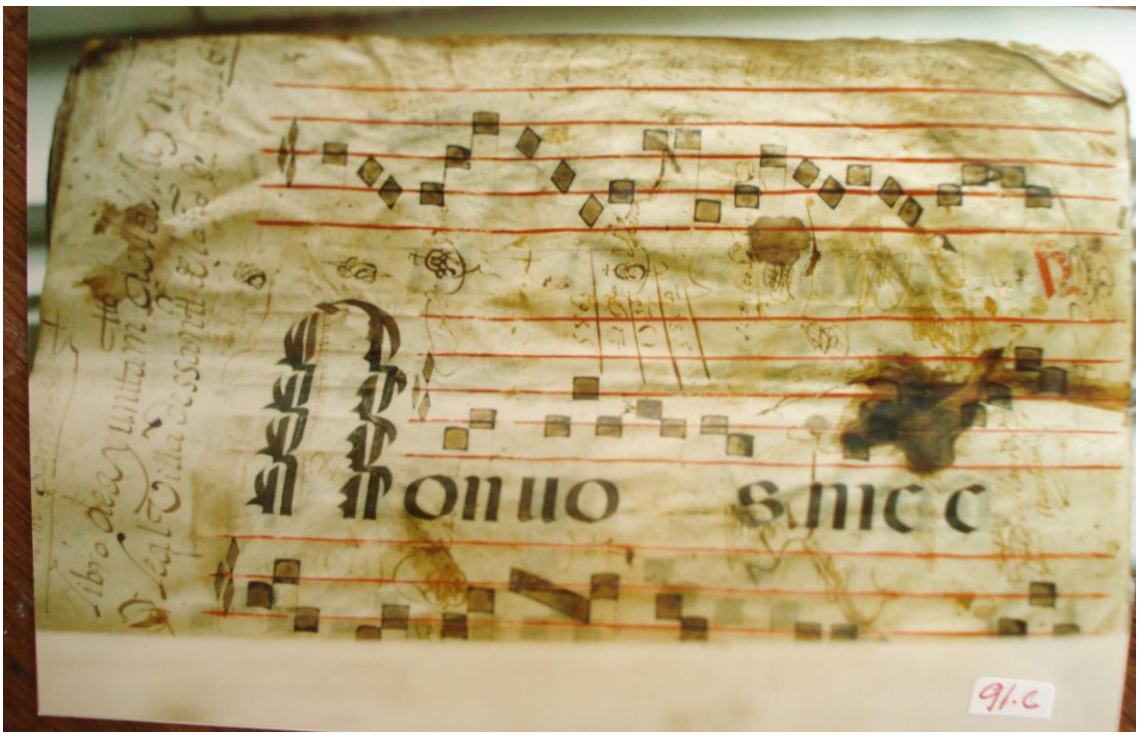


BMS. Ms.2157. Fragmento cat.núm. 91.b.

Nº	91.c
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Santander.- AMS Sign. Ms. 2157
Descripción	Folio en pergamino de 430x320mm- caja de escritura incompleta de 340x250mm. Copiado a línea tendida, conserva 5 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es regular, se encuentra muy desgastado; dado que sirvió de tapa de encuadernación al "Libro Ayuntamiento de la muy noble y leal villa de Santander año 1660".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color azul sin decorar, su módulo de es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta , con custos y vírgulas.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Alleluia*	Al	
2	1r	*Non vos relinquam*	V	GT-242



AMS Ms. 2157. Peramino 91.c.

Nº	92
Contenido	
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Santander.- BMS.- Sign.1003
Descripción	Folio en pergamino de 355x195mm- caja de escritura incompleta de 240x195mm. Copiado a línea tendida, conserva 2 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo, se encuentra muy desgastado y recortado por todos sus lados; dado que sirvió de tapa de encuadernación al libro "Ch[rist]us... Escuela de la sabiduría eterna Lecciones donde los fieles cursan los miércoles, viernes y domingo de quaresma. 1659".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza de color rojo, con dibujos florales en su interior en azul; su módulo de es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	Ilegible		



AMS Ms. 1003. Fragmento cat.núm. 92

Nº	93
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Santander.- BMS
Descripción	Folio en pergamino de 280x320mm- caja de escritura incompleta de 280x290mm. Copiado a línea tendida, conserva 4 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo, se encuentra muy desgastado y recortado; dado que sirvió de tapa de encuadernación al libro "Vinnius castigatus atque ad usum tirorum Hispanorum 1780".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de sección en color negro, sin ninguna decoración; su módulo de es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagrama en rojo. Con clave de Do al comienzo de cada pauta.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Quoniam confirmatus est*	V	
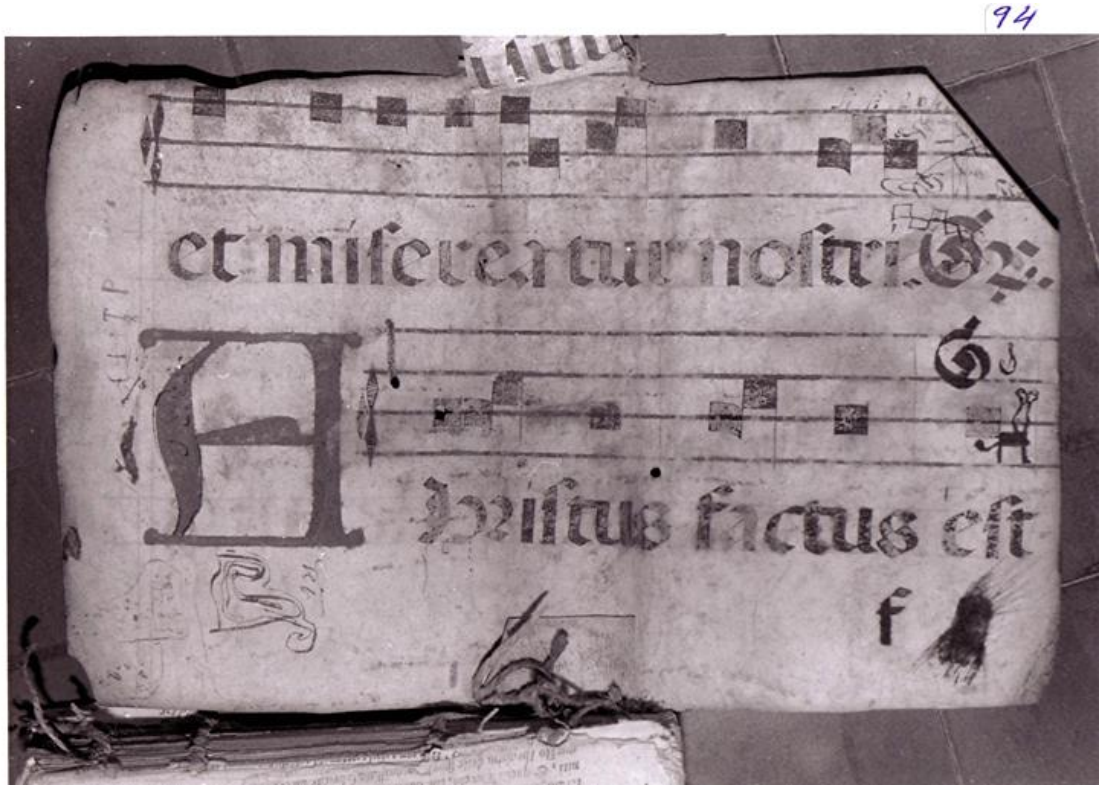


BMS.Fragmento cat.núm. 93

Nº	94
Contenido	Gradual
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Santander.- BSMC. Sin signatura
Descripción	Folio en pergamino de 160x250mm- caja de escritura incompleta de 90x230mm. Copiado a línea tendida, conserva 2 tetragramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo, se encuentra muy desgastado y recortado; dado que sirvió de tapa de encuadernación al impreso"Catechismus ex decreto. Concilii Tridentini ad Parochos PIIV. Pont. Maximi1753".
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza en color rojo, sin ninguna decoración; su módulo de es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre tetragrama en rojo. Con clave de Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Nos at gloriari*	In	LU-571
2	1r	*Christus factus est*	Gr	LU-572

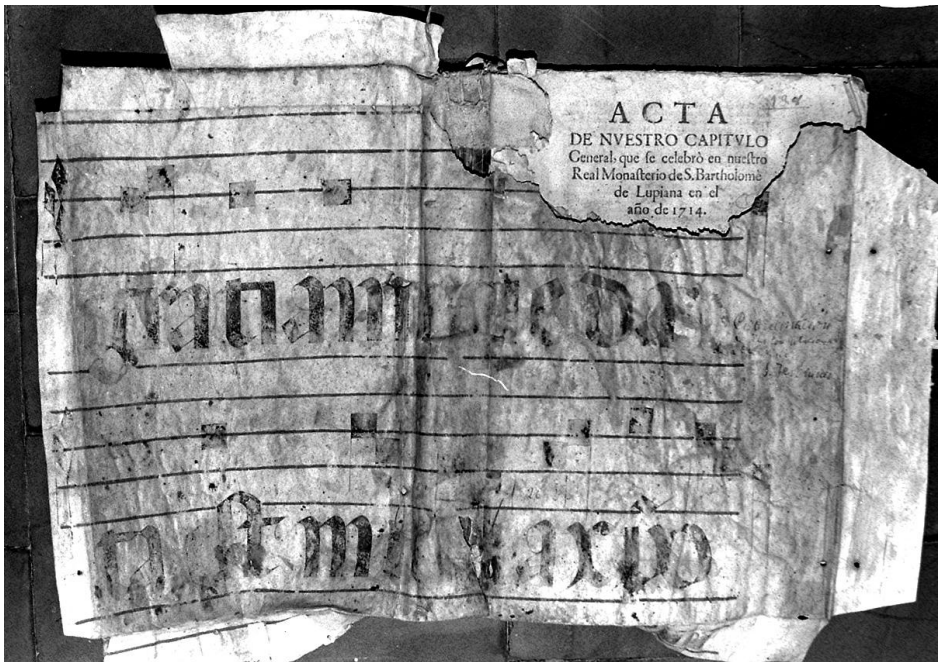


BSMC.Fragmento cat.núm. 94

Nº	95
Contenido	Breviario
Siglo	XVI
Localización. Archivo	Santander.- BSMC
Descripción	Folio en pergamino de 355x490mm- caja de escritura incompleta de 300x390mm. Copiado a línea tendida, conserva 2 pentagramas por cara. Sin foliación.
Estado de conservación	Su estado de conservación es malo, se encuentra muy desgastado y recortado; dado que sirvió de tapa de encuadernación al impreso"Acta de nuestro capitulo general que se celebró en nuestro real Monasterio de S. Bartolomé de Lupina en el año 1714"(Orden de S. Jerónimo).
Tipología de letra	Letra gótica. Ornamentación austera se reduce al empleo de tinta roja para consignar las rúbricas del rito. Posee una letra inicial mayúscula de comienzo de pieza en color rojo, inscrita dentro de un marco dentado, relleno de filigranas con rasgos geométricos y vegetales por el interior y en torno a la letra, el color de las filigranas es rojo (corresponde con el modelo A de iniciales de comienzo de piezas musicales,). El módulo de las iniciales es igual a la altura del pautado.
Notación musical	Notación cuadrada, sobre pentagramas en rojo. Con clave de Fa al comienzo de cada pauta y con custos.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Gratias…(il)*	V	



BSMC .Fragmento cat.núm. 95

A. II.
CANTORALES DE LA CATEDRAL DE SANTANDER (SIGLOS XVI-XIX)

El presente catálogo presenta ordenados cronológicamente los cantorales de la Catedral de Santander estudiados. La ficha descriptiva consta de los siguientes apartados y campos:

1. Identificación.

a) **Número,** correspondiente al cantoral catalogado.
b) **Contenido,** refleja la denominación del cantoral.
c) **Fecha,** en la que fue escrito.
d) **Procedencia y copista**, donde fue reproducido.
e) **Localización y signatura**, indica la institución donde se ubica actualmente.

2. Descripción

Detalla el soporte en el que se encuentra copiado, las dimensiones externas del cantoral y de la caja de escritura expresada en milímetros, el número de folios que consta, así como el número de pautas con notación musical por página. Por último, las características de la encuadernación.

f) **Estado de conservación**, aplicamos los términos "bueno", "regular" y "mal estado", según el porcentaje de deterioro del texto con el término "bueno" cuando el soporte y su contenido están en perfectas condiciones; "regular", cuando podemos identificar más del 75% del texto y "en mal estado" en los casos en que lo escrito resulta ilegible o solamente se puede descifrar un 25%.
g) **Tipo de letra**, todos los cantorales están escritos en el ciclo de letra gótica y en latín. Utilizamos este apartado para describir su ornamentación y decoración en dibujos, tintadas y formas aplicadas a las iniciales y orlas.

3. Música.

h) **Notación musical,** señalamos la tipología de la notación, su color, las claves y los custos, así como los signos de valores, la métrica y los elementos agógicos reflejados.

i) **Modificaciónes y cantos medidos**, los indicamos mediante un asterisco junto a la melodía.

j) **Repertorio musical** del cantoral, atribuímos a cada incipit un numero de orden, seguido del folio del cantoral en el que se encuentra, el género a que pertenece y la fuente actual donde lo podemos localizar. Las melodías que poseen medida están marcadas mediante un asterisco junto al íncipit.

.

4. Imagen fotográfica.

Al pie de cada imagen mostramos la signatura topográfica actual del fragmento, el número correspondiente de este catálogo y folio del cantoral fotografiado.

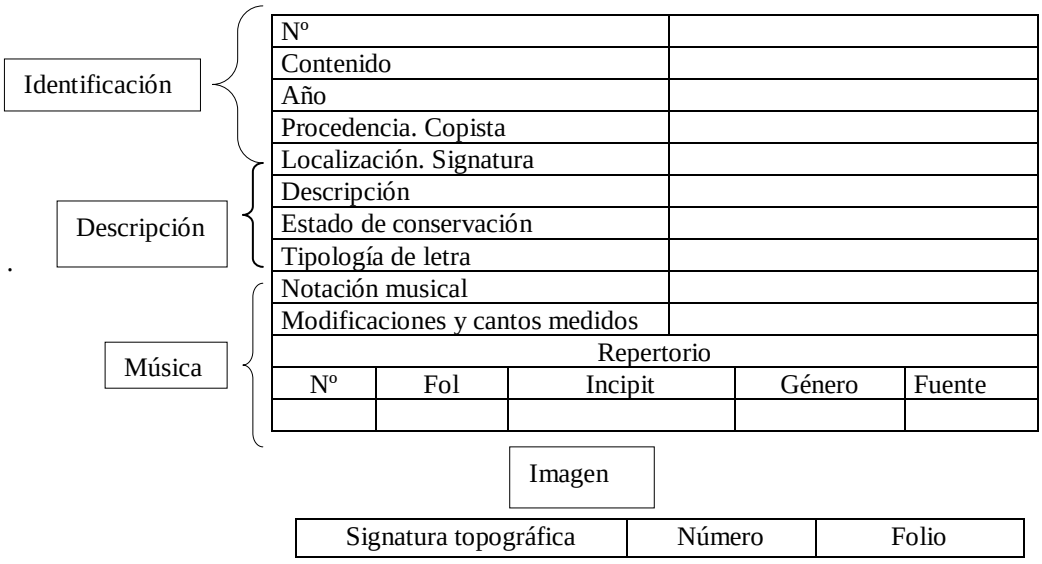


Ilustración 51. Campos que aparecen en la ficha modelo

CATÁLOGO

Nº	1
Contenido	In nativitate Sacti Joanis Baptiste Ad misma Introitus
Año	1591
Procedencia. Copista	Burgos. Petrus Coloma
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº1
Descripción	Manuscrito en pergamino de 550x370mm–caja 530x345mm. Consta de 167 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 6 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente la primera inicial "D" mayúscula con que comienza el cantoral, por su riqueza decorativa. Está pintada de color azul y rojo; lleva dibujos geométricos en malva en su interior. La primera página se encuentra enmarcada por una cenefa de color rojo y azul decorado con dibujos geométricos en su interior. Se encuentra inscrita en un cuadrado en rojo. Su módulo ocupa la extensión de dos pautados.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales.
Modificaciones y cantos medidos	
Repertorio	
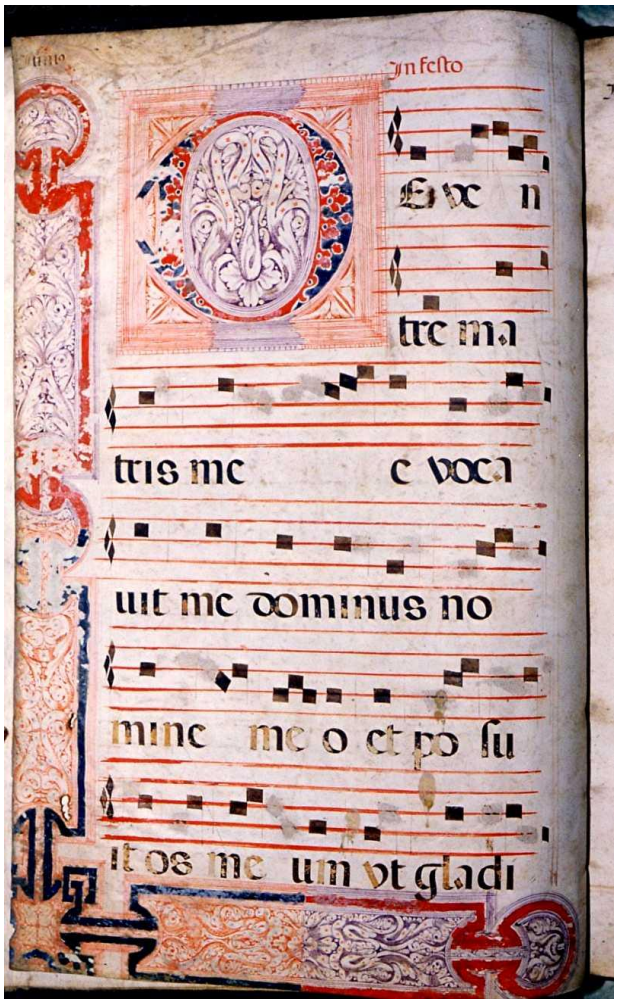
Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1v	*De ventre matris*	In	LU-1337
2	2r	*Priusquam te formarem*	Gr	LU-1338
3	3r	*Tu puer propheta*	Al	GR-571
4	4r	*Tu puer propheta*	Com	LU-1339
5	5r	*Si iniquitate*	In	LU-900
6	5v	*Ecce quam bonum*	Gr	LU-901
7	6v	*Haec est vera fraternitas*	Al	GR-460
8	7r	*Gloriabuntur in te omnes*	A	GR-467
9	8r	*Dicit Dominus Petro*	In	LU-904
10	9v	*In omnem terram*	Gr	LU-1475
11	10v	*Mihi autem nimis*	Of	LU-1207
12	11r	*Simon Jonanis*	Com	LU-519
13	11v	*Nunc scio vere*	In	LU-1348
14	12v	*Constitues eos principes*	Gr	LU-1349
15	15r	*Tu es Petrus*	Com	LU-1351
16	15v	*Scio cui credidi*	In	LU-1233
17	16r	*Qui operatus est*	Gr	LU-1235
18	17v	*Sancte Paule Apostole*	AL	LU-1356

19	18r	*Mihi autem nimis*	In	LU-1206
20	18v	*Rogavi pro te Petre*	AL	GR-549
21	19v	*In omnem terram*	Of	LU-1226
22	20r	*Vos qui secuti estis*	Com	LU-1420
23	20v	*Justorum animae*	Of	LU-1000
24	21r	*Vos estis qui permansisti*	Al	
25	22r	*Justorum animae*	Of	LU-1000
26	23r	*Laudate pueri Dominum*	Al	LU-394
27	23v	*Anima nostra*	Of	LU-396
28	24v	*Quotiescumque fecerit*	Com	LU-797
29	25r	*Venite benedicti Paris*	In	GR-205
30	26r	*Haec dies quam fecit*	Gr	LU-689
31	27r	*Quam gloriosum est*	Al	
32	27v	*Dextera Domini*	Of	LU-573
33	30r	*Veta mihi in domino*	Of	
34	31r	*Diffusa est gratia*	Al	LU-1385
35	31v	*Domine quinque talenta*	Com	GR-515
36	32v	*Procedens Dominus*	In	
37	33r	*Nimis honorati*	Gr	LU-1225
38	34r	*Vocabit Dominus Jacobum*	Com	
39	34r	*Ego vos elegi*	AL	LU-1383
40	36r	*Posuisti Domine*	Com	LU-963
41	38r	*Sacerdotes Dei*	In	LU-960
42	39r	*Sederunt principes*	In	LU-382
43	40r	*Sederunt principes*	Gr	LU-382
44	41r	*Video caelos apertos*	Al	LU-382
45	41v	*Elegerunt Apostoli*	Of	LU-383
46	42v	*Video caelos apertos*	Com	LU-384
47	43r	*Post partum virgo*	AL	LU-1093
48	43v	*Ave Maria gratia*	Of	LU-1216
49	44r	*Illuxerunt coruscationes*	In	LU-1394
50	45r	*Speciosus forma*	Gr	LU-401
51	46r	*Candor est lucis*	AL	LU-1395
52	46v	*Gloria et divitiae*	Of	LU-1395
53	48r	*Timete Dominum omnes*	In	GR-453
54	49v	*Fulgebunt justi*	AL	GR-460
55	50r	*Signa autem eos*	Com	
56	50v	*Dispersit dedit*	In	LU-1415
57	51r	*Dispersit dedit*	Gr	LU-1415
58	52r	*Oratio mea a munda est*	Of	GR-513
59	53r	*Confessio et pulchritudo*	In	LU-1402
60	54r	*Probasti Domine*	Gr	LU-1402
61	54v	*Levita Laurentius bonum*	AL	LU-1403
62	55r	*Confessio et pulchritudo*	Of	LU-1404
63	56r	*Audeamus omnes*	In	LU-1409
64	57r	*Propter veritatem*	Gr	LU-1400
65	58r	*Assumpta est Maria*	AL	LU-1410

66	58v	*Assumpta est Maria*	Of	LU-1411
67	59r	*Optimam partem elegit*	Com	LU-1412
68	59v	*Probasti Domine*	Gr	LU-1402
69	60r	*Te gloriosus apostolorum*	AL	GR-432
70	61r	*Vos qui secuti estis*	Com	GR-438
71	62r	*Inveni David*	AL	LU-1013
72	63r	*Salve sancta Parens*	In	LU-1091
73	62r	*Ut quebar de testimoniis*	In	
74	64r	*Benedicta et venerabilis*	Gr	LU-1092
75	65r	*Felix namque est*	AL	LU-1100
76	65v	*Beata virgo Maria*	Of	LU-1100
77	66r	*Beata viscera Mariae*	Com	LU-1096
78	66v	*Dicit Dominus*	In	LU-904
79	67v	*Liberasti nos Domine*	Gr	LU-905
80	68r	*De profundis*	Of	
81	68v	*In fide et levitate*	Com	
82	69r	*Nos autem gloriari*	In	LU-571
83	70r	*Christus factus est*	Gr	LU-872
84	71r	*Dulce lignum*	AL	LU-1306
85	71v	*Protege Domine*	Of	LU-1433
86	72v	*Per signum crucis*	Com	LU-1308
87	73r	*Benedicite Dominum*	In	LU-1453
88	74r	*Benedicite Dominum*	Gr	LU-862
89	75r	*Sancte Michael*	Al	LU-1455
90	76r	*Stetit Angelus juxta*	Of	LU-1456
91	76v	*Benedicite omnes*	Com	LU-1457
92	77r	*Mihi autem absit*	Of	
93	78r	*Franciscus pauper*	Al	GR-613
94	78v	*Judica Domine*	In	GR-219
95	80v	*Nimis honorati*	AL	LU-1478
96	81r	*Judicant sancti*	In	GR-425
97	81v	*Exultabunt sancti*	Of	LU-997
98	82r	*Gaudeamus omnes*	In	LU-1482
99	83r	*Venite ad me omnes*	AL	LU-1484
100	84r	*Beati mundo corde*	Com	LU-1485
101	85r	*Pretiosa in conspectu*	Al	LU-979
102	85v	*Beatus vir*	AL	LU-1505
103	86v	*Audi filia et vide*	Gr	LU-1511
104	87v	*Quinque prudentes virgines*	Al	LU-1512
105	88v	*Dicit Dominus sermones*	In	GR-398
106	89v	*Dominus secus mare*	In	GR-264
107	90v	*Dicit Andreas Simoni*	Com	GR-329
108	91r	*Ego autem sicut*	In	GR-424
109	92r	*Justus ut palma*	Gr	GR-510
110	94r	*Magna est gloria*	Com	LU-1449
111	94v	*Statuit Dominus*	In	LU-1010
112	95v	*Inveni David*	Of	LU-1013

113	97v	*Veritas mea*	Of	LU-1031
114	98r	*Semel juravi*	Com	LU-960
115	98v	*Sacerdotes Dei*	In	LU-960
116	99r	*Gloria et honore*	G	LU-961
117	100r	*Tu es sacerdos*	AL	LU-1011
118	101r	*Inveni David*	Of	LU-1013
119	102r	*Posuerunt mortalia*	Com	GR-471
120	102v	*In virtute tua Domine*	In	LU-963
121	103r	*Beatus vir*	Gr	LU-964
122	104r	*Posuisti Domine*	Al	LU-976
123	106r	*Justus cum ceciderit*	Gr	GR-457
124	106r	*Qui sequitur me*	Al	LU-967
125	107v	*Posuisti Domine*	Of	LU-968
126	108r	*Qui mihi ministrat*	Com	LU-969
127	108v	*Intret in conspectu*	In	LU-874
128	109v	*Gloriosus Deus*	Gr	LU-991
129	111r	*Corpora sanctorum*	Al	LU-992
130	111v	*Mirabilis Deus*	Of	GR-469
131	112v	*Et si coram hominibus*	Com	LU-994
132	113r	*Sapientiam sanctorum*	In	LU-994
133	114v	*Justi epulentur*	Al	LU-994
134	115v	*Exultabunt sancti*	Of	LU-997
135	116r	*Dico autem vobis*	Com	LU-997
136	116v	*Salus autem justorum*	In	LU-997
137	117r	*Clamaverunt justi*	Gr	LU-998
138	118v	*Te Martyrum candidatus*	AL	LU-999
139	119r	*Justorum anime*	Of	LU-1000
140	119v	*Quod dico vobis*	Com	LU-1001
141	120r	*Statuit Dominus*	In	LU-1010
142	121r	*Ecce sacerdos magnus*	Gr	LU-1011
143	121v	*Hic est sacerdo*	Al	LU-1012
144	122r	*Inveni David*	Of	LU-1013
145	123r	*Fidelis servus*	Com	LU-1013
146	123v	*Sacerdotes tui*	In	LU-1013
147	124r	*Sacerdotes ejus*	Gr	LU-1015
148	125r	*Juravit Dominus*	AL	LU-1015
149	126v	*Beatus servus*	Com	LU-1031
150	127r	*In medio ecclesiae*	In	LU-1019
151	128r	*Os justi meditabitur*	Gr	LU-1019
152	129r	*Justus germinabit*	AL	LU-1020
153	129v	*Justus ut palma*	Of	LU-1021
154	130r	*Os justi meditabitur*	In	LU-1019
155	130v	*Beatus vir*	Al	LU-1030
156	131v	*Justus ut palma*	In	LU-1032
157	132r	*Beatus vir*	Al	LU-1033
158	133v	*In virtute tua Domine*	Of	LU-1033
159	133v	*Amen dico vobis*	Com	LU-1034

160	134r	*Os justi meditabitur*	In	LU-1028
161	134v	*Domine praevenisti*	Gr	LU-1035
162	136r	*Desiderium animae*	Of	LU-1036
163	137r	*Loquebar de testimoniis*	In	LU-1043
164	138r	*Dilexisti justitiam*	Gr	LU-1044
165	138v	*Adducentur regi*	Al	LU.1045
166	139r	*Afferentur regi virgines*	Of	LU-1047
167	140r	*Confundantur superbi*	Com	LU-1048
168	141v	*Adiuvabit eam Deus*	Gr	LU-1019
169	143r	*Diffusa est gratia*	Of	LU-1051
170	144r	*Feci judicium*	Com	LU-1052
171	145r	*Dilexisti justitiam*	In	LU-1053
172	145v	*Specie tua*	Gr	GT-411
173	146v	*Filiae regum in honore*	Of	LU-1056
174	147r	*Quinque prudentes*	Com	LU-1056
175	148r	*Vultum tuum deprecabuntur*	In	LU-1057
176	149r	*Concupivit rex*	Gr	LU-1058
177	140r	*Afferentur regi virgines*	Of	LU-1047
178	150r	*Simile est regnum*	Com	LU-1059
179	151r	*Propter veritatem*	Al	LU-1065
180	151v	*Principes persecuti*	Com	LU-1066
181	152r	*Cognovi Domine*	In	LU-1067
182	153r	*Diffusa est gratia*	Gr	LU-1068
183	154r	*Dilexisti justitiam*	Com	LU-1069
184	155r	*Terribilis est locus*	In	LU-1078
185	155r	*Locus iste adeo*	Gr	LU-1079
186	156v	*Adorabo ad templum*	Al	LU-1079
187	157r	*Domine Deus*	Of	LU-1080
188	158r	*Domus mea*	Com	LU-1081
189	159r	*Spiritus Domini*	In	LU-1106
190	159v	*Beata gens suis*	Gr	LU-882
191	160v	*Veni sancte Spiritus*	AL	LU-763
192	161r	*Confirma hoc Deus*	Of	LU-765
193	161v	*Factus est repente*	Com	LU-768
194	162v	*Patrem omnipotentem*	Gr	
195	164r	*Confitemini Domino*	Al	LU-738
196	164v	*Confitebor Domino*	Of	LU-739



ACS.sig. Nº1.cat.núm.1, fol.1.

Nº	2
Contenido	Feria quinta in caena domini ad matutinum in primo nocturno. Antiphonae. (*Feria quinta in cena dñi ad matutinú in primo nocturno. Aña)*
Siglo	XVI
Procedencia. Copista	Burgos. Petrum Colomam
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº2
Descripción	Manuscrito en pergamino de 550x370mm-caja 530x345mm. Consta de 170 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente la primera inicial, "T" mayúscula con que comienza el cantoral, por su riqueza decorativa. Está pintada de color azul y rojo, posee dibujos geométricos y vegetales en malva en su interior. La primera página se encuentra enmarcada por medio de una cenefa de color rojo y azul decorado con dibujos geométricos y vegetales en su interior. Se encuentra inscrita en un cuadrado en rojo. Su módulo ocupa la extensión de dos pautados.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales.
Modificaciones y cantos medidos	Contiene tres himnos
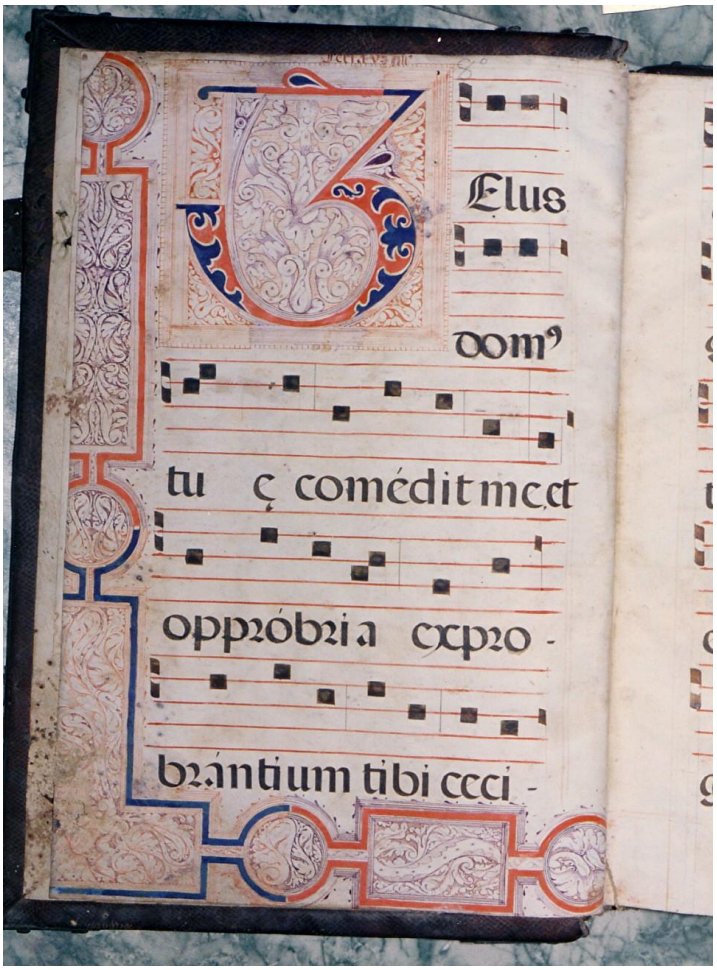
Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Zelus domus tuae*	A	LU-539
2	2r	*Avertantur retrorsum*	A	LU-541
3	2v	*Deus meus eripe*	A	LU-541
4	3v	*Incipit Lamentatio Jeremiae*	Lec	LU-543
5	8v	*In monte Oliveti*	R	LU-546
6	10v	*Et egressus est a filia*	Lec	LU-545
7	15v	*Tristis est anima mea*	R	LU-547
8	17r	*Manum suam misit*	Lec	LU-548
9	22v	*Ecce vidimus eum*	R	LU-549
10	24v	*Liberavit Dominus*	A	LU-550
11	25r	*Cogitaverunt impii*	A	LU-551
12	25r	*Exurge Domine*	A	LU-553
13	26v	*Amicus meus*	R	LU-555
14	28r	*Judas mercator pessimus*	R	LU-556
15	29v	*Unus ex discipulis meis*	R	LU-557
16	31r	*Dixi in quis nolite*	A	LU-557
17	32v	*In die tribulationis*	A	LU-559
18	32r	*Eram quasi agnus*	R	LU-561
19	35r	*Una hora non potuistis*	R	LU-662

20	36v	*Seniores populi consilium*	R	LU-662
21	38r	*Justificeris Domine*	A	LU-563
22	38v	*Dominus tamquam ovis*	A	LU-564
23	39r	*Contritum est cor meum*	A	LU-565
24	40v	*Exhortatus est in virtute*	A	LU-566
25	40v	*Oblatus est*	A	LU-568
26	41r	*Traditor autem*	A	LU-569
27	43r	*Calicem salutaris accipiam*	A	LU-574
28	43v	*Cum his qui oderunt*	A	LU-575
29	44r	*A porta inferi*	A	LU-651
30	44v	*Custodi me a laqueo*	A	LU-576
31	45r	*Considerabam ad dexteram*	A	LU-576
32	45r	*Caenantibus autem illis*	A	
33	47v	*Ascendit Deus*	A	LU-1466
34	48r	*Diviserunt sibi vestimenta*	A	LU-583
35	48v	*Insurrexerunt in me*	A	LU-585
36	49r	*De Lamentatione Jeremiae*	Lec	LU-586
37	53v	*Omnes amice mei*	R	LU-588
38	55v	*Matribus suis dixerunt*	Lec	LU-588
39	59v	*Velum templi scissum*	R	LU-590
40	61v	*Ego vir videns paupertatem*	Lec	LU-590
41	65v	*Vinea mea electa*	R	LU-592
42	67r	*Vim faciebant qui*	A	LU-592
43	67r	*Confundantur et revereantur*	A	LU-594
44	67v	*Ab insurgentibus in me libera*	A	LU-599
45	68r	*Tamquam ad latronem*	R	LU-596
46	70r	*Tenebrae factae sunt*	R	LU-597
47	72r	*Animam meam dilectam*	R	LU-598
48	74v	*A summo caelo agressio*	A	GT-27
49	75r	*Longe fecisti notos meos*	A	LU-600
50	75v	*Captabunt in animam*	A	LU-601
51	76r	*Tradiderunt me in manus*	R	LU.603
52	78r	*Jesum tradidit*	R	LU-604
53	80r	*Caligaverunt oculi mei*	R	LU-605
54	81v	*Propio filio suo*	A	LU-606
55	82v	*Alieni insurrexerunt*	A	LU-595
56	82v	*Ab hominibus iniquis*	A	LU-572
57	83v	*Dum conturbata fuerit*	A	LU-609
58	84r	*Memento mei Domine*	A	LU-610
59	84v	*Posuerunt super caput*	A	LU-611
60	85r	*In pace in idipsum*	A	LU-630
61	85v	*Habitabit in tabernaculo*	A	LU-630
62	86r	*Caro mea requiescet*	A	LU-631
63	86v	*De Lamentatione Jeremiae*	Lec	LU-632
64	91r	*Sicut ovis*	R	LU-633
65	92v	*Quomodo abscuratum*	Lec	LU-634
66	97v	*Jerusalem surge*	R	LU-635

67	99v	*Incipit oratio Jereme*	Lec	LU-636
68	104v	*Plange quasi virgo*	R	LU-638
69	106r	*Elevamini portae*	A	LU-638
70	106v	*Credo videre bona Domini*	A	LU-639
71	107r	*Domine abstraxisti*	A	LU-640
71	107v	*Recessit pastor noster*	R	LU-641
72	109r	*O vos omnes*	R	LU-642
73	110v	*Ecce quomodo moritur*	R	LU-643
74	112v	*Deus adiuvat me*	A	LU-644
75	113r	*In pace factus est*	A	LU-644
76	113v	*Factus sum sicut*	A	LU-645
77	104r	*Astiterunt reges terrae*	R	LU-647
78	115v	*Aestimatus sum*	R	LU-647
79	117v	*Sepulto Domino signatum*	R	LU-648
80	118r	*O mors ero mors tua*	A	LU-648
81	118v	*Plangent eum*	A	LU-650
82	119v	*Attendite universi populi*	A	LU-650
83	119v	*Angelus autem Domini*	A	LU-693
84	120v	*O vos omnes qui transitis*	A	LU-652
85	120v	*Mulieres sedentes*	A	LU-653
86	121v	*Surrexit Dominus vere*	Inv	LU-680
87	122v	*Surrexit Dominus vere*	Inv	LU-680
88	125r	*Surrexit Dominus vere*	Inv	LU-680
89	127r	*Surrexit Dominus vere*	Inv	LU-680
90	128v	*Surrexit Dominus vere*	Inv	LU-680
91	129r	*Ego sum qui sum*	A	LU-683
92	129v	*Postulavi Patrem meum*	A	LU-683
93	130v	*Ego dormivi et somnum*	A	LU-684
94	130v	*Angelus Domini*	R	LU-685
95	133v	*Cum transisset sabbatum*	R	LU-687
96	135v	*Te Deum laudamus*	H	
97	143r	*Ait latro ad latronem*	A	LU-608
98	144r	*Et ecce terraemotus*	A	LU-693
99	144v	*Erat autem aspectus*	A	LU-693
100	145r	*Prae timore autem*	A	LU-693
101	145v	*Respondens autem Angelus*	A	LU-694
102	146v	*Haec dies quam fecit*	A	LU-694
103	147r	*Et respicientes*	A	LU-694
104	148r	*Alleluia Christum Dominum*	Inv	
105	150r	*Alleluia Christum Dominum*	Inv	
106	153r	*Alleluia Christum Dominum*	Inv	
107	156r	*Alleluia Christum Dominum*	Inv	
108	157v	*Alleluia Christum Dominum*	Inv	
109	157V	*Eterne rex altissime*	H	
110	162v	*Elevata est magnificentia*	A	
111	162v	*Dominus in templo*	A	
112	162v	*Astiterunt reges terrae*	A	LU-582

113	163	*Post passionem suam*	R	
114	165v	*Omnis pulchritudines Domini*	R	
115	167r	*Exaltabo te Domine*	R	AT-589
116	168v	*Exaltare Domine*	A	AT-197
117	169v	*Exaltabo te Domine*	A	AT-589
118	169r	*Anxiatus est in me*	A	LU-607
119	169v	*Tempus est*	R	
120	171v	*Non turbetur cor vestrum*	R	
121	175r	*Nimis exaltatus est*	A	
122	176r	*Dominus in caelo*	A	
123	176v	*Ego rogabo Patrem*	R	
124	178r	*Ponis nubem ascensum*	R	
125	179r	*Viri Galilaei*	A	LU-747
126	180r	*Cumque intuerentur*	A	LU-747
127	180v	*Elevatis manibus*	A	LU-747
128	181r	*Exaltate Regem*	A	LU-748
129	182r	*Salutis humanae*	H	LU-748



ACS.sig. Nº2 cat.núm.2, fol.1.

Nº	3
Contenido	Proprium de tempore ad vesperas Domino adventus, ad septuagesima. Domini ad vesperas et antiphonae. Et decreto sacrosanti concilii Tridentini. Per Petrum Colomam.Anno Domini *(Ptopium de tépore ad vesperas a dñica j. Advétus vsq ad Septuagesima. Dñi. Ex decreto sacrosáti Concilij Tridentinie. Per Petrum Colomam. Anno dñi 1589*)
Año	1589
Procedencia. Copista	Burgos. Petrum Colomam
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº3
Descripción	Manuscrito en pergamino de 550x390mm-caja 530x370mm. Consta de 175 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente la primera inicial "D" mayúscula con que comienza el cantoral, por su riqueza decorativa. Está pintada de color azul y rojo, posee dibujos geométricos en malva en su interior. La primera página se encuentra enmarcada por medio de una cenefa de color rojo y azul decorado con dibujos geométricos en su interior. Se encuentra inscrita en un cuadrado en rojo. Su módulo ocupa la extensión de dos pautados.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos.
Modificaciones y cantos medidos	Tiene parasimptetos y textos modernizado en algunas antífonas. Contiene 18 himnos medidos*.

Repertorio
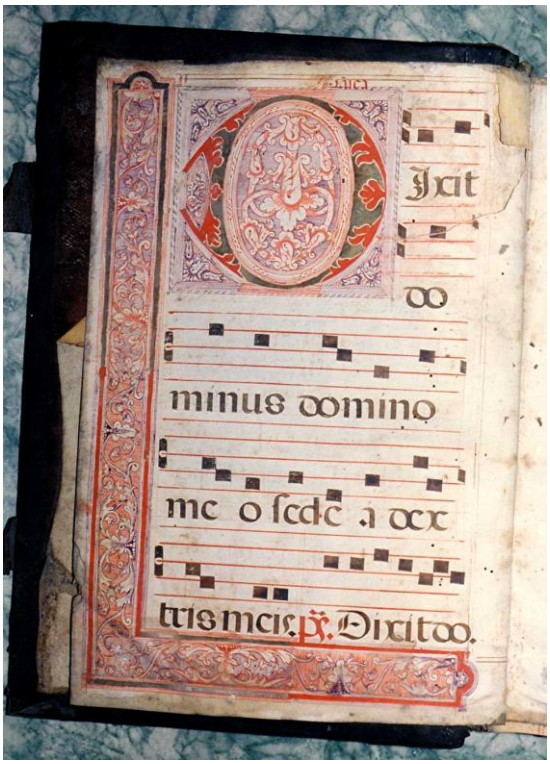
Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Dixit Dominus Domino*	A	LU-257
2	3r	*Lucis creator optime**	H	LU-261
3	6r	*Lacrimavit Dominus*	A	
4	7r	*Laudate Dominum*	A	AT-866
5	7r	*Clamavi et exaudivit*	A	
6	7v	*Immense caeli conditor**	H	
7	10v	*Magnificat anima mea*	A	AT-103
8	11v	*In domum Domini*	A	
9	11v	*Qui habitas in caelis*	A	AT-119
10	12r	*Adiutorium nostrum*	A	
11	12r	*Bene fac Domine*	A	
12	12v	*Facti sumus sicut*	A	
13	13r	*Telluris ingens conditor**	H	
14	15v	*Exultet spiritus meus*	A	AT-123
15	16r	*Non confundetur*	A	
16	16v	*Beati omnes qui timent*	A	AT-139

17	16v	*Sepe expugnaverunt*	A	
18	17r	*De profundis clamavi*	A	AT-140
19	17r	*Speret Israel in Domino*	A	
20	17v	*Caeli Deus sanctissime**	H	AT-142
21	20v	*Respexit Dominus*	A	AT-143
22	21r	*Et omnis mansuetudinis*	A	
23	21r	*Ecce quam bonum*	A	AT-158
24	21v	*Omnia quaecumque voluit*	A	
25	22r	*Quoniam in aeternum*	A	
26	22v	*Magnae Deus potentiae**	H	AT-161
27	25v	*Haec Deus potentia*	A	
28	26r	*Conspectu angelo*	A	
29	26v	*Domine probasti me*	A	AT-179
30	27r	*A viro iniquo libera me*	A	
31	27r	*Domine clamavi*	A	LU-182
32	27v	*Portio mea Domine*	A	
33	28r	*Plasmator omnis Deus**	H	
34	30r	*Deposuit potentes*	A	
35	31r	*Benedictus Dominus*	A	LU-285
36	31v	*Per singulos dies*	A	
37	31v	*Laudabo Deum meum*	A	AT-127
38	32r	*Lauda Jerusalem*	A	AT-167
39	32v	*O lux beata trinitas**	H	LU-428
40	34r	*Suscepit Deus Israel*	A	LU-290
41	35r	*Per signum crucis*	A	LU-740
42	35v	*Sancta Maria succurre*	A	AT-882
43	37r	*Petrus Apostolus*	A	LU-1372
44	38r	*Gaudent in caelis*	A	LU-988
45	39r	*Da pacem Domine*	A	
46	40r	*Misere mihi Domine*	A	LU-271
47	40r	*Te lucis ante terminum**	H	LU.271
48	42r	*Te lucis ante terminum**	H	LU.271
49	43v	*In manus tuas Domine*	R	AT-62
50	44v	*Salva nos Domine*	A	LU-276
51	45v	*Alma redemptoris*	A	LU-278
52	47v	*Ave Regina caelorum*	A	LU-279
53	49v	*Conditor alme siderunt*	H	
54	53r	*Ecce nomen Domini*	A	LU-234
55	53v	*Jam lucis orto sidere**	H	LU-229
56	56v	*Criste fili Dei*	R	
57	57r	*Nunc Sancte nobis**	H	LU-240
58	59r	*Veni ad liberandum*	R	AT-30
59	60r	*Rector potens verax**	H	LU-245
60	62r	*Ostende nobis Domine*	R	AT-36
61	62v	*Rerum Deus tenax **	H	LU-250
62	65v	*Super te Jerusalem*	R	AT-42
63	65v	*In illa stillabunt montes*	A	

64	66r	*Jucundare filia*	A	AT-300
65	66r	*Ecce Dominus veniet*	A	LU-391
66	67r	*Omnes sitientes*	A	LU-301
67	68r	*Ne timeas Maria*	A	LU-1280
68	69r	*Creator alme siderum**	H	LU-301
69	72r	*Leva Jerusalem oculos*	A	AT-220
70	73r	*Quaerite Dominum*	A	AT-221
71	74r	*Veniet fortior*	A	AT-221
72	74	*Expectabo Dominum*	A	LU-910
73	75r	*Ex Aegypto vocavi*	A	AT-222
74	75v	*Veni Domine visitare*	A	LU-304
75	76r	*Ecce in nubibus caeli*	A	LU-308
76	76v	*Urbs fortitudinis*	A	LU-309
77	77r	*Ecce apparebit Dominus*	A	LU-309
78	78r	*Montes et colles*	A	LU-309
79	79r	*Ecce Dominus noster*	A	LU-310
80	79v	*Tu es qui venturus*	A	LU-310
81	80v	*Ecce veniet rex Dominus*	A	AT-228
82	81r	*Vox clamantis*	A	LU-912
83	81v	*Sion renovaberit*	A	LU-913
84	82r	*Qui post me venit*	A	LU-913
85	82v	*Cantate Domino*	A	AT-230
86	83r	*Ante me non est formatus*	A	LU-311
87	84r	*Veniet Dominus*	A	AT-231
88	84v	*Jerusalem gaude gaudis*	A	LU-315
89	85v	*Montes et omnes*	A	LU-315
90	87r	*Beata es Maria*	A	LU-316
91	88r	*O sapientia*	A	LU-317
92	89r	*O Adonai et Dux domus*	A	LU-317
93	90v	*O radix Jesse*	A	LU-318
94	91	*O clavis David*	A	LU-318
95	92r	*O orines splendor*	A	LU-319
96	92v	*O rex gentium*	A	LU-319
97	93v	*O Emmanuel Rex*	A	LU-319
98	94r	*Beatam me dicent*	A	LU-1091
99	95r	*Elevare elevare consurge*	A	AT-246
100	95r	*Ecce ancilla Domini*	A	LU-1281
101	96r	*Laetamini cum Jerusalem*	A	AT-248
102	96v	*Canite tuba in Sion*	A	LU-324
103	97r	*Ecce veniet desideratus*	A	LU-324
104	98r	*Erunt prava*	A	LU-324
105	98r	*Dominus veniet occurrite*	A	LU-324
106	99r	*Omnipotens sermo tuus*	A	LU-325
107	100r	*Judaea et Jerusalem*	A	LU-825
108	100v	*Hodie scietis*	A	LU-326
109	101r	*Hodie scietis*	R	LU-326
110	102r	*Crastina die delebitur*	A	LU-330

111	103r	*Dominus veniet occurrite*	A	LU-324
112	103v	*Crastina erit vobis*	A	LU-330
113	104r	*Crastina die delebitur*	R	LU-330
114	105r	*Rex pacificus magnificatus*	A	LU-331
115	107r	*Completi sunt*	A	LU-332
116	107v	*Scitote quia prope*	A	LU-332
117	107r	*Levate capita vestra*	A	LU-332
118	108r	*Jesu Redemptor omnium**	H	LU-332
119	112r	*De mortis fuerit*	A	
120	113r	*Tecum principium*	A	LU-378
121	113v	*Redemptionem misit*	A	LU-378
122	114r	*Exortum est in tenebris*	A	LU-378
123	114v	*Apud Dominum*	A	LU-378
124	115r	*De fructu ventris tui*	A	LU-379
125	115v	*Hodie Christus natus*	A	LU-379
126	116v	*Stephanus autem plenus*	A	LU-380
127	117v	*Deus tuorum militum**	H	LU-385
128	120v	*Sepelierunt Stephanum*	A	LU-386
129	121r	*Iste est Joannes*	A	LU-387
130	122r	*Exultet orbis gaudiis**	H	LU-391
131	125v	*Exiit sermo*	A	LU-392
132	126r	*Hi sunt qui cum mulieribus*	A	LU-392
133	127r	*Salvete flores Martyrum*	H	LU-397
134	129v	*Innocentes pro Christo*	A	LU-398
135	130r	*Iste sanctus pro lege*	A	LU-951
136	132r	*Dum medium silentium*	A	LU-399
137	133r	*Qui vult venire post*	A	LU-956
138	133v	*Puer Jesus proficiebat*	A	LU-403
139	134v	*Tradent enim vos*	A	LU-940
140	135v	*Estote fortes in bello*	A	LU-946
141	136r	*Iste Confessor Domini**	H	LU-1005
142	139r	*Sacerdos et pontifex*	A	LU-1001
143	141r	*Amavit eum Dominus*	A	LU-1009
144	151r	*O admirabile commercium*	A	LU-406
145	142r	*Quando natus es*	A	LU-407
146	143r	*Rubum quem viderat*	A	LU-407
147	144r	*Germinavit radix Jesse*	A	LU-407
148	144v	*Ecce Maria genuit*	A	LU-408
149	145v	*Propter nimiam caritatem*	A	LU-404
150	146v	*Magnum haereditatis*	A	LU-408
151	146v	*Lapidaverunt Stephanum*	A	LU-380
152	148r	*Lapides torrentes*	A	LU-380
153	148v	*Adhaesit anima mea*	A	LU-384
154	149r	*Stephanus vidit caelos*	A	
155	149v	*Ecce video caelos*	A	LU-385
156	150v	*Valde honorandus*	A	LU-387
157	151r	*Hic est discipulus ille*	A	LU-387

158	151v	*Hic est discipulus meus*	A	LU-390
159	152r	*Sunt de hic stantibus*	A	LU-152
160	152v	*Ecce puer meus*	A	LU-390
161	153r	*Herodes iratus*	A	LU-393
162	153v	*Abimatu et infra*	A	LU-393
163	154r	*Angeli eorum*	A	LU-397
164	154v	*Vox in rama audita*	A	LU-396
165	155r	*Sub throno Dei*	A	LU-397
166	155v	*Ante luciferum*	A	LU-426
167	156r	*Venit lumen tuum*	A	LU-426
168	157r	*Apertis thesauris*	A	LU-426
169	157v	*Maria et flumina*	A	LU-426
170	158r	*Stella ista sicut*	A	LU-426
171	159r	*Crudelis Herodes**	H	LU-426
173	162r	*Magi videntes*	A	LU-419
174	166r	*Interrogabat magos*	A	LU-431
175	167r	*Omnes de Saba*	A	LU-431
176	168r	*Admoniti magi*	A	LU-432
177	168v	*Remansit puer*	A	LU-428
178	169r	*Fili quid fecisti*	A	LU-429
179	171r	*Deficiente vino*	A	LU-436
180	171v	*Domine si tu vis*	A	LU-439
181	172r	*Domine salva nos*	A	LU-440
182	173r	*Colligite primum*	A	LU-442
183	178v	*Simile est regnum*	A	LU-443



ACS.sig. Nº3 cat.núm.3, fol.1.

Nº	4
Contenido	Dominica ad vesperas. Pars secunda Dominicalis. Antiphonae. (*Dominica ad vesperas. Aña. Pars fecda Dñicalis. Año de1591 P. C. feriprit Burgis*.)
Año	1591
Procedencia. Copista	Burgos. Petrum Colomam
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº4
Descripción	Manuscrito de 550x390mm –caja 530x370 mm. Consta de 231 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente la primera inicial, "D" mayúscula con que comienza el cantoral, por su riqueza decorativa. Está pintada de color azul y rojo, posee dibujos geométricos en malva en por su interior. La primera página se encuentra enmarcada por medio de una cenefa de color rojo y azul decorado con dibujos geométricos en su interior. Se encuentra inscrita en un cuadrado en rojo. Su módulo ocupa la extensión de dos pautados.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales.
Modificaciones y cantos medidos	Contiene 37 himnos de los cuales 17 posee notación medida*. Una mano posterior, siglo XVII o XVIII, reformó la mayoría de los himnos, añadiendo nuevos cantos medidos y dejándose de cantar los antiguos, según aparece escrito en el f. 105: "Este himno está sin reformar y se canta por el que hay en el folio 82".

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1v	*Dixit Dominus*	A	LU-257
2	2r	*In mandatis eius*	A	
3	2v	*Sit nomen Domini*	A	LU-259
4	2v	*Nos qui vivimus*	A	
5	3r	*Lucis creator optime* *	H	LU-261
6	6v	*Inclinavit Dominus*	A	AT-38
7	6r	*Credidi propter*	A	
8	6v	*Laudate Dominum*	A	LU-72
9	6v	*Clamavi et exaudivit*	A	
10	7r	*Unde veni et auxilium*	A	
11	7r	*Immense caeli Conditor**	H	AT-101
12	10r	*Magnificat anima mea*	A	AT-103
13	10v	*In Domum Domini*	A	
14	10v	*Qui habitas in caelis*	A	AT-119
15	11v	*Bene fac Domine*	A	
16	11v	*Salutis humanae*	A	LU-748

17	12r	*Telluris ingens conditor**	H	
18	14v	*Non confundetur*	A	
19	15v	*Beati omnes qui timent*	A	AT-139
20	15r	*Sepe expugnaverunt*	A	
21	15v	*De profundis clamavi*	A	AT-140
22	15v	*Speret Israel*	A	
23	16v	*Caeli Deus sanctissime**	H	LU-142
24	18v	*Respexit Dominus*	A	AT-143
25	19r	*Et omnis mansuetudinis*	A	
26	19v	*Ecce quam bonum*	A	AT-158
27	20r	*Omnia quaecumque voluit*	A	
28	20v	*Quoniam in aeternum*	A	
29	20v	*Hymnum cantate nobis*	A	
30	21r	*Magnae Deus potentiae**	H	AT-161
31	23r	*Haec Deus potentia*	A	
32	24r	*In conspectu angelorum*	A	
33	24r	*Domine probasti me*	A	AT-179
34	25r	*Domine clamavi*	A	AT-182
35	25v	*Pasmator omnis **	H	
36	28v	*Deposuit potentes*	A	
37	29r	*Benedictus Dominus*	A	AT-285
38	29r	*Per singulos dies*	A	
39	29v	*Laudabo Deum meum*	A	AT-127
40	30r	*Lauda Jerusalem*	A	AT-167
41	30r	*O lux beata trinitas**	H	
42	32r	*Per signum crucis*	A	LU-1310
43	33r	*Sanctis sumus sicut*	A	
44	35r	*Petrus Apostolus*	A	LU-1372
45	35v	*Gaudent in caelis*	A	LU-988
46	36v	*Da pacem Domine*	A	
47	37v	*Miserere mihi Domine*	A	LU-271
48	38v	*Te lucis ante terminum**	H	LU-271
49	39r	*Te lucis ante terminum**	H	LU-271
50	41v	*In manus tuas Domine*	R	
51	42r	*Sancta Maria succurre*	A	AT-882
52	43r	*Alleluia*	A	LU-246
53	43r	*Te lucis ante terminum**	H	LU-271
54	45r	*In manus tuas Domine*	R	
55	46r	*Alma redemptoris*	A	LU-278
56	48r	*Ave Regina caelorum*	A	LU-279
57	50r	*Regina caeli laetare*	A	LU-280
58	51v	*Jam lucis orto sidere*	H	LU-229
59	54v	*Christe fili Dei*	R	
60	55r	*Nunc Sancte nobis*	H	LU-240
61	60r	*Quid hic statis*	A	LU-450
62	61r	*In aeternum Domine*	R	AT-35
63	61v	*Rerum Deus tenax*	H	LU-250
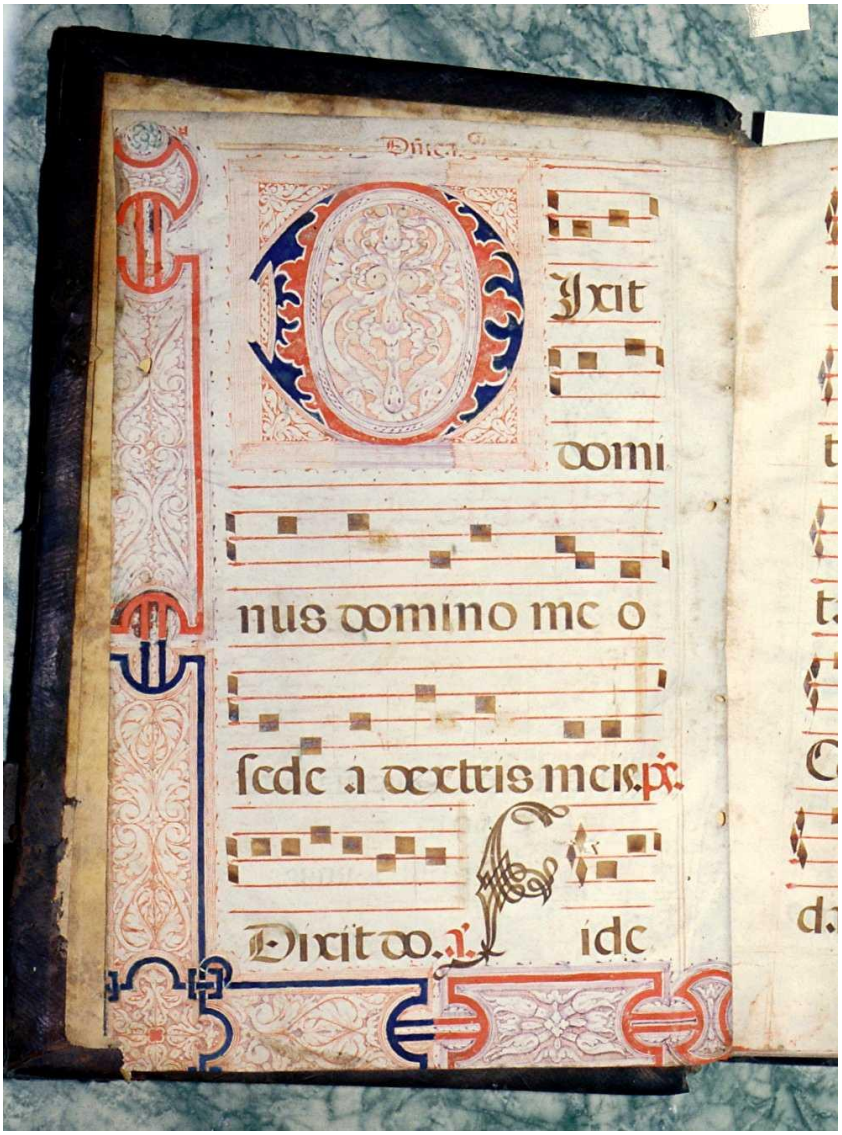
64	63r	*Clamavi in toto*	R	AT-42
65	64v	*Dixit pater familias*	A	LU-451
66	65v	*Hi novissimi una hora*	A	AT-346
67	66v	*Dixit autem pater*	A	LU-490
68	67r	*Tolle quod tuum*	A	AT-346
69	67v	*Non licet mihi*	A	AT-347
70	68r	*Dixit Dominus*	A	LU-444
71	69v	*Qui verbum Dei*	A	LU-452
71	69r	*Semen cicidit in terram*	A	LU-452
72	70v	*Semen cecidit in terram*	A	LU-452
73	71r	*Si vere fratres*	A	LU-457
74	71v	*Vobis datum est*	A	LU-458
75	72v	*Si culmen veri*	A	AT-352
76	72v	*Semen est verbum*	A	AT-352
77	73r	*Quod autem cecidit*	A	AT-352
78	74r	*Pater juste mundus*	A	LU-514
79	75v	*Iter faciente Jesu*	A	LU-458
80	75v	*Transeunte Domino*	A	LU-459
81	76v	*Et qui praeibant*	A	LU-463
82	77r	*Caecus magis ac magis*	A	LU-464
83	77v	*Stans autem Jesus*	A	LU-464
84	79r	*Et qui praeibant*	A	LU-463
85	79v	*Miserere mei fili*	A	AT-358
86	80r	*Thesaurizate vobis*	A	AT-359
87	81v	*Domine non sum*	A	AT-360
88	81r	*Tu autem cum oraveris*	A	AT-361
89	82r	*Audi benigne Conditor**	H	LU-482
90	85v	*Tunc assumpsite*	A	
91	85v	*Jam lucis orto sidere**	H	LU-229
92	88v	*Jesus autem cum*	A	LU-474
93	89r	*Nunc sancte nobis**	H	LU-240
94	90v	*Tunc invocabis*	A	AT-363
95	91v	*Ipse liberavit*	R	AT-30
96	92v	*Rector potens verax**	H	LU-245
97	94r	*Non in solo pane*	A	LU-481
98	94r	*Scapulis suis*	R	LU-481
99	95v	*Rerum Deus tenax**	H	LU-250
100	97r	*Dominum Deum*	A	LU-481
101	97r	*Scuto circumdabit*	R	LU-253
102	98v	*Ad preces nostras*	H	
103	104r	*Ecce nunc tempus*	A	LU-483
104	105v	*Audi benigne Conditor*	H	LU-482
105	108v	*Quod uni ex minimis*	A	AT-373
106	108v	*Scriptum est enim*	A	LU-538
107	109r	*Sicut fuit Jonas*	A	AT-375
108	110r	*O mullier magna*	A	LU-914
109	110v	*Qui me sanum fecit*	A	LU-915

110	111v	*Visionem quam vidistis*	A	LU-489
111	112v	*Domine bonum est*	A	LU-484
112	112v	*Facimus hic tria*	A	AT-381
113	113r	*Qui me misit*	A	LU-915
114	1134r	*Omnes autem vos*	A	LU-916
115	115r	*Tradetur enim gentibus*	A	LU-917
116	115v	*Dives ille guttam*	A	LU-917
117	116r	*Quaerentes eum tenere*	A	LU-918
118	116v	*Dixit autem pater*	H	
119	117v	*Et cum eiecisset Jesus*	A	LU-490
120	118v	*Si in digito Dei*	A	LU-491
121	118v	*Qui non colligit*	A	LU-496
122	119r	*Cum immundus spiritus*	A	LU-496
123	119r	*Extollens vocem*	A	LU-497
124	119v	*Jesus autem transiens*	A	LU-919
125	121r	*Ubi duo vel tres*	A	LU-920
126	121v	*Non lotis manibus*	A	LU-921
127	122r	*Omnes qui habebant*	A	LU-921
128	122v	*Domine ut video*	A	LU-923
129	123v	*Nemo te condemnavit*	A	LU-397
130	123v	*Accepit ergo Jesus*	A	LU-498
131	124r	*De quinque panibus*	A	LU-498
132	124r	*Satiavit Dominus*	A	LU-502
133	125r	*Illi ergo homines*	A	LU-502
134	126r	*Subiit ergo*	A	LU-502
135	126v	*Solvite templum*	A	LU-924
136	127r	*Nemo in eum misit*	A	LU-924
137	127v	*Ille homo qui dicitur*	A	LU-925
138	128r	*Propheta magnus*	A	LU-926
139	128v	*Domine si hic fuisses*	A	LU-926
140	133v	*Ego sum qui testimonium*	A	LU-504
141	134v	*Jam lucis orto sidere**	H	LU-229
142	135r	*Vexilla Regis prodeunt*	H	LU-511
143	137r	*Ego demonium*	A	LU-504
144	139r	*Ego gloriam meam*	A	LU-505
144	137v	*Nunc Sancte nobis*	H	LU-505
145	139r	*Erue a framea*	R	LU-505
146	140r	*Rector potens verax*	H	LU-245
147	142r	*Amen amen dico*	A	LU-510
148	142v	*De ore leonis*	R	LU-510
149	143r	*Rerum Deus tenax*	H	LU-250
150	145v	*Tulerunt lapides*	A	LU-510
151	146r	*Ne perdas cum impiis*	R	LU-511
152	146v	*Abraham pater vester*	A	LU-513
153	147r	*Si quis sitit*	A	LU-928
154	148r	*Vos ascendite*	A	LU-929
155	148v	*Multa bona opera*	A	LU-929

156	149r	*Desiderio desideravi*	A	LU-930
157	149r	*Principes sacerdotum*	A	LU-931
158	150r	*Pater manifestavi*	A	LU-740
160	151r	*Pueri Hebraeorum*	A	LU-519
161	151v	*Pueri Hebraeorum*	A	LU-519
162	152r	*Tibi revelavi causam meam*	A	LU-537
163	152v	*Invocabo nomem tuum*	A	LU-537
164	153r	*Scriptum est enim*	A	LU-538
165	154v	*Non haberes in me potestatem*	A	AT-428
166	154v	*Potestatem habeo*	A	AT-430
167	155r	*Ancilla dixit Petro*	A	AT-432
168	156r	*Alleluia*	A	AT-452
169	156v	*Vespere autem sabbathi*	A	LU-676
170	157v	*Angelus autem Domini*	A	LU-693
171	158r	*Et ecce terraemotus*	A	AT-443
172	158v	*Erat autem aspectus*	A	LU-693
173	159r	*Prae timore autem*	A	LU-693
174	160r	*Respondens autem Angelus*	A	LU-694
175	169v	*Haec dies quam fecit*	A	LU-694
176	161v	*Et respicientes*	A	LU-694
177	162r	*Alleluia*	A	LU-676
178	162r	*Qui sunt hi sermones*	A	LU-699
179	163r	*Videte manus meas*	A	LU-703
180	163r	*Dixit Jesus discipulis*	A	AT-450
181	164v	*Tulerunt Dominum*	A	AT-451
182	165v	*Data est mihi omnis*	A	AT-452
183	166r	*Alleluia*	A	LU-240
184	166v	*Ad regias Agni*	H	AT-453
185	170r	*Cum esset sero*	A	LU-703
186	171v	*Jam lucis orto sidere**	H	LU-229
187	174r	*Alleuia*	A	LU-234
188	174v	*Christe fili Dei*	R	LU-234
189	175v	*Nunc Sancte nobis*	H	LU-240
190	177r	*Alleluia*	A	LU-695
191	177v	*Surrexit Dominus*	R	LU-244
192	178v	*Rector potens verax*	H	LU-245
193	180v	*Alleluia*	A	LU-249
194	180v	*Surrexit Dominus*	R	LU-249
195	181r	*Rerum Deus tenax*	H	LU-250
196	183r	*Alleluia*	A	LU-250
197	183v	*Gavisi sunt discipuli*	R	LU-254
198	184r	*Post dies octo januis*	A	LU-712
199	185r	*Crucem sanctam subiit*	A	LU-1311
200	185v	*Alleluia*	A	
201	186r	*Alleluia*	A	
202	186v	*Alleluia*	A	
203	187r	*Alleluia*	A	

204	187v	*Ad caenam agni*	H	
205	192r	*Pax vobis ego sum*	A	AT-464
206	192v	*Mitte manum tuam*	A	AT-465
207	193r	*Quia vidisti me*	A	LU-1224
208	193v	*Misi digitum meum*	A	AT-466
209	194r	*Ego sum pastor*	A	LU-712
210	195r	*Ego sum pastor*	A	LU-715
211	195v	*Pastor bonus anima*	A	AT-470
212	196r	*Mercenarius est*	A	AT-470
213	197r	*Sicut novit me pater*	A	AT-471
214	197v	*Alias oves habeo*	A	AT-472
215	198r	*Modicum et non videbitis*	A	LU-717
216	199r	*Amen dico vobis*	A	LU-910
217	200r	*Tristitia vestra*	A	AT-475
218	201r	*Tristitia implevit*	A	AT-476
220	201r	*Tristitia vestra*	A	AT-477
221	201v	*Amen amen dico*	A	LU-721
222	202v	*Vado ad eum qui misit*	A	LU-722
223	203r	*Vado ad eum qui misit*	A	LU-725
224	204r	*Ego veritatem dico*	A	AT-480
225	204v	*Cum venerit Paraelitus*	A	LU-750
226	205r	*Adhuc multa habeo*	A	AT-482
227	206r	*Non enim loquetur*	A	AT-482
228	206v	*Usque modo non petistis*	A	LU-726
229	207v	*Petite et accipietis*	A	LU-730
230	208r	*Ipse enim Pater*	A	AT-486
231	208v	*Exivi a Patre*	A	AT-487
232	209v	*Viri Galilaei*	A	LU-747
233	210r	*Cumque intuerentur*	A	LU-747
234	210v	*Elevatis manibus*	A	LU-747
235	211v	*Exaltate Regem*	A	LU-748
236	211v	*Videntibus illis elevatus*	A	LU-748
237	212r	*Salva nos Domine*	A	LU-276
238	214r	*Jesu tibi*	H	
239	214v	*Pater fidei nostrae*	A	LU-458
240	215r	*Jam lucis orto sidere*	H	LU-229
241	218v	*Christe fili Dei*	R	LU-234
242	219r	*Nunc Sancte nobis*	H	LU-240
243	221r	*Ascendit Deus*	R	AT-494
244	222r	*Rector potens verax*	H	AT-32
245	223r	*Ascendens Christus*	R	AT-494
246	224v	*Rerum Deus tenax*	H	LU-250
247	226v	*Ascendo ad Patrem*	R	LU-742
248	227v	*O Rex gloriae Domine*	A	LU-749
249	228v	*Cum venerit Paraclitus*	A	LU-750
250	229v	*Haec locutus sum*	A	LU-754
251	230r	*Benedicamus Domino*	A	

252	230v	*Benedicamus Domino*	A	
253	231r	*Dixit Dominus*	A	LU-451
254	231v	*O beatum Apostolum*	A	
255	233r	*Benedicamus Domino*	A	



ACS.sig. Nº4 cat.núm.4, fol.1.

Nº	5
Contenido	Tertia pars dominicalis vespertina and Pentecoste ad Adventum. Dominica ad vesperas. Antiphonae. (*Tertia pars dominicales vespertini a Petecfte vfq ad Aduét dñi. Dñica ad vefperas Aña- Per Petrum Colomam. Año d.1589*)
Año	1589
Procedencia. Copista	Burgos. Petrum Colomam
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº5
Descripción	Manuscrito de 550x390mm –caja 530x 370 mm . Consta de 132 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente la primera inicial, "D" mayúscula con que comienza el cantoral, por su riqueza decorativa. Está pintada de color azul y rojo, posee dibujos geométricos en malva en ç su interior. La primera página se encuentra enmarcada por medio de una cenefa de color rojo y azul decorado con dibujos geométricos en su interior. Se encuentra inscrita en un cuadrado en rojo. Su módulo ocupa la extensión de dos pautados
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales.
Modificaciones y cantos medidos	Contiene once himnos de los cuales cinco poseen notación medida*.
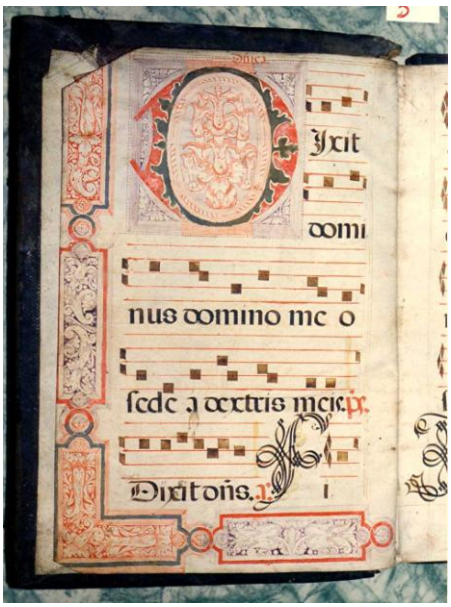
Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1v	*Dixit Dominus Domino*	A	LU-237
2	2r	*Inclinavit Dominus*	A	
3	2v	*Nos qui vivimus*	A	
4	3r	*Lucis creator optime*	H	LU-261
5	6r	*In omnibus*	A	LU-829
6	6v	*Credidi propter*	A	
7	6v	*Laudate Dominum*	A	
8	7r	*Clamavi et exaudivit*	A	
9	7v	*Unde veni et auxilium*	A	
10	7v	*Immense caeli Conditor**	H	AT-101
11	10r	*Magnificat anima mea*	A	AT-103
12	11r	*In comunione Domini*	A	
13	11v	*Qui habitas in caelis*	A	AT-119
14	11v	*Bene fac Domine*	A	
15	12v	*Facti sumus sicut*	A	
16	12v	*Te lucis ingens (*)*	H	
17	15r	*Exultavit spiritus*	A	AT-123
18	15v	*Non confundetur*	A	

19	16r	*Sepe expugnaverunt*	A	AT-139
20	16v	*De profundis clamavi*	A	AT-140
21	17r	*Caeli Deus sanctissime (*)*	H	AT-142
22	19v	*Respexit Dominus*	A	AT-143
23	20r	*Et omnis mansuetudinis*	A	
24	21r	*Quoniam in aeternum*	A	
25	22r	*Magnae Deus potentiae**	H	AT-161
26	24r	*Haec Deus potentia*	A	
27	25r	*In conspectu angelorum*	A	
28	25v	*Domine probasti me*	A	AT-179
29	25v	*A viro iniquo libera*	A	
30	26r	*Domine clamavi*	A	AT-182
31	26v	*Portio mea Domine*	A	
32	26v	*Pasmator omnis (*)*	H	
33	29r	*Deposuit potentes*	A	
34	30r	*Benedictus Dominus*	A	LU-285
35	30v	*Per singulos dies*	A	
36	30v	*Laudabo Deum meum*	A	AT-127
37	30v	*Deo nostro jucunda*	A	
38	31r	*O lux beata trinitas*	H	
39	33r	*Suscepit Deus Israel*	A	LU-290
40	33r	*Per signum crucis*	A	LU-1310
41	34r	*Sancta Maria succurre*	A	LU-1082
42	36r	*Petrus apostolus*	A	LU-1371
43	36v	*Guadent in caelis*	A	LU-988
44	37v	*Da pacem Domine*	A	LU-886
45	38r	*Miserere mihi Domine*	A	LU-271
46	39r	*Te lucis ante terminum*	A	LU-271
47	41r	*Te lucis ante terminum*	A	LU-271
48	42r	*In mandatis eius*	A	
49	43r	*Salva nos Domine*	A	LU-276
50	44r	*Alleluia*	A	LU-708
51	44v	*Te lucis ante terminum*	H	LU-271
52	48r	*Regina caeli laetare*	A	LU-280
53	49r	*Salve regina*	A	LU-281
54	51v	*Dum complerentur*	A	LU-767
55	52r	*Spiritus Domini*	A	LU-767
56	52v	*Fontes et omnia*	A	LU-768
57	53r	*Loquebantur variis*	A	LU-768
58	54r	*Veni creator spiritus*	H	LU-768
59	58v	*Non vos relinquam*	A	AT-502
60	59r	*Hodie completi sunt*	A	LU-770
61	60r	*Simile est regnum*	A	LU-443
62	61r	*Pacem relinquo vobis*	A	LU-775
63	61r	*Ego sum panis*	A	LU-1358
64	62v	*Spiritus qui a patre*	A	LU-775
65	63r	*Paraclitus autem*	A	AT-514

66	64r	*Gloria tibi Trinitas*	A	LU-783
67	64v	*Laus et perennis gloria*	A	LU-783
68	65r	*Gloria laudis*	A	LU-783
69	66r	*Laus Deo Patri*	A	LU-783
70	66v	*Ex quo omnia*	A	LU-783
71	67r	*Jam solo recedit*	H	LU-784
72	69r	*Gratias tibi Deus*	A	LU-776
73	69v	*Loquere Domine*	A	LU-768
74	70r	*Te Deum patrem*	A	LU-789
75	71v	*Nolite judicare*	A	LU-785
76	72r	*Sacerdos in aeternum*	A	LU-807
77	72v	*Miserator Dominus*	A	LU-809
78	73r	*Si quis diligit me*	A	LU-772
79	74r	*Qui pacem ponit fines*	A	LU-808
80	76v	*Pange lingua gloriosi**	H	LU-808
81	79r	*O quam suavis*	A	LU-786
82	81r	*O sacrum convivium*	A	LU-810
83	82r	*Puer Samuel ministrabat*	A	LU-811
84	83r	*O sacrum convivium*	A	LU-810
85	84r	*Exi cito in plateas*	A	LU-815
86	85v	*Cognoverunt omnes*	A	LU-823
87	86r	*Praevaluit David*	A	LU-826
88	86v	*Montes Gelboe*	A	LU-826
89	88r	*Obsecro Domine*	A	AT-541
90	89r	*Unxerunt Salomonem*	A	LU-827
91	89v	*Exaudisti Domine*	A	LU-827
92	90r	*Dum tolleret Dominus*	A	LU-827
93	91r	*Fecit Joas rectum*	A	LU-827
94	91v	*Obsecro Domine*	A	LU-828
95	92r	*Sapientia aedificavit*	A	LU-828
96	93v	*Ego in altissimis*	A	LU-828
97	94v	*Omnis sapientia*	A	LU-828
98	94r	*Sapientia clamitat*	A	LU-828
99	95v	*Observa fili*	A	LU-829
100	96r	*Cum audisset Job*	A	LU-829
101	97v	*In manus tuas Domine*	A	
102	98v	*Ne reminiscaris*	A	LU-829
103	99r	*Adonai Domine*	A	LU-830
104	99v	*Domine Rex omnipotens*	A	LU-830
105	100v	*Adaperiat Dominus*	A	LU-830
106	101r	*Refulsit sol in clypeos*	A	LU-830
107	102r	*Lugebas autem Judam*	A	LU-830
108	102v	*Exaudiat Dominus*	A	LU-831
109	103r	*Tua est potentia*	A	LU-831
110	104r	*Vidi Dominum sedentem*	A	LU-831
111	105r	*Aspice Domine*	A	LU-831
112	106v	*Muro tuo inexpugnabili*	A	LU-831

113	107r	*Qui caelorum contines*	A	LU-832
114	108r	*Super muros tuos*	A	LU-832
115	108v	*Quae mulier habens*	A	LU-825
116	109v	*Praeceptor per totam*	A	LU-835
117	110r	*Si offers munus tuum*	A	LU-839
118	111v	*Misereor super turbam*	A	LU-843
119	112v	*Non potest arbor*	A	LU-847
120	113r	*Quid faciam quia*	A	LU-850
121	114v	*Scriptum est enim*	A	LU-853
122	116r	*Descendit hic justificatus*	A	LU-857
123	116v	*Bene omnia fecit*	A	LU-861
124	117r	*Homo quidam descendebat*	A	LU-866
125	118r	*Unus autem ex illis*	A	LU-870
126	117v	*Quaerite primum regnum*	A	LU-874
127	119v	*Propheta magnus*	A	LU-878
128	120r	*Cum vocatus fueris*	A	LU-881
129	121r	*Quid vobis videtur*	A	LU-885
130	122v	*Tulit ergo paralyticus*	A	LU-889
131	123r	*Intravit autem rex*	A	LU-892
132	124r	*Cognovit autem pater*	A	LU-896
133	125r	*Serve nequam*	A	LU-900
134	126r	*Reddite ergo*	A	LU-903
135	126v	*At Jesus conversus*	A	LU-907
136	127r	*Amen dico vobis*	A	LU-910
137	128v	*Domine si tu vis*	A	LU-439
138	129r	*Domine salva nos*	A	LU-440
139	129v	*Colligite primum*	A	LU-442
140	130v	*Sicut novellae*	A	LU-808
141	131r	*Benedicamus Domino*	A	
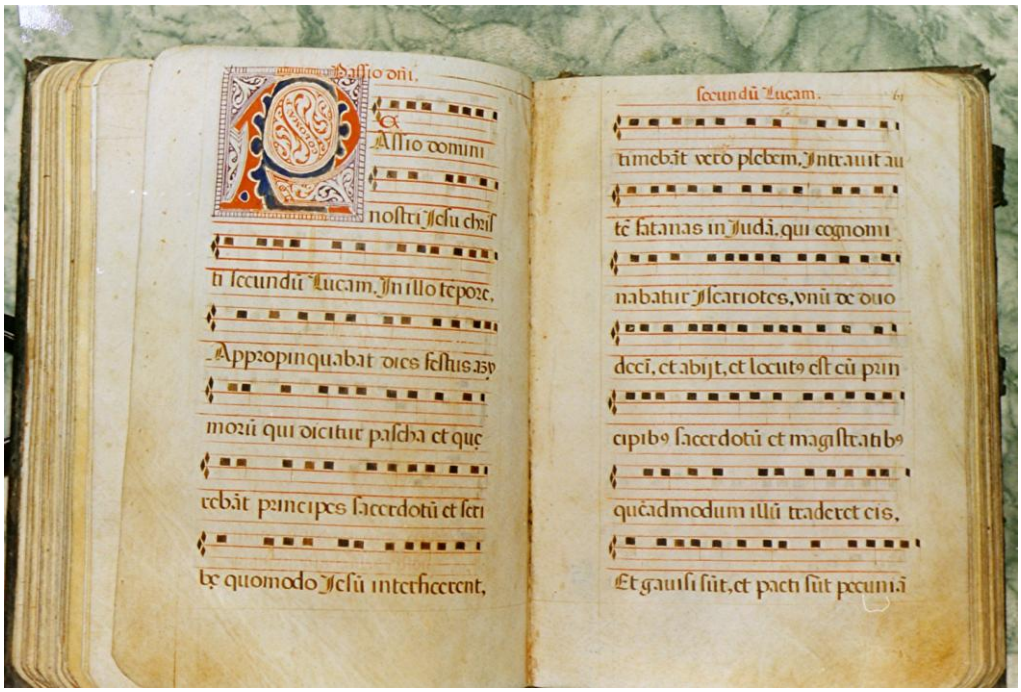


ACS.sig. Nº5 cat.núm.5, fol.1.

Nº	6
Contenido	Evangeliarium
Siglo	XVI
Procedencia. Copista	Burgos. Petrum Colomam
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº6
Descripción	Manuscrito de 310x210mm –caja 300x 180 mm . Consta de 107 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, Copiado a línea tendida, presenta 6 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales. La recitación se realiza sobre el sol.
Modificaciones y cantos medidos	

Repertorio

Nº	**Fol**	**Incipit**		
1	2r	*Matthaeus*		
2	32v	*Marcus*		
3	60r	*Lucas*		
4	86v	*Joannes*		



ACS.sig. Nº6 cat.núm.6, fol. 61.
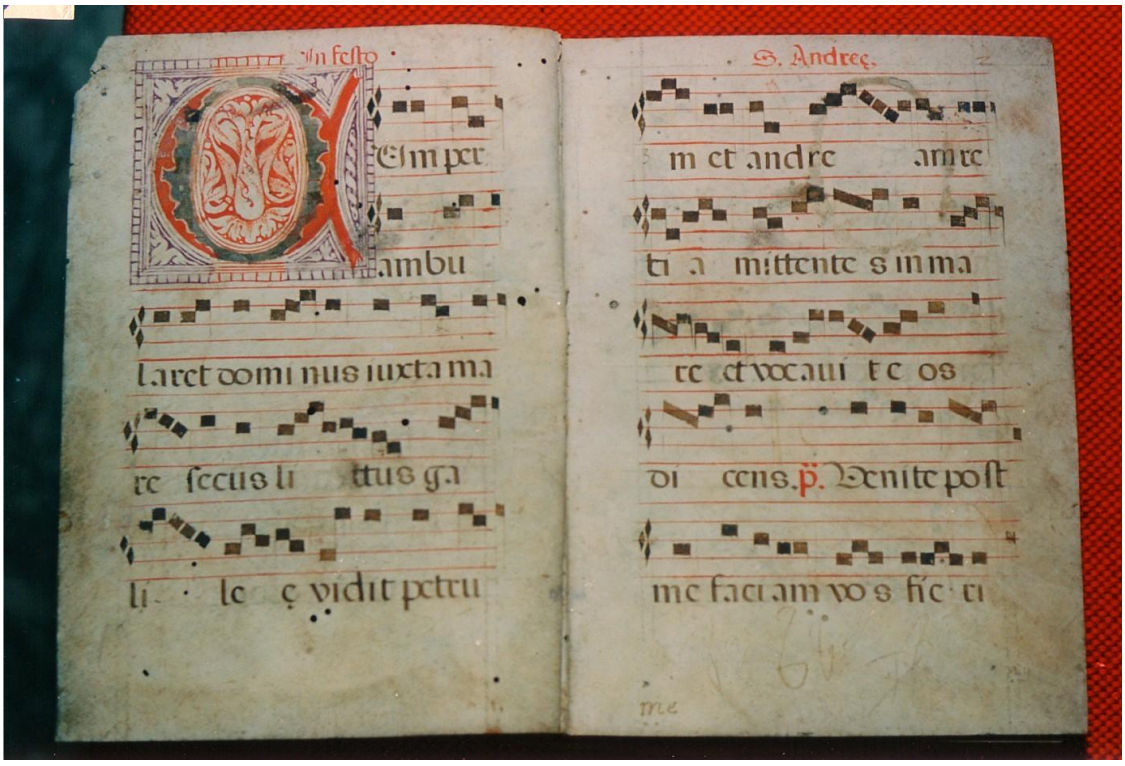
Nº	7
Contenido	Procesionarium. (*Proceffionarium fecundum con fuetudinem Ecclefiae Burgenfis noviter reftitutum. Ex decreto facrofancti Conclii Tridentino. Anno de MDLXXXIX*)
Año	1589
Procedencia. Copista	Burgos. Petrum Colomam
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº7
Descripción	Manuscrito de 225X160mm –caja 200X140mm . Consta de 129 folios. Sin encuadernar. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales.
Modificaciones y cantos medidos	

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Cum perambularet Dominus*	R	
2	2v	*Orantibus in loco*	R	
3	4r	*Videt crucem Andre*	R	
4	5v	*Cum pervenisset beatus Andre*	A	LU-1210
5	7v	*Hic est vere martir*	R	
6	8v	*Beatissimae virginis*	R	
7	10v	*Regum mundi et omnes*	R	
8	11v	*Conceptio tua Dei*	A	
9	12r	*Justus germinavit*	R	
10	15r	*Rogavi Dominum*	R	
11	16v	*Veni sponsa Christi*	R	
12	18r	*Tanto pondere eam*	A	LU-1223
13	19r	*Filiae Jerusalem venite*	R	
14	20r	*Ecce virgo concipiet*	R	
15	21v	*Ave Maria gratia*	R	
16	23r	*O virgo virginum*	A	
17	27r	*Si diligitis me mandata*	R	AT-695
18	28r	*Elegit eum Dominus*	R	AT-[63]
19	28v	*Simon Petre*	R	
20	30r	*Diem festum sacritissimae*	R	
21	33v	*Obtulerunt pro ero Domino*	R	LU-1247
22	37r	*Propter veritatem*	R	
23	38r	*Bonum certamen*	R	
24	39r	*Stans beata Agnes*	A	
25	39v	*Sancte Paule Apostole*	R	LU-1240
26	42r	*Lumen ad revelationem*	A	LU-1253
27	43r	*Exurge Domine adiuranos*	A	LU-1245

28	43r	*Adorna thalamum tuum*	A	LU-1246
29	45r	*Responsum accepit Simeon*	A	LU-1247
30	47v	*O veneranda matryrum*	R	
31	50v	*Vidi coniunctos vivos*	R	
32	52r	*Nunc data est*	R	
33	54r	*Gloriosum diem sacra*	R	
34	55r	*Martyres Christi mater*	A	
35	58v	*Michael archangelus venit*	R	
36	60r	*Ave Maria gratia*	R	LU-1280
37	62r	*Felix namque*	R	
38	64r	*Gabriel Angelus locutus*	A	LU-1281
39	66v	*Si manseritis in me*	A	LU-1303
40	68r	*Gaude Maria virgo*	R	
41	69v	*Crux fidelis inter omnes*	R	
42	70v	*Sicut Moises exaltavit*	R	
43	72v	*Crucem sanctam subiit*	A	LU-1311
44	76r	*In ferventis olei*	A	LU-1311
45	78v	*Missus est Gabriel Angelus*	R	LU-1280
46	79r	*Hodie concepta est beata*	R	
47	79v	*Media nocte clamor*	R	
48	82v	*Princeps gloriosissime Michael*	A	LU-1461
49	82v	*Ecce ego mitto*	R	
50	83v	*Tollite iugum meum*	R	
51	89v	*Iste sanctus pro lege*	R	LU-951
52	86v	*Estote fortes in bello*	A	LU-946
53	87v	*Beatus vir*	R	
54	88v	*Tristitia vestra alleluia*	R	
55	89v	*Candidi facti sunt*	R	
56	90r	*Sancti et justi in Domino*	A	LU-947
57	90v	*Iste homo ab adulescentia*	R	
58	92v	*Isti sunt viri sancti*	R	AT-781
59	93r	*Haec est vera fraternitas*	R	
60	94v	*Qui vult venire post*	A	LU-956
61	96v	*Os ut vocem Domini*	R	
62	97v	*Nactus est silentium*	R	
63	98v	*Absterget Deus omnem*	R	
64	100v	*Viri sancti gloriosum*	R	
65	101v	*Sancti mei qui in carne*	R	
66	102v	*Gaudent in caelis*	A	LU-988
67	102r	*Euge serve bone*	R	AT-577
68	105v	*Ecce sacerdos magnus*	R	LU-1004
69	107v	*Sint lumbi vestri*	R	
70	108r	*Amavit eum Dominus*	A	LU-1002
71	108v	*Dum esset summus*	A	LU-1009
72	109r	*O doctor optime*	A	AT-557
73	110v	*Justus germinabit*	A	AT-658
74	111r	*In dedicatione templi*	R	

75	112v	*Iste cognovit justitiam*	R	
76	114r	*Hic vir despiciens mundum*	A	LU-1027
77	119v	*Veni sponsa Christi*	R	LU-1037
78	117r	*Veni electa mea*	R	LU-1061
79	118r	*Diffusa est gratia*	R	LU-340
80	119v	*Lucia virgo*	R	AT-592
81	120v	*Veni sponsa Christi*	A	LU-1037
82	121r	*Prudentes virgines*	A	LU-1043
83	122v	*Veni electa mea*	R	
84	123r	*Pretiosa in conspectu*	R	
85	124v	*Qui operatus est Petro*	R	
86	125v	*In conspectu angelorum*	R	AT-861
87	126v	*Non auferetur*	R	
88	128r	*Omnipotens adorande*	R	
89	129v	*O quam metuendus*	A	
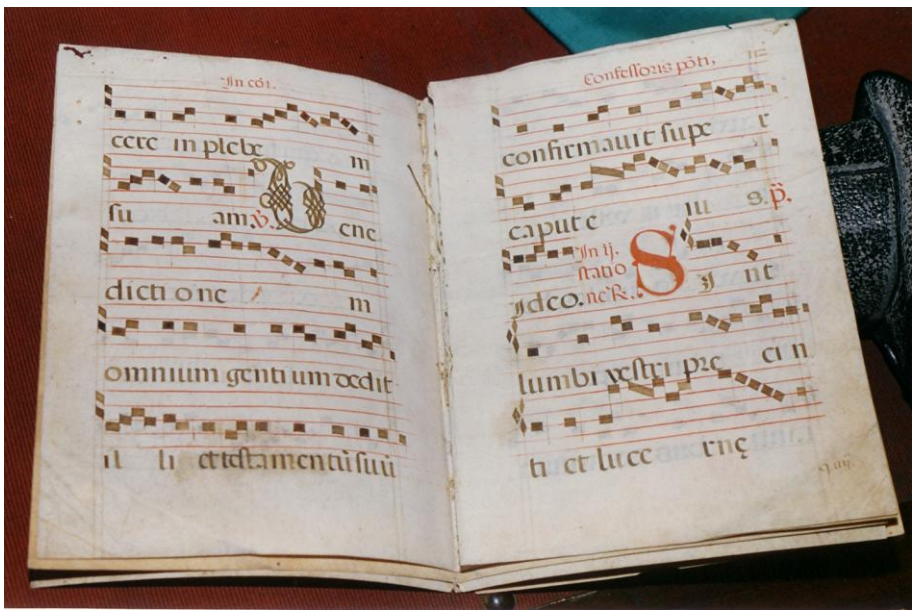


ACS.sig. Nº7 cat.núm.7, fol.1.

Nº	8
Contenido	Procesionarium *Proceffionarium fecundum con fuetudinem Ecclefiae Burgenfis noviter reftitutum. Ex decreto facrofancti Conclii Tridentino. Anno de MDLXXXIX*)
Año	1589
Procedencia. Copista	Burgos. Petrum Colomam
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº 8
Descripción	Manuscrito de 225X160mm –caja 200x 140 mm . Consta de 22 folios. Incompleto y sin encuadernar. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales.
Modificaciones y cantos medidos	

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	109v	*Euge serve bone*	R	
2	110v	*Ecce sacerdos magnus*	R	LU-1550
3	112r	*Sint lumbi vestri*	R	
4	113r	*Amavit eum Dominus*	A	LU-1009
5	114r	*Dum esset summus*	A	LU-1009
6	114v	*O doctor optime*	A	LU-1016
7	116r	*Iste cognovit justitiam*	R	
8	121r	*Veni sponsa Christi*	A	LU-1037
9	132v	*Orantibus in loco*	R	



ACS.sig. Nº 8 cat.núm.8, fol.112.
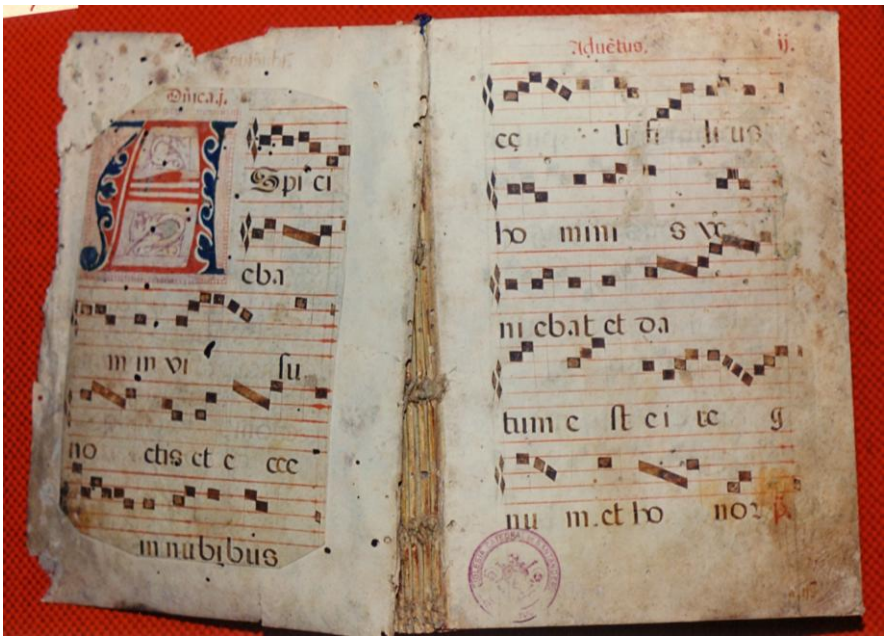
Nº	9
Contenido	Procesionarium *Proceffionarium fecundum con fuetudinem Ecclefiae Burgenfis noviter reftitutum. Ex decreto facrofancti Conclii Tridentino. Anno de (MDLXXXIX*)
Año	1589
Procedencia. Copista	Burgos
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº9
Descripción	Manuscrito de 225x160mm –caja 200x 140 mm . Consta de 148 folios. Incompleto.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente la primera inicial, "A" mayúscula con que comienza el cantoral, por su riqueza decorativa. Está pintada de color azul y rojo, posee dibujos geométricos en malva en su interior. Se encuentra inscrita en un cuadrado en rojo. Su módulo ocupa la extensión de dos pautados.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales.
Modificaciones y cantos medidos	

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	2r	*Aspiciebam in visu*	R	
2	3v	*Missus est Gabriel Angelus*	R	LU-428
3	6v	*Audite verbum*	R	
4	7v	*Ne timeas Maria*	A	LU-1280
5	8v	*Jerusalem cito*	R	
6	10r	*Civitas Jerusalem*	R	
7	11r	*Ne timeas Maria*	R	
8	12r	*Tu es qui venturus*	A	LU-913
9	13r	*Ecce apparebit Dominus*	R	LU-309
10	15r	*Qui venturus est*	R	
11	16v	*Veni Domine*	R	
12	17r	*Beata es Maria*	A	LU-319
13	18v	*Canite tuba*	R	LU-324
14	20r	*Non auferetur*	R	
15	21v	*Intuemini quantum*	R	AT-243
16	23r	*Ave Maria gratia*	A	
17	24r	*Sanctificamini hodie*	R	
18	25r	*Constantes estote*	R	AT-242
19	26r	*Nascetur nobis*	R	
20	28v	*Orietur sicut*	A	LU-346
21	29r	*Expectetur sicut*	A	
22	30r	*Hodie nobis caelorum*	R	LU-343
23	32v	*Hodie nobis caelorum*	R	LU-343

24	33v	*Beata Dei Genitrix*	R	LU-1509
25	35r	*Verbum caro factum*	R	LU-480
26	36v	*Hodie Christus natus*	A	LU-379
27	38r	*Stephanus autem*	R	LU-380
28	39v	*Videbant omnes*	R	
29	40r	*Lapidaverunt Stephanum*	R	LU-273
30	42r	*Simile est regnum*	A	
31	43r	*Valde honorandus*	R	LU-387
32	44v	*Hic est beatissimus*	R	
33	46v	*In medio eclesiae*	R	
34	48r	*Exiit sermo*	A	LU-392
35	49r	*Centum quadraquinta*	R	
36	51r	*Adoraverunt vivente*	R	
37	52v	*Vidi sub altare Dei*	R	
38	54v	*Innocentes pro Christo*	A	LU-398
39	55v	*Quem vidistis pastores*	R	LU-361
40	57v	*Beata Dei Genitrix*	R	LU-1509
41	59r	*Puer Jesus proficiebat*	A	LU-403
42	59v	*Dies sanctificatus*	R	
43	60v	*Congratulamini mihi*	R	
44	62v	*Nesciens mater virgo*	R	
45	64v	*Magnum haereditatis*	A	LU-408
46	66r	*Hodie Jordane*	R	
47	68r	*In columbae specie*	R	
48	69v	*Magi veniunt*	R	
49	71r	*Tribus miraculis*	A	LU-428
50	73r	*Domine in ira tua*	R	
51	75r	*Deus qui sedes*	R	
52	76v	*Deo seraphim*	R	
53	78v	*Deficiente vino*	A	LU-1540
54	79v	*Domine si tu vis*	A	
55	79v	*Domine salva nos*	A	AT-338
56	80v	*Colligite primum*	A	LU-442
57	81r	*Sepelierunt Stephanum*	A	
58	82v	*In principio creavit*	R	
59	83r	*Dixit Dominus*	R	
60	85v	*Ecce Adam*	R	
61	87v	*Dixit pater familias*	A	LU-451
62	88v	*Dixit Dominus ad Noe*	R	AT.347
63	90v	*Noe vir justus*	R	
64	91r	*Cum turba plurima*	R	LU-349
65	92v	*Vobis datum est*	A	LU-458
66	92v	*Locutus est Dominus*	R	
67	95v	*Dum staret*	R	
68	97r	*Nactus est sermo*	R	
69	98v	*Stans autem Jesus*	A	LU-464
70	99v	*Ecce nunc tempus*	R	LU-483

71	101r	*In omnibus*	R	
72	105r	*Ecce nunc tempus*	A	LU-483
73	106r	*Tolle arma tua*	R	
74	108r	*Ecce odor filii*	R	
75	110v	*Vidi Dominum faciem*	R	LU-831
76	111r	*Visionem quam vidistis*	A	LU-747
77	112v	*Videntes Joseph*	R	
78	114r	*Dixit Judas patribus*	R	
79	115v	*Merito haec*	R	
80	118v	*Extollens vocem*	A	LU-497
81	119r	*Locutus est Dominus*	R	
82	121r	*Stetit Moyses*	R	
83	122v	*Astendite populo*	R	
84	124r	*Subiit ergo*	R	LU-503
85	124v	*Isti sunt dies*	R	
86	126v	*Multiplicati sunt*	R	
87	128r	*Tota die contristatus*	R	
88	129v	*Abraham pater*	A	AT-415
89	131r	*Hosanna filio*	A	
90	131v	*Collegerunt pontifices*	R	
91	135r	*In monte Oliveti*	R	LU-546
92	131r	*Sanctus*	R	
93	138r	*Pueri Hebraeorum*	A	LU-519
94	138v	*Pueri Hebraeorum*	A	AT-424
95	139v	*Cum appropinquaret*	A	LU-520
96	143r	*Cum audisset populus*	A	LU-522
97	148v	*Ingrediente Domino*	R	
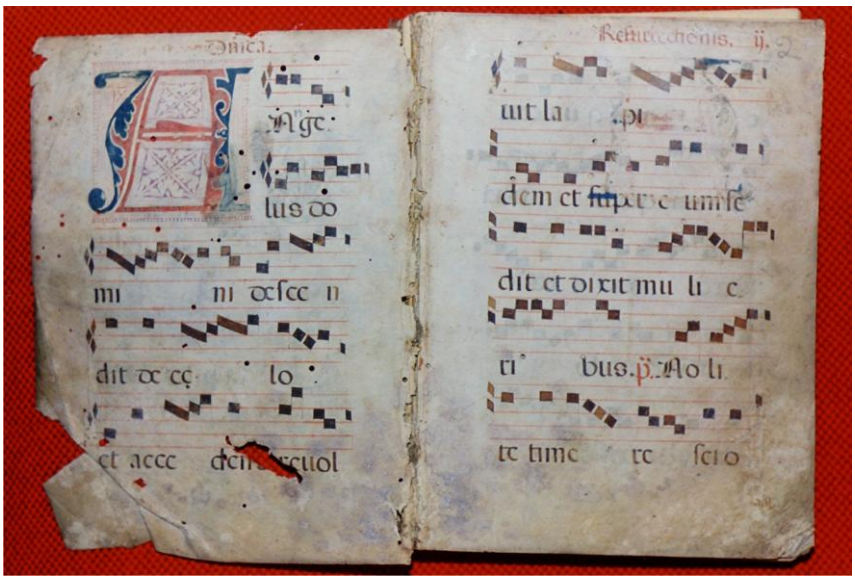


ACS.sig. Nº9 cat.núm.9, fol.1

Nº	10
Contenido	Procesionarium *Proceffionarium fecundum con fuetudinem Ecclefiae Burgenfis noviter reftitutum. Ex decreto facrofancti Conclii Tridentino. Anno de MDLXXXIX*)
Año	1589
Procedencia. Copista	Burgos
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº10
Descripción	Manuscrito de 220x162mm –caja 200x 140 mm . Consta de 95 folios. Incompleto y sin encuadernar. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente por su riqueza decorativa la primera inicial "A" mayúscula con que comienza el cantoral. Está pintada de color azul y rojo, interiormente posee dibujos geométricos en malva. Se encuentra inscrita en un cuadrado en rojo. Su módulo ocupa la extensión de dos pautados.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales.
Modificaciones y cantos medidos	

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1v	*Angelus Domini*	A	LU-914
2	3v	*Angelus Domini*	R	
3	5r	*Maria Magdalena*	R	
4	7v	*Et respicientes*	A	LU-694
5	8r	*Post dies octo*	A	LU-712
6	9v	*Virtutem agna*	R	
7	10v	*Ecce video caelos*	R	
8	12r	*Surrexit pastor*	R	
9	13r	*Ego sum pastor*	A	LU-712
10	14v	*Ego sicut vitis*	R	
11	16r	*Audivi vocem*	R	
12	17v	*Tristitia vestra*	R	AT-477
13	18v	*Amen dico vobis*	A	LU-910
14	20v	*Si oblitus fuero*	R	
15	21v	*Viderunt te aquae*	R	
16	23r	*Bonum est confiteri*	R	
17	23v	*Vado ad eum*	A	LU-722
18	24v	*Narrabo nomen*	R	
19	44r	*Loquebantur variis*	R	AT-505
20	45r	*Hodie completi sunt*	A	LU-770
21	49v	*Duo seraphim*	R	
22	51r	*Te Deum Patrem*	A	LU-784

23	52r	*Inmolabit haedum*	R	
24	54r	*Caenantibus illis*	R	
25	55r	*Homo quidam fecit*	R	LU-931
26	56r	*Exi cito in plateas*	A	LU-815
27	57r	*Preparate corda*	R	
28	58r	*Deus omnium exauditor*	R	
29	60r	*Quae mulier habens*	A	LU-825
30	61v	*Praeceptor per totam*	A	LU-835
31	62v	*Si offers munus tuum*	A	LU-839
32	63r	*Misereor super turbam*	A	LU-815
33	64v	*Non potest arbor*	A	LU-847
34	73r	*Cum vocatus fueris*	A	LU-881
35	74r	*Quid vobis videtur*	A	LU-883
36	75r	*Tulit ergo paralyticus*	A	LU-889
37	76r	*Intravit autem rex*	A	LU-892
38	77v	*Cognovit autem pater*	A	LU-896
39	78r	*Serve nequam*	A	LU-900
40	79r	*Reddite ergo*	A	LU-903
41	80r	*At Jesus conversus*	A	LU-907
42	80v	*Domine si tu vis*	A	AT-337
43	81r	*Domine salva nos*	A	LU-440
44	82r	*Colligite primum*	A	LU-442
45	83r	*Simile est regnum*	A	LU-443
46	83v	*Amen dico vobis*	A	LU-919
47	86r	*Gyrum caeli*	R	
48	88r	*Si bona suscepimus*	R	
49	89v	*Ante quam convenirent*	R	AT-220
50	92r	*Petro Domine ut de vinculo*	R	
51	94r	*Omni tempore benedictus*	R	
52	95v	*Adonai Domine*	R	LU-830
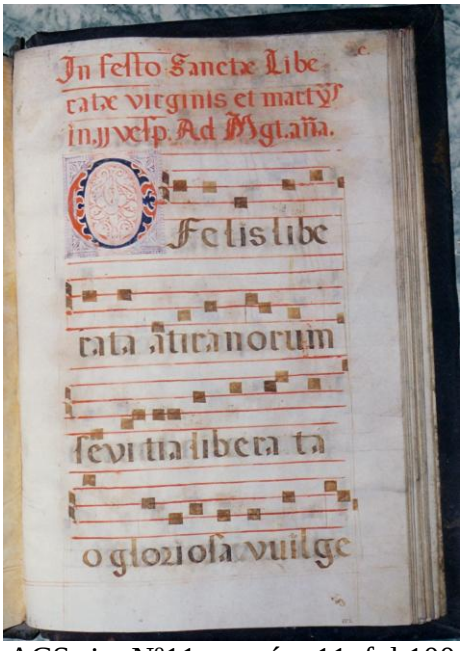


ACS.sig. Nº10 cat.núm.10, fol.1.

Nº	11
Contenido	Antifonarium.
Siglo	XVI
Procedencia. Copista	Burgos
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº11
Descripción	Manuscrito de 580x400mm –caja 470x 275 mm . Consta de 119 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente la primera inicial, "S" mayúscula con que comienza el cantoral, por su riqueza decorativa. Está pintada en color azul y rojo, posee dibujos geométricos en rojo por su interior. Se encuentra inscrita en un cuadrado en rojo. Su módulo ocupa la extensión de un pautado.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos.
Modificaciones y cantos medidos	La mayoría de los cantos y los textos han sido modificados. Contiene 9 himnos de los cuales un posee notación medida*.
Repertorio	

Nº	**Fol**	**Incipit**	**Género**	**Fuente**
1	2v	*Sanctus*	St	
2	10r	*Jesu dulcis memoria*	H	LU-416
3	12v	*Fecit mihi magna*	A	LU-409
4	13r	*Vocabis nomen eius*	A	LU-417
5	14r	*Omnes qui invocaverit*	A	LU-415
6	14v	*Sanctum et terribile*	A	LU-415
7	15r	*Ego autem in Domino*	A	LU-415
8	15v	*Archangelus Gabriel*	A	LU-1278
9	16r	*Jacob autem genuit*	A	LU-428
10	16v	*Missus est Angelus Gabriel*	A	LU-1223
11	17r	*Cum esset desponsata*	A	LU-1273
12	18r	*Joseph vir ejus*	A	LU-1273
13	19v	*Angelis suis Deus*	A	
14	21r	*Exurgens Joseph*	A	LU-1274
15	22r	*Ibant parentes Jesu*	A	LU-1277
16	32r	*Cum redirent*	A	LU-1277
17	23r	*Non invenientes Jesum*	A	LU-1277
18	24r	*Dixit mater ejus*	A	LU-1277
19	25r	*Descendit Jesus*	A	LU-1277
20	25v	*Et ipse Jesus erat incipiens*	A	LU-1297
21	26r	*Ecce fidelis servus*	A	LU-1278
22	27r	*Te Joseph celebrent*	H	LU-1297
23	31r	*Ingresso Zacharia*	A	LU-1334
24	31v	*Mihi autem angelus*	A	
25	32r	*Ego sum Gabriel*	A	

26	32v	*Gabriel Angelus locutus*	A	LU-1281
27	33v	*Dixit autem Maria*	A	
28	35v	*Christe sanctorum*	H	
29	40r	*Ingresus Gabriel*	A	
30	41r	*Angelus Domini*	A	LU-1273
31	42v	*Undam ad montem*	A	
32	43v	*Dilectus meus candidus*	A	AT-674
33	43v	*Quo abiit delictus*	A	LU-1444
34	44r	*Fasciculus myrhae*	R	LU-1443
35	44r	*Fulcite me floribus*	A	LU-1444
36	45r	*Tuam ipsius animam*	A	LU-1282
37	46r	*Cum vidisset Jesus*	A	LU-1283
38	47r	*Stabat mater dolorosa**	H	
39	51r	*Missus est Angelus Gabriel*	A	LU-1273
40	52r	*Forti animo esto Tobias*	A	
41	52v	*Benedicite Deum*	A	
42	53r	*Pax vobis nolite*	A	
43	53v	*Ego sum Raphael*	A	LU-1476
44	54v	*Princeps goliosissime*	A	LU-1476
45	55r	*Tibi Christe splendor*	H	
46	59r	*Angeli eorum*	A	LU-397
47	69v	*Laudemus Dominum*	A	
48	60r	*Alma redemptoris*	A	LU-278
49	60v	*Benedictus Deus*	A	
50	61r	*Laudate Deum omnes*	A	
51	62r	*Omnes sunt administratorii*	A	LU-1462
52	62v	*Sancti Angeli Custodes*	A	LU-1462
53	63r	*Custodes hominum psallimus**	H	
54	66v	*Gloria Libani data est*	A	LU-1376
55	67r	*Pulchra est et decora*	A	AT-820
56	67v	*Sicut myrrha electa*	A	
57	68r	*In odorem*	A	LU-1413
58	68v	*Benedicta filia*	A	LU-1414
59	69r	*Speciosa sancta*	A	LU-1087
60	69v	*Ave Regina caelorum*	A	LU-279
61	71r	*Ad conspectum columbae*	A	
62	73r	*Justus et Pastor*	A	
63	73v	*Pastor et Justus*	A	
64	75v	*Fortissimi pueri justus*	A	
65	76v	*Isti sunt duo*	A	
66	78v	*Ecce justus ecce pastor*	H	
67	86r	*Beata Eulalia ungulis*	A	
68	86v	*Crudelibus lacerata*	A	
69	87v	*Tamquam prodigium factus*	A	LU-339
70	88r	*Benedico te Pater*	A	
71	88v	*Quae spiritus sanctus*	A	
72	89v	*Beata Eulalia ungulis*	A	

73	91r	*A solis ortu*	A	LU-416
74	92r	*Virginis laudes*	H	
75	96r	*Cum Sion praeses*	A	
76	97r	*Vosne estis qui sacra*	A	
77	97v	*Cum sancti frates*	A	
78	98r	*Cum justu perfidis*	A	
79	99r	*Candida nube octecti*	A	
80	100r	*Preases sion rotas*	A	
81	101r	*Cum vinci tormentis*	A	
82	101v	*Scripta sunt caelo*	H	
83	102r	*O felis liberata*	A	
84	102v	*Gaudeamus omnes*	A	
85	103r	*Ego sum pastor*	A	LU-716
86	104r	*Ego sum pastor*	A	LU-716
87	104v	*In nomine Jesus*	In	LU-410
88	106r	*Ignem venit mittere*	Com	
89	106v	*Laudate pueri Dominum*	In	LU-394
90	108v	*In nomine Jesu*	In	LU-410
91	109r	*Laudem Domini*	AL	LU-412
92	110r	*Omnes gentes quascumque*	Com	LU-413
93	111r	*Stabat juxta crucem*	In	LU-1010
94	112r	*Stabat sancta*	Tr	LU-1438
95	114r	*Recordare virgo mater*	Of	LU-1442
96	114v	*Felices sensus beatae*	Com	LU-1442
97	116r	*Gaudeamus omnes*	In	GT-591
98	117v	*Per te Dei genitrix*	Al	
99	118r	*Recordare virgo mater*	Of	LU-1442
100	119r	*Regina mundi dignissima*	Com	



ACS.sig. Nº11 cat.núm.11, fol.100

Nº	12
Contenido	Proprio Missae
Año	1589
Procedencia. Copista	Burgos. Petrum Colomam
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº12
Descripción	Manuscrito de 550x380mm –caja420x 245 mm. Consta de 104 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 6 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales.
Modificaciones y cantos medidos	Nuevo copista entre los folios 73 a 85. Posee un himno con notación medida*.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1v	*Mihi autem nimis*	In	LU-1206
2	2v	*Constitues eos principes*	Gr	LU-1349
3	3v	*Dilexit Andream*	Al	LU-1207
4	4r	*Mihi autem nimis*	Of	LU-1207
5	5r	*Venite post me*	Com	LU-1208
6	5r	*Salve sancta Parens*	In	LU-1091
7	6v	*Benedicta et venerabilis*	Gr	LU-1092
8	7r	*Felix es sacra virgo*	Al	LU-1368
9	8r	*Beata es virgo Maria*	Of	LU-1100
10	8v	*Beata viscera Mariae*	Com	LU-1096
11	9r	*Domine quinque talenta*	Com	GT-515
12	10r	*Diffusa est gratia*	Al	LU-1385
13	10v	*Rorate caeli desuper*	In	LU-1097
14	11r	*Tollite portas principes*	Gr	LU-1097
15	12v	*Ecce virgo concipiet*	Al	LU-323
16	13r	*Ave Maria gratia*	Of	LU-1261
17	13v	*Ecce virgo concipiet*	Com	LU-323
18	14v	*Nimis honorati*	Gr	LU-1225
19	15r	*Gaudete justi in Domino*	Al	LU-1225
20	15v	*In omnem terram*	Of	LU-1226
21	16r	*Mitte manum tuam*	Com	Lu-1226
22	17r	*Exaltent eum*	Gr	GT-548
23	18r	*Tu es Petrus*	Al	LU-1350
24	17v	*Tu es Petrus*	Tr	
25	18r	*Tu es Petrus*	Of	
26	20r	*Tu es Petrus*	Com	LU-1351
27	20v	*Justi epulentur*	In	GT-450
28	21r	*Justorum anime*	Gr	GT-468

29	22r	*Mirabilis Deus*	Al	
30	22v	*Anima nostra*	Of	LU-396
31	23v	*Sancti tui Domine*	Al	LU-978
32	24r	*Laetamini in Domino*	Of	LU-979
33	24v	*Multitudo languentium*	Com	GT-471
34	25r	*Quinque prudentes*	Al	LU-1512
35	26r	*Scio cui credidi*	In	LU-1233
36	27r	*Qui operatus est*	Gr	LU-1235
37	28r	*Tu es vas electionis*	Al	
38	29r	*Tu es vas electionis*	Tr	LU-1236
39	30r	*Mihi autem nimis*	In	LU-1206
40	31r	*Christo confixus*	Al	
41	31v	*Argumentum Christi*	Com	
42	33v	*Suscepimus Deus*	In	LU-1248
43	34r	*Suscepimus Deus*	Gr	LU-1249
44	34r	*Senex puerum portabat*	Al	LU-1250
45	35r	*Nunc dimittis*	Tr	LU-1250
46	35v	*Responsum accepit Simeon*	Com	LU-1252
47	36r	*Gaudeamus omnes*	In	LU-1409
48	37r	*Loquebat de testimonis*	Al	LU-771
49	37v	*Qui me dignatus*	Com	
50	38r	*Constitues eos principes*	Of	Lu-1350
51	31r	*Vos qui secuti estis*	Com	LU-1420
52	39v	*Intret in conspectu*	In	LU-990
53	40v	*Gloriosus Deus*	Gr	LU-991
54	42r	*Qui feminant*	Tr	
55	42v	*Mirabilis Deus*	Of	LU-993
56	43r	*Et si coram hominibus*	Com	LU-994
57	44r	*Clamaverunt justi*	In	LU-998
58	44v	*Ecce quam bonum*	Gr	LU-901
59	45r	*Quicumque fecerit*	Com	GT-575
60	46r	*Turavit Dominus*	In	
61	47r	*Benedicite Dominum*	In	LU-1453
62	47v	*Benedic anima mea*	Al	
63	48r	*Benedicite Dominum*	Gr	Lu-1454
64	49r	*Benedicite Dominum*	Tr	LU-1104
65	49v	*Qui sapit angelos*	Al	
66	50r	*Adorate Dominum*	Of	
67	50v	*Benedicite omnes*	Com	LU-1457
68	52r	*Joseph fili David*	Com	LU-1272
69	52v	*Ave Maria gratia*	Al	LU-1093
70	53r	*Virgo Jesse*	Al	LU-1095
71	55r	*Clamaverunt*	In	LU-998
72	55v	*Tanto tempore vobiscum*	Al	LU-1301
73	56r	*Tanto tempore vobiscum*	Com	LU-1302
74	57v	*Nos autem gloriari*	In	LU-1305
75	58r	*Dicite in gentibus*	Al	LU-1306
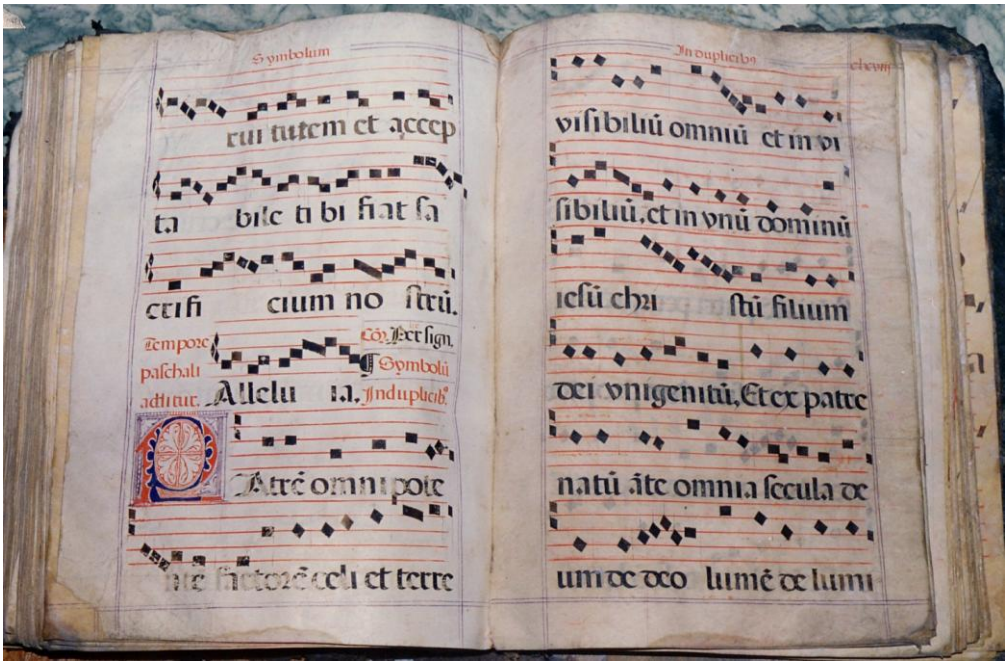
76	59r	*Dulce lignum*	Al	LU-1306
77	59v	*Dextera Domini*	Of	LU-573
78	60r	*Per signum crucis*	Com	LU-1308
79	60v	*Sancte Michael*	Al	LU-1456
80	61r	*Concussum*	Al	LU-1455
81	63r	*Stetit Angelus juxta*	Of	LU-1456
82	63v	*Ecce oculi Domini*	In	GT-439
83	64r	*Haec est vera fraternitas*	AL	GT-460
84	65r	*Memento Domine*	Al	GT-29
85	65v	*Ego vos elegi*	Al	LU-1383
86	66r	*Justorum animae*	Com	LU-1000
87	67r	*Confitebuntur caeli*	Gr	LU-975
88	68r	*Ego vos elegi*	Com	LU-1383
89	68v	*In omnem terram*	Gr	Lu-1475
90	69r	*Vindica Domine*	Gr	
91	70r	*Posuerunt mortalia*	Com	
92	71r	*Inveni David*	Al	LU-1013
93	72r	*Multae tribulationes*	In	GT-450
94	73r	*Exultabunt sancti*	Gr	LU-997
95	73v	*Cantate Domino*	Com	LU-729
96	74r	*Loquetur Dominus*	In	GT-369
97	75r	*Posuerunt mortalia*	Com	GT-477
98	75v	*Ne timeas Maria*	In	GT-568
99	77r	*Tuit homo missus*	Gr	
100	77v	*Magna est gloria*	Of	
101	78r	*Sabiliti sunt*	In	
102	78v	*Beatus vir*	Gr	GT-475
103	79r	*Conclude*	Al	
104	79v	*Ex substantia*	Tr	
105	79v	*Pone thesaurum*	Of	
106	80r	*Facite vobis*	Com	
107	80v	*Ego autem sicut*	In	GT-424
108	81v	*Justus ut palma*	Gr	LU-1029
109	82r	*Benedicite Dominum*	In	LU-1453
110	83r	*In conspectu*	Al	LU-1104
111	84r	*Angeli Archangeli*	Com	LU-11065
112	85r	*Semel juravi*	Com	LU-960
113	85v	*Sacerdotes Dei*	In	LU-960
114	86r	*Gloria et honore*	Gr	LU-961
115	87r	*Hic est sacerdo*	Al	LU-1012
116	87r	*Inveni David*	Of	LU-1013
117	88r	*Posuisti Domine*	Com	LU-963
118	88v	*In virtute tua Domine*	In	LU-963
119	89v	*Beatus vir*	Com	LU-964
120	90r	*Posuisti Domine*	Al	LU-976
121	91r	*Qui vult venire post*	Com	LU-966
122	91v	*Laetabitur justus*	In	LU-966

123	92r	*Justus cum ceciderit*	Gr	LU-967
124	93r	*Qui sequitur me*	Al	LU-967
125	93v	*Beatus vir*	Tr	LU-962
126	94v	*Posuisti Domine*	Of	LU-968
127	95r	*Qui mihi ministrat*	Com	LU-969
128	96r	*Protexisti me Deus*	In	LU-974
129	96v	*Confitebuntur caeli*	Al	LU-975
130	97v	*Posuisti Domine*	Al	LU-976
131	98r	*Confitebuntur caeli*	Of	LU-976
132	99r	*Laetabitur justus*	Com	LU-977
133	99v	*Sancti tui Domine*	In	LU-977
134	100r	*Sancti tui Domine*	Al	LU-978
135	101r	*Pretiosa in conspectu*	Al	LU-979
136	101v	*Laetamini in Domino*	Of	LU-979
137	102r	*Gaudete justi in Domino*	Com	LU-980
138	102v	*Intret in conspectu*	In	LU-990
139	103r	*Gloriosus Deus*	Gr	LU-991
140	104r	*Corpora sanctorum*	Al	LU-992
141	105v	*Qui feminant*	Tr	
142	106r	*Mirabilis Deus*	Of	LU-993
143	107r	*Et si coram hominibus*	Com	LU-994
144	107v	*Sapientiam sanctorum*	In	LU-994
145	108r	*Anima nostra sicut*	Gr	LU-995
146	109r	*Justi epulentur*	Al	LU-996
147	110r	*Exultabunt sancti*	Of	LU-997
148	110v	*Dico autem vobis*	Com	LU-997
149	111r	*Salus autem justorum*	In	LU-997
150	111v	*Clamaverunt justi*	Gr	LU-998
151	112r	*Te Martyrum candidatus*	Al	LU-999
152	113r	*Justorum animae*	Of	LU-1000
153	114r	*Quod dico vobis*	Com	LU-1001
154	114v	*Statuit ei Dominus*	In	LU-1010
155	115r	*Ecce sacerdos magnus*	Gr	GR-1011
156	116r	*Fidelis servus*	Com	LU-1013
157	116v	*Sacerdotes tui*	In	LU-1014
158	117v	*Sacerdotes ejus*	Gr	LU-1015
159	118v	*Juravit Dominus*	Al	LU-1015
160	119r	*Amavit eum Dominus*	Al	LU-1019
161	120r	*Beatus servus*	Com	LU-1024
162	120v	*In medio ecclesiae*	In	LU-1018
163	121v	*Os justi meditabitur*	Gr	LU-1019
164	122v	*Justitus germinabit*	Al	LU-1020
165	123r	*Justus ut palma*	Of	LU-1021
166	123v	*Os justi medtabitur*	In	LU-1028
167	124r	*Beatus vir*	Al	LU-1030
168	125r	*Justus ut palma*	In	LU-1032
169	126r	*Beatus vir*	Al	LU-1033

170	126v	*In virtute tua Domine*	Of	LU-1033
171	127r	*Amen dico vobis*	Com	LU-1034
172	128r	*Os justi meditabitur*	In	LU-1028
173	128v	*Domine praevenisti*	Gr	LU-1035
174	129v	*Justus ut palma*	AL	LU-1035
175	130r	*Desiderium animae*	Of	LU-1036
176	131r	*Loquebar de testimoniis*	In	LU-1043
177	132r	*Dilexisti justitiam*	Gr	LU-1044
178	132v	*Adducentur regi*	Al	LU-1045
179	133r	*Specie tua*	Al	
180	133v	*Veni sponsa Christi*	Tr	LU-1045
181	134r	*Afferentur regi*	Of	LU-1047
182	135r	*Confundantur superbi*	Com	LU-1048
183	135v	*Me expectaverunt*	In	LU-1048
184	136r	*Adiuvabit eam Deus*	Gr	LU-1049
185	137v	*Haec est virgo sapiens*	Al	LU-1050
186	138r	*O quam pulchra*	Al	LU-1051
187	138v	*Diffusa est gratia*	Of	LU-1050
188	139r	*Feci judicium*	Com	LU-1052
189	140v	*Dilexisti justitiam*	In	LU-1053
190	141r	*Specie tua*	Gr	GT-411
191	141v	*Audi filia*	Tr	LU-1055
192	142v	*Filae regnum*	Of	LU-1056
193	143r	*Quinque prudentes*	Com	LU-1056
194	144r	*Vultum tuum deprecabuntur*	In	LU-1057
195	145r	*Concupivit rex*	Gr	LU-1058
196	145v	*Afferentur regi virgines*	Of	LU-1047
197	146r	*Simile est regnum*	Com	LU-1059
198	147r	*Propter veritatem*	Al	LU-1065
199	147v	*Principes persecuti*	Com	LU-1066
200	148r	*Cognovi Domine*	In	LU-1067
201	149r	*Diffusa est gratia*	Gr	LU-1068
202	150r	*Dilexiste justitiam*	Com	LU-1069
203	150v	*Terribilis est locus*	In	LU-1078
204	151v	*Locus iste adeo*	Gr	LU-1079
205	152r	*Adorabo ad templum*	Al	LU-1079
206	153r	*Vene fundata est*	Al	
207	153v	*Qui confidunt*	Tr	LU-500
208	154v	*Domine Deus*	Of	LU-1080
209	155r	*Domus mea*	Com	LU-1081
211	156r	*Speciosa forma*	Gr	LU-450
212	157r	*Post partum virgo*	Al	LU-1093
213	158r	*Gaude Maria virgo*	Tr	LU-1094
214	158v	*Felix namque es*	Of	LU-1100
215	159v	*Spiritus Domini*	In	LU-1106
216	160v	*Beata gens suis*	Gr	LU-882
217	161v	*Veni Sancte Spiritus*	Al	LU-763

218	162v	*Emitte spiritum*	Al	LU-763
219	163r	*Emitte spiritum*	Tr	LU-1107
220	163v	*Confirma hoc Deus*	Of	LU-1108
221	164r	*Factus est repente*	Com	LU-1108
222	165r	*Christus factus est*	Gr	LU-572
223	166r	*Adoramus te Christe*	Tr	
224	166v	*Protege Domine*	Of	LU-1433
225	171r	*Desderium animae*	Tr	LU-956
226	172r	*Jacob autem genuit*	Com	LU-1294
227	172v	*Missus est Angelus Gabriel*	A	LU-1280
228	173v	*Ascendit autem Joseph*	A	LU-744
229	174r	*Et vererunt festinantes*	A	LU-1297
230	175r	*Et ipse Jesus erat incipiens*	A	LU-1297
231	175v	*Cum esset desponsata*	A	LU-1289
232	177r	*Adiutor et protector*	In	LU-1292
233	178V	*Fac nos innocuam*	Al	LU-1293
234	179r	*Jacob autem genuit*	Com	LU-1294
235	180v	*Venit et narrabo*	In	
236	181r	*Exultemus in Deo*	A	
237	182v	*Fecit Dominus*	A	
238	184r	*Caritas Dei*	In	GR-248
239	184v	*Benedic anima mea*	Gr	GR-248
240	185r	*Ne excelso misit*	Al	
241	186r	*Viam mandatorun*	Of	
242	186v	*Cor meum et caro mea*	Com	
243	187r	*In tormentis*	In	
244	187v	*Ego enim ait Christus*	A	
245	188v	*Cum pro lictoribus*	A	
246	189r	*Laete et cruore*	A	
247	189v	*Pantaleon varie*	A	
248	190v	*Gloriosus Pantaleon*	A	
249	191v	*Recordatus fuit misericordie*	A	
250	192v	*Quo abiit dilectus*	A	LU-1444
251	193r	*O quod undis **	H	
252	195r	*Recedite a me amare*	A	LU-1444
253	195v	*Non est ei species*	A	LU-1444
254	196r	*A planta pedis usque*	A	LU-1444
255	196v	*Fulcite me floribus*	A	LU-1444
256	198v	*Nolite me considerare*	A	LU-1434
257	199v	*Oppressit me dolor*	A	LU-1446
258	200r	*Dicite fructo*	A	
259	200v	*Date ei de fructu*	A	LU-1064
260	201v	*In terra deserta*	A	
261	202v	*Super beata*	A	
262	205r	*Respexit Dominus*	A	AT-143
263	205v	*Hodie fructus*	A	
264	207r	*Placebo Domino*	A	

265	207v	*Dominus custodit*	A	LU-1145
266	208r	*Opera manuum tuarum*	A	LU-1147
267	209r	*Credo quod redemptor*	R	LU-1157
268	210r	*Qui Lazarum*	R	LU-1158
269	211r	*Omne quod dat*	A	LU-1148
270	211v	*Dirige Domine Deus*	In	LU-1154
271	212r	*Convertere Domine*	A	LU-1155
272	212v	*Nequando rapiat*	A	LU-1156
273	213v	*Qui venturus est*	A	
274	214r	*Subvenite sancti*	R	LU-1137
275	215r	*Suscipiat te Christus*	A	
276	216v	*Libera me Domine*	R	LU-1138
277	217r	*Tremens factus sum*	R	
278	218r	*Dies illa dies*	A	
279	218v	*Requiem aeternam*	R	
280	219r	*Kyrie eleison*	K	
281	219v	*In paradisum*	A	LU-1140
282	221r	*Ego sum resurrectio*	A	LU-1142
283	222r	*Hic accient*	A	LU-1554
284	223v	*Juvenes et virgines*	A	LU-1202
2210	155r	*Rorate caeli desuper*	In	LU-1097



ACS.sig. Nº12 cat.núm.12, fol.168.

Nº	13
Contenido	Secun[dum] Dominicae Adventus
Siglo	XVI
Procedencia. Copista	
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº13
Descripción	Manuscrito de 530x350mm –caja 355x 255 mm. Consta de 161 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación arabesca en las iniciales capitulares.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos.
Modificaciones y cantos medidos	Los cantos y los textos de los folios 1 al 18 han sido modificados.
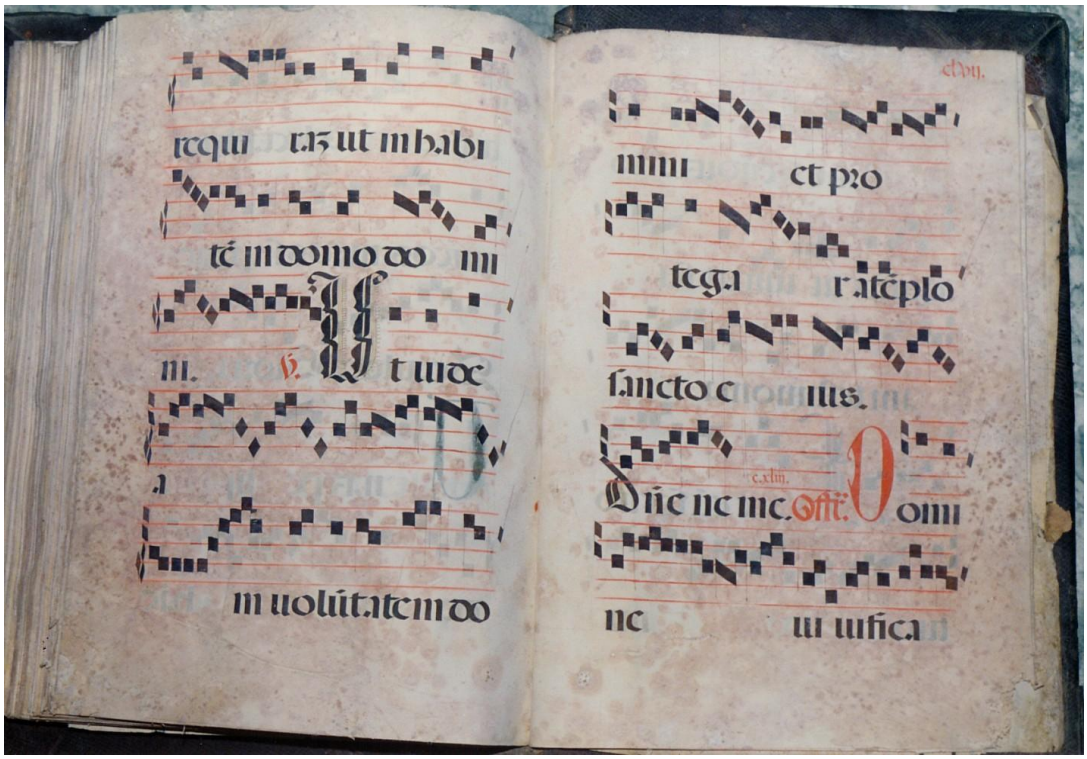
Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1v	*Ad te levari*	In	LU-295
2	3v	*Universi qui te expectant*	Gr	LU-297
3	4r	*Ad te Domine*	Of	GT-17
4	5v	*Populus Sion*	In	LU-304
5	7r	*Ex Sion species*	Gr	LU-305
6	8v	*Deus tu convertens*	Of	LU-307
7	9v	*Jerusalem surge*	Com	LU-307
8	10r	*Gaudete in Domino*	In	LU-311
9	11v	*Qui sedes Domine*	Gr	LU-313
10	18r	*Benedixiste Domine*	Of	LU-314
11	19v	*Rorate caeli desuper*	In	LU-320
12	20v	*Tollite portas principes*	Gr	LU-1097
13	23r	*Prope est Dominus omnibus*	R	LU-321
14	32r	*Confortamini*	Of	GT-26
15	25v	*Ecce virgo concipiet*	Com	LU-323
16	26r	*Prope est Dominus omnibus*	A	LU-321
17	26v	*Ostende nobis Domine*	Gr	LU-297
18	27r	*Ave Maria gratia*	Of	LU-322
19	29r	*Ecce Dominus*	Com	GT-26
20	29r	*Veni et ostende*	In	GT-27
21	29v	*A summo caelo agressio*	R	Gr-27
22	31r	*In solo posuit*	R	
23	33r	*Domine Deus virtutum*	Gr	GT-32
24	34r	*Excita Domine*	R	
25	38r	*Beneditus es Domine*	Gr	LU-779
26	39r	*Qui regis Israel*	Tr	LU-328
27	41r	*Exulta satis filia*	Of	GT-28
28	41v	*Exultavit ut gigas*	Com	GT-28
29	42r	*Memento nostri*	In	GT-29
30	43r	*Veni Domine*	Al	LU-322

31	45r	*Hodie scietis*	In	GT-38
32	45v	*Hodie scietis*	Gr	GT-38
33	47r	*Factis quia venit*	Al	
34	48r	*Tollite portas principes*	Of	LU-329
35	48v	*Revelabitur gloria Domini*	Com	LU-329
36	49r	*Dominus dixit*	In	LU-358
37	49v	*Tecum principium*	Gr	LU-359
38	51v	*Dominus dixit*	Al	LU-360
39	52v	*Laetentur caeli*	Of	LU-361
40	53r	*In splendoribus sancto*	Com	LU-361
41	53v	*Lux fulgebit hodie*	In	LU-370
42	54r	*Benedictus qui venit*	Gr	LU-371
43	56r	*Dominus regnavit*	AL	LU-371
44	57r	*Deus enim firma*	Of	LU-372
45	58r	*Puer natus est*	In	LU-374
46	59r	*Viderunt omnes*	Gr	LU-375
47	60v	*Dies sanctificatus*	Al	LU-376
48	62r	*Tui sunt caeli*	Of	LU-376
49	63r	*Viderunt omnes*	Com	LU-337
50	63v	*Et enim sederunt*	In	LU-381
51	64v	*Sederunt principes*	Gr	LU-382
52	65r	*Video caelos apertos*	Al	LU-382
53	66v	*Elegerunt Apostoli*	Of	LU-383
54	67v	*Video caelos apertos*	Com	LU-384
55	68v	*In medio ecclesiae*	Of	LU-1018
56	70r	*Det sic eum volo*	Gr	LU-389
57	71r	*Hic est discipulus ille*	Al	LU-389
58	72r	*Justus ut palma*	Of	LU-1021
59	72v	*Exiit sermo*	Com	LU-390
60	73r	*Ex ore infantium*	In	LU-399
61	74r	*Anima nostra sicut*	Gr	LU-995
62	76r	*Te Martyrum candidatus*	Al	LU-999
63	76v	*Anima nostra sicut*	Of	LU-399
64	77v	*Vox in rama audita*	Com	LU-396
65	78r	*Vultum tuum deprecabuntur*	In	
66	79r	*Diffusa est gratia*	Gr	LU-340
67	80r	*Dum medium silentium*	Of	LU-399
68	81v	*Speciosus forma*	Gr	LU-400
69	83r	*Tolle puerum et matrem*	Al	LU-402
70	83v	*Tolle puerum et matrem*	Com	LU-402
71	84r	*Ecce advenit dominator*	In	LU-423
72	85r	*Omnes de Saba*	Gr	LU-423
73	86r	*Vidimus stellam*	AL	LU-424
74	87r	*Stella quam viderunt*	AL	
75	88r	*Interrogabat magos*	AL	LU-431
76	89r	*Reges Tharsis*	Of	LU-425
77	90r	*Vidimus stellam*	Com	LU-425

78	90v	*In excelso throno vidis*	In	LU-429
79	91r	*Benedictus Dominus*	Gr	LU-429
80	93r	*Jubilate Deo omnis*	Al	LU-430
81	93v	*Jubilate Deo omnis*	Of	LU-434
82	95v	*Laudate nomen*	Com	
83	97r	*Fili quid fecisti*	Com	LU-431
84	98r	*Vultum tuum deprecabuntur*	In	LU-1057
85	99r	*Diffusa est gratia*	Al	LU-1385
86	100v	*Specie tua*	Al	
87	101r	*Tolle puerum*	Al	LU-402
88	101v	*Offerentur regi virgines*	Of	
89	102r	*Simile est regnum*	Com	LU-938
90	103r	*Omnis terra*	In	LU-432
91	104r	*Misit Dominus verbum*	Gr	LU-433
92	105r	*Laudate Deum omnes*	Al	LU-434
93	106v	*Jubilate Deo ominis*	Of	LU-430
94	110v	*Dicit Dominus*	Com	LU-435
95	111r	*Adorate Deum*	In	LU-430
96	112r	*Timebunt gentes*	Gr	LU-437
97	114r	*Dominus regnavit*	Al	LU-438
98	104v	*Dextera Dei fecit*	Al	LU-723
99	104v	*Dextera Domini*	Of	GT-194
100	105r	*Mirabantur omnes*	Com	LU-439
101	106r	*Specie mortis dolores*	In	
102	113r	*Adiutor in oportunitatibus*	Gr	LU-446
103	119v	*De profundis clamavi*	Tr	LU-447
104	122r	*Bonum est confiteri*	Of	LU-449
105	123r	*Illumina faciem tuam*	Com	LU-449
106	123v	*Exurge quare obdormis*	In	LU-452
107	124r	*Sciant gentes*	Gr	LU-454
108	126r	*Commovisti Domine*	Tr	LU-455
109	128r	*Perfice gressus meos*	Of	LU-456
110	130r	*Introibo ad altare*	Com	LU-456
111	131r	*Esto mihi in Deum*	In	LU-459
112	133v	*Tu es Deus*	Gr	LU-460
113	134r	*Jubilate Domino*	Tr	LU-461
114	136r	*Benedictus es Domine*	Of	LU-462
115	137v	*Manducaverunt*	Com	LU-463
116	138v	*Exaudi nos Domine*	A	LU-465
117	139v	*Misereris omnium*	In	LU-468
118	141r	*Miserere mei Deus*	Gr	LU-470
119	141v	*Domine non secundum*	Tr	LU-470
120	145v	*Exaltabo te Domine*	Of	LU-472
121	148r	*Qui meditabitur*	Com	LU-473
122	149r	*Dum clamarem ad Dominum*	In	LU-854
123	150r	*Jacta cogitatum*	Gr	LU-824
124	151r	*Domine nostra*	Tr	

125	151v	*Ad te Domine*	Of	LU-298
126	154r	*Invocavite altissime*	In	
127	154v	*Acceptabis sacrificium*	Com	LU-857
128	155r	*Audivit Dominus*	In	GT-68
129	156r	*Unam petii a Domino*	Gr	LU-428
130	157v	*Domine unifica me*	Of	
131	159r	*Servite Domino*	Com	
132	160r	*Audivit Dominus*	In	GT-69
133	161r	*Domine refugium*	Gr	LU-897



ACS.sig. Nº13 cat.núm.13, fol.157.

Nº	14
Contenido	Proprio Missae
Siglos	XVI-XVII
Procedencia	
Localización. Signatura	AC S. Sig. Nº 14
Descripción	Manuscrito en pergamino de 500x340mm–caja 350x 250 mm. Consta de 205 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla, salvo las iniciales capitulares mayúsculas. Destaca especialmente la primera inicial, "R" mayúscula con que comienza el cantoral, por su riqueza decorativa. Está pintada de color azul y rojo, posee dibujos arabescos en azul y oro en su interior. Se encuentra inscrita en un cuadrado en rojo. Su módulo ocupa la extensión de dos pautados. La primera página se encuentra enmarcada por medio de una cenefa de color rojo y azul, decorada con dibujos geométricos en su interior y arabescos, añadiéndose posteriormente un escudo formado por una cruz en la parte superior y un corazón en malva, rodeados de cuatro llamas.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, posee custos y signos de medida ocasionales.
Modificaciones y cantos medidos	

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1v	*Resurrexi et adhuc*	In	LU-689
2	2v	*Haec dies quam fecit*	Gr	LU-689
3	3r	*Pascha nostrum*	Al	LU-689
4	5r	*Terra tremuit*	Of	LU-690
5	6v	*Pascha nostrum*	Com	LU- 692
6	7v	*Introduxit vos Dominus*	In	LU-696
7	8r	*Haec dies quam fecit*	Gr	LU-700
8	9v	*Angelus Domini*	Al	LU-697
9	10r	*Angelus Domini*	Of	LU-698
10	11v	*Surrexit Dominus*	Com	LU-699
11	12r	*Aqua sapientie potavit eos*	In	LU-699
12	13r	*Haec dies quam fecit*	Gr	GR-250
13	14v	*Surrexit Dominus*	Al	LU-701
14	15r	*Intonuit de caelo*	Of	LU-702
15	15v	*Si consurexistis*	Com	LU-702
16	16r	*Venite benedicti Patris*	In	GR-250
17	17r	*Haec dies quam fecit*	Gr	
18	19v	*Surrexit Dominus*	Al	LU-701

19	20r	*Portas caeli aperuit*	Of	LU-774
20	21r	*Christus resurgens ex mortuis*	Com	
21	21v	*Viri Galilaei*	In	LU-743
22	22r	*Haec dies quam fecit*	Gr	GR-250
23	24r	*Surrexit Christus*	Al	LU-727
24	26r	*In die sollemnitatis*	Of	
25	27v	*Populus aequi fitionis*	Com	
26	28r	*Eduxit eos Dominus*	In	
27	29v	*Haec dies quam fecit*	Gr	LU-697
28	30v	*Dicite in gentibus*	Al	LU-1306
29	31r	*Erit vobis haec dies*	Of	
30	32r	*Data est mihi omnis*	Com	
31	32v	*Eduxit Dominus populos*	In	
32	34r	*Haec dies quam fecit*	Al	GR-250
33	35v	*Laudate pueri Dominum*	Al	LU-394
34	36r	*Benedictus qui venit*	Gr	LU_371
35	37r	*Omnes qui*	Com	
36	37v	*Quasi modo geniti*	In	LU-705
37	28v	*In die resurrectionis*	Al	LU-706
38	39r	*Post dies octo januis*	Al	LU-706
39	39v	*Angelus Domini*	Of	LU-698
40	40r	*Mitte manum tuam*	Com	LU-1226
41	40v	*Misericordia Domini*	In	LU-713
42	41r	*Surrexit pastor*	Al	
43	43v	*Ego sum pastor*	Al	LU-714
44	44r	*Crucifixus surgens*	Al	
45	45r	*Deus Deus meus*	Of	LU-715
46	46v	*Ego sum pastor*	Com	LU-715
47	47r	*Jubilate Deo omnis*	In	LU-718
48	47v	*Iterum autem*	Al	
49	48r	*Redemptionem misit*	Al	LU-719
50	50r	*Lauda anima mea*	Of	LU-720
51	50v	*Modicum et non videbitis*	Com	LU-720
52	52r	*Cantante Domino canticum*	In	LU-722
53	53r	*Dextera Domini*	Al	LU-723
54	54r	*Christus resurgens ex mortuis*	Al	LU-724
55	55r	*Jubilate Deo omnis*	Of	LU-430
56	55v	*Dum venerit paraclitus*	Com	LU-725
57	56r	*Vocem jucuditatis*	Gr	LU-726
58	57r	*Surrexit Christus*	Al	LU-727
59	58r	*Exivi a Patre*	Al	LU-728
60	59r	*Benedicite gentes*	Of	LU-729
61	60r	*Cantate Domino*	Com	LU-729
62	61v	*Videte manus meas*	In	
63	62v	*Ascendit Deus*	Al	LU-744
64	63r	*Dominus in Sina in sancto*	Al	LU-745
65	63v	*Ascendit Deus*	Of	LU-745

66	64r	*Psallite Domino*	Com	LU-745
67	71r	*Ascendit Deus*	Of	LU-745
68	72r	*Pater eum essem*	Com	LU-753
68	75v	*Inclina Domine*	In	LU-874
70	81r	*Exaudi Domine*	In	LU-836
71	82v	*Cum venerit Paraclitus*	A	LU-750
72	84r	*Cantemus Domino*	Tr	LU-660
73	86r	*Vinea facta et*	Tr	LU-662
74	87r	*Attende caelum*	Tr	LU-666
75	95r	*Laudate Dominum*	Tr	LU-675
76	96v	*Emitte Spiritum tuum*	Of	LU-757
77	97r	*Ultimo festivitatis die*	Com	LU-752
78	98r	*Spiritus Sanctus*	A	
79	101r	*Spiritus Domini*	In	
80	102r	*Non vos reliquam*	Al	LU-752
81	103r	*Veni Sancte Spiritus*	Al	LU-763
82	104r	*Confirma hoc Deus*	Of	LU-765
83	105v	*Factus est repente*	Com	LU-766
84	106r	*Cibavit eos*	In	LU-770
85	107r	*Non vos relinquam*	Al	LU-752
86	107r	*Veni Sancte Spiritus*	Al	LU-763
87	107v	*Intonuit de caelo*	Of	LU-702
88	108r	*Spiritus Sanctus*	Com	LU-772
89	108v	*Accipite jucunditatem*	In	LU-773
90	109r	*Non vos relinquam*	Al	LU-753
91	109v	*Veni Sancte Spiritus*	Al	LU-763
92	109v	*Portas caeli aperuit*	Of	LU-775
93	110r	*Spiritus qui a Patre*	Com	LU-775
94	110v	*Spiritus est Deus*	Al	
95	111r	*In die sollemnitatis*	Of	
96	111v	*Pacem relinquo vobis*	Com	LU-1117
97	112r	*Spiritus Domini*	In	LU-762
98	112v	*Paradisi Spiritus Sanctus*	Al	
99	113r	*Veni Sancte Spiritus*	Al	LU-763
100	113v	*Confirma hoc Deus*	Of	LU_765
101	113r	*Factus est repente*	Com	LU-766
102	113v	*Repleaturos meum*	In	
103	114r	*Factus est repente*	Al	
104	105r	*Exit nobis*	Of	
105	105v	*Spiritus*	Com	
106	106r	*Caritas Dei*	In	
107	117r	*Spiritus est vivificatio*	Al	
108	118r	*Spiritus ejus ornavit*	Al	
109	119r	*Spiritus Domini*	Al	
110	120r	*Benedictus es Domine*	Al	LU-780
111	121r	*Dum complerentur*	Al	
112	121v	*Beneditus sit*	Of	LU-780

113	121v	*Non vos reliquam*	Com	
114	122v	*Asperges me Domini*	A	LU-9
115	123v	*Benedicta sit*	In	LU-778
116	124r	*Benedicta es Domine*	Gr	LU-779
117	125r	*O adoranda Trinitas*	Al	
118	126r	*Qualis pater talis*	Al	
119	126v	*Benedictus es Domine*	Al	LU-780
120	127r	*Benedicamus Patrem*	Al	LU-1102
121	128r	*Benedictus sit Deus Pater*	Of	LU-780
122	128v	*Benedicimus Deum caeli*	Com	LU-780
123	129r	*Cibavit eos*	In	LU-790
124	130r	*Oculi omnium*	Gr	LU-791
125	131r	*Caro mea vere est*	Al	LU-792
126	134r	*Sacerdotes Domini*	Of	LU-796
127	136r	*Quotiescumque fecerit*	Com	LU-797
128	137r	*Panis quem ego*	Com	LU-877
129	11r	*Dominum team*	In	LU-1074
130	13r	*Verba mea auribus percipe*	Sal	LU-336
131	14v	*Intende voci*	Of	
132	14r	*Narrabo omnia*	Com	
133	15r	*Factus est Dominus*	In	LU-812
134	15v	*Ad Dominum*	Gr	LU-813
135	17r	*Deus judex justus*	Al	LU-824
136	18r	*Laetus est Dominus*	Of	LU-815
137	18v	*Cantabo Domino*	Com	LU-815
138	19r	*Respice in mei miserere*	In	LU-823
139	21r	*Celie enarrant gloriam*	Al	
140	22r	*Dominem in virtute*	Al	LU-837
141	23r	*Sperent in te omnes*	Of	LU-825
142	23v	*Ego clamavi quoniam*	Com	LU-903
143	24r	*Dominus illuminatio*	In	LU-832
144	27v	*In te Domine*	Al	
145	28r	*Illumina oculos meos*	Of	LU-834
146	28v	*Dominus firmamentum*	Com	LU-835
147	29r	*Exaudi Domine vocem*	In	LU-836
148	29v	*Protector noster*	Gr	LU-836
149	31r	*Omnes gentes*	Al	LU-845
150	32r	*Benedicam Dominum*	Of	LU-838
151	32v	*Unam petii a Domino*	Com	LU-839
152	33r	*Dominus fortitudo plebis*	In	LU-840
153	33v	*Convertere Domine*	Gr	LU-841
154	36r	*Magnus Dominus*	Al	LU-848
155	36v	*Perfice gressus meos*	Of	LU-456
156	36v	*Circuibo et immolabo*	Com	LU-843
157	37r	*Omnes gentes*	In	
158	37v	*Venite filii audite*	Gr	
159	40r	*Eripe me de inimicis*	Al	LU-852

160	40v	*Sicut in holocaustus*	Of	LU-846
161	40v	*Inclina aurem tuam*	Com	LU-846
162	42r	*Suscepimus Deus*	In	LU-1248
163	42v	*Esto mihi in Deum*	Gr	LU-847
164	44r	*Te decet hymnus*	Al	
165	45r	*Populum humilem*	Of	LU-849
166	45v	*Gustate et videte*	Com	LU-849
167	46r	*Ecce Deus adivinat*	In	LU-850
168	46v	*Domine Dominus*	Gr	LU-850
169	58r	*Attendite popule meus*	Al	
170	49r	*Justicie Domini*	Of	
172	49v	*Primus querite regnum*	Com	
172	50r	*Cum clamarem ad Dominum*	In	
173	50v	*Custodi me Domine*	Gr	
174	.53r	*Exultate Deo*	Al	
175	54r	*Ad te Domine*	Of	LU-298
176	54v	*Acceptabis sacrificium*	Com	LU-857
177	55r	*Deus in loco sancto*	In	
178	55v	*In Deo speravit*	Gr	
179	57r	*Domine Deus salutis*	Al	
180	58r	*Exaltabo te Domine*	Of	LU-472
181	58v	*Honora dominum*	Com	
182	60r	*Deus adiutorius meum*	In	
183	60v	*Benedicam Dominum*	Gr	
184	63r	*Domine refugium*	Al	
185	64r	*Pecatus est Moises*	Of	
186	65r	*De fructu operum*	Com	
187	67r	*Respice Domine*	In	
188	67v	*Respice Domine*	Gr	
189	68v	*Venite exultemus Domino*	Al	
190	70r	*In te speravi Domine*	Of	
200	70v	*Panem de caelo dedisti*	Com	
201	71r	*Protector noster*	In	
202	71v	*Dominus est*	Gr	
203	78r	*Quoniam Deus*	Al	
204	79r	*Inmitet angelus Domini*	Of	
205	79v	*Panis quem ego*	Com	



ACS. Sig. Nº 14 cat.núm.14, fol.1.

Nº	15
Contenido	Proprio Sanctorum
Siglo	XVI
Procedencia	Burgos
Localización. Signatura	AC S. sig. Nº 15
Descripción	Manuscrito de 570x400mm – caja 464x270mm. Consta de 208 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla, salvo las iniciales capitulares mayúsculas. Destaca especialmente la primera inicial, "S" mayúscula con que comienza el cantoral, por su riqueza decorativa. Está pintada de color malva, posee dibujos vegetales en amarillo y malva en su interior. Se encuentra inscrita en un marco. Su módulo ocupa la extensión de dos pautados.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales.
Modificaciones y cantos medidos.	El cuerpo general del cantoral es de finales del siglo XVI. Hacia el siglo XVIII se añadió el repertorio que se encuentra en los folios: 22,63,65,75,83,117,118,121,130, 143,139,143,165,169, 180,183,187 y del 191 - 208. Contiene 30 himnos, todos ellos con notación medida*.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1v	*Salve crux pretiosa*	A	AT-579
2	2r	*Beatus Andrea*	A	AT-579
3	2v	*Andreas Christi*	A	
4	3r	*Maximilla Christo*	A	AT-580
5	3v	*Qui persequebantur justum*	A	AT-579
6	4v	*Unus ex duobus*	A	AT-579
7	5r	*Cum pervenisset beatus*	A	AT-578
8	6r	*Desponsatio gloriosae*	A	
9	6v	*Desponsatio est hodie*	A	
10	7r	*Regali ex progenie*	A	AT-834
11	8r	*Corde et animo*	A	AT-835
12	8v	*Cum jucunditate*	A	AT-835
13	9v	*Ave maris stella Dei**	H	LU-1087
14	13r	*Gloriosae Virginis*	A	AT-883
15	14r	*Desponsatio tua Dei*	A	
16	15v	*Orante sancta Lucia*	A	AT-592
17	16r	*Lucia virgo*	A	AT-592
18	16v	*Per te Lucia virgo*	A	AT-592
19	17r	*Benedico te Pater*	A	AT-592
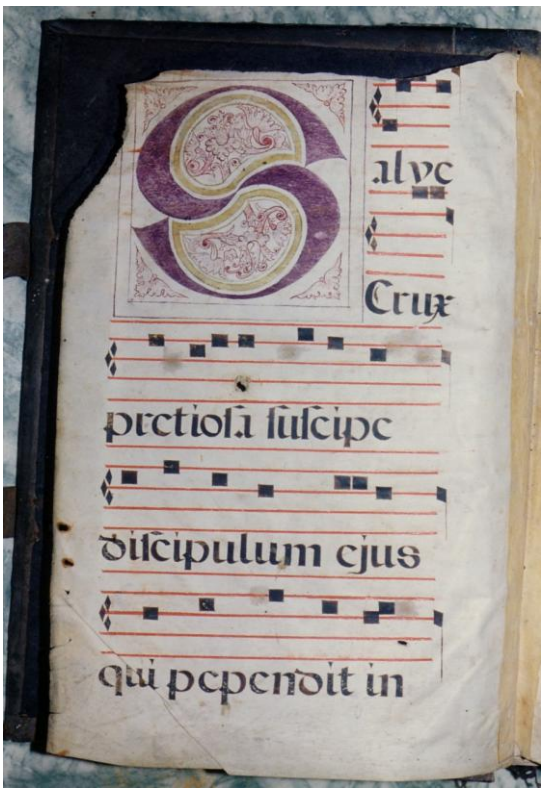
20	18r	*Soror mea Lucia*	A	AT-593
21	18v	*In tua patientia*	A	AT-591
22	19v	*Tanto pondere eam*	A	AT-594
23	20r	*Missus est Gabriel Angelus*	A	AT-247
24	20v	*Ave Maria, gratia*	A	AT-[139]
25	21r	*Ne timeas Maria*	A	
26	21v	*Dabit ei Dominus*	A	AT-[140]
27	22r	*Ecce ancilla Domini*	A	AT-[140]
28	22v	*Creator alme siderum**	H	LU-301
29	26r	*Spiritus sanctus*	A	AT-667
30	26v	*Jam lucis orto sidere **	H	LU-229
31	29r	*Nunc Sancte nobis**	H	LU-240
32	31r	*Tu exurgens, Domine*	R	
33	32r	*Rector potens verax**	H	LU-245
34	33v	*Rogate caeli*	R	
35	34v	*Rerum Deus tenax**	H	LU-250
36	36r	*Cassite agnum Domine*	R	
37	37v	*O virgo virginum*	A	AT-599
38	38v	*Quia vidisti me*	A	LU-1224
39	40v	*Quodcumque in orbe**	H	AT-597
40	43v	*Sancte Paule Apostole*	A	AT-598
41	43r	*Luces Pastor ovium*	Inv	
42	45r	*Beata Agnes*	A	AT-602
43	46r	*Ingressa Agnes*	A	AT-603
44	47r	*Annulo suo subarrhavit*	A	AT-603
45	48v	*Benedico te Pater*	A	AT-604
46	49r	*Congaudete mecum*	A	AT-604
47	49v	*Sancta Beata Agnes*	A	AT-606
48	50v	*Ego plantavi, Apollo*	A	AT-609
49	51r	*Libenter gloriabor*	A	AT-609
50	51v	*Oratio Dei*	A	
51	52r	*Damasci praepositus*	A	AT-610
52	53r	*Ter virgis caesus sum*	A	LU-1236
53	53v	*Doctor egregie**	H	CHEV-4791
54	53v	*Obtulerunt pro eo*	A	AT-621
55	54r	*Hodie beata virgo*	A	AT-622
56	54v	*Cade Anania*	A	
57	55r	*Stans dextris ejus*	A	AT-613
58	55v	*Qui es tu qui venisti*	A	AT-624
59	56r	*O admirabile commercium*	A	AT-294
60	56r	*Medicinam carnalem*	A	AT-625
61	57r	*Gratias tibi ago Domine*	A	AT-625
62	57v	*Benedico te Pater*	A	AT-625
63	57v	*Quando natus es*	A	AT-294
64	58r	*Qui me dignatus*	A	AT-626
65	58v	*Rubum quem viderat*	A	AT-295
66	59r	*Germinavit radix Jesse*	A	AT-295

67	59v	*Stans beata Agatha*	A	AT-624
68	60r	*Ecce Maria genuit*	A	
69	61r	*Senex puerum portabat*	A	AT-619
70	62v	*Simeon justus*	A	AT-620
71	62r	*Responsum accepit Simeon*	A	AT-620
71	62v	*Stetit Angelus juxta*	A	AT-856
72	63r	*Accipiens Simeon*	A	AT-620
73	63r	*Dum praeliaretur Michael*	A	AT-856
74	63v	*Lumen ad revelationem*	A	AT-620
75	64r	*Archangele Michael constitui*	A	AT-856
76	64v	*Angeli Domini Dominum*	A	AT-852
77	65r	*Angeli, archangeli throni*	A	AT-857
78	65v	*Te splendor et virtus **	H	LU-1460
79	68r	*Dum sacrum mysterium*	A	AT-855
80	69r	*Stetit Angelus juxta*	R	AT-859
81	69v	*Ascendit fumus aromatum*	R	AT-860
82	70v	*In conspectu angelorum*	R	AT-861
83	72r	*Princeps gloriosissime Michael*	A	AT-862
84	73r	*Spiritus Sanctus*	A	AT-[137]
85	73v	*Gabriel angelus locutus*	A	AT-662
86	75r	*Regali solio fortis**	H	AT-680
87	78r	*Domine quinque talenta*	A	AT-[74]
88	78v	*Philippe qui videt*	A	AT-694
89	79r	*Tanto tempore vobiscum*	A	AT-695
90	79v	*Si cognovissetis*	A	AT-695
91	80v	*Si diligitis me mandata*	A	AT-695
92	81r	*Non turbetur cor vestrum*	A	AT-694
93	82r	*Si manseritis in me verba*	A	AT-696
94	83r	*O magnum pietatis*	A	AT-700
95	83v	*Salva nos Christe Salvator*	A	AT-700
96	84r	*Ecce Crucem Domini*	A	AT-700
97	84v	*Nos autem gloriari*	A	AT-701
98	85r	*Per signum crucis*	A	AT-701
99	85v	*Vexilla Regis prodeunt**	H	LU-511
100	88r	*Vexilla Regis prodeunt**	H	LU-511
101	89r	*O crux splendidior cunctis*	A	AT-699
102	91r	*Hoc signum crucis erit*	R	AT-702
103	92r	*Adoramus te Christe*	R	AT-703
104	93r	*Omnis terra*	R	AT-704
105	94r	*Crucem sanctum subiit*	A	AT-704
106	94v	*In ferventis olei*	A	AT-706
107	95v	*Stetit Angelus juxta*	R	AT-859
108	96v	*Ascendit fumus aromatum*	R	AT-860
109	97v	*In conspectu angelorum*	R	AT-861
110	98v	*Hoc est praeceptum meum*	A	AT-[2]
111	99r	*Maiorem caritatem*	A	
112	99v	*Vos amici mei estis*	A	AT-[3]

113	100r	*Beati pacifici beati*	A	AT-[4]
114	100v	*In patientia vestra*	A	AT-[4]
115	101r	*Exultet orbis gaudiis**	H	LU-943
116	103v	*Tradent eim vos in conciliis*	A	AT-[8]
117	104v	*Jam lucis orto sidere **	H	LU-229
118	105v	*Christe fili Dei*	R	AT-19
119	106v	*Nunc Sancte nobis **	H	LU-240
120	108v	*In omnem terram*	R	AT-[9]
121	109v	*Rector potens verax **	H	LU-245
122	111r	*Constitues eos principes*	R	AT-[9]
123	112r	*Rerum Deus tenax**	H	LU-250
124	113v	*Nimis honorati*	R	AT-[10]
125	114v	*Juravit Dominus*	A	AT-[10]
126	115r	*Collocet eum Dominus*	A	AT-10
127	115v	*Dirupiste Domine*	A	
128	115v	*Euge serve bone*	A	AT-[74]
129	116r	*Confortatus est*	A	AT-[11]
130	116v	*Estote fortes in bello*	A	AT-[13]
131	117r	*Vos qui reliquisti*	A	AT-[8]
132	118r	*Sancti tui Domine*	A	AT-[29]
133	119r	*In caelestibus regnis*	A	AT-[29]
134	119v	*In velamento clamabat*	A	AT-[29]
135	120r	*Spiritus et animae*	A	AT-[29]
136	120v	*Fulgebunt justi*	A	AT-[30]
137	121r	*Tristes erant Apostoli**	H	LU-949
138	123r	*Lux perpetua lucebit*	A	AT-[28]
139	124r	*Sancti et justi in Domino*	R	AT-[36]
140	125r	*Rector potens verax **	H	LU-245
141	126v	*Lux perpetua lucebit*	R	AT-[35]
142	127v	*Rerum Deus tenax **	H	LU-250
143	130r	*Filiae Jerusalem*	A	AT-[33]
144	129r	*Laetitia sempiterna*	R	AT-[35]
144	131r	*Sancti et justi in Domino*	A	AT-[36]
145	131v	*Qui me confessus*	A	AT-[15]
146	132r	*Qui sequitur me*	A	AT-[16]
147	132v	*Qui mihi ministrat*	A	AT-[16]
148	133r	*Si quis mihi ministraverit*	A	AT-[16]
149	134r	*Volo pater ut ubi ego*	A	AT-[16]
150	134v	*Deus tuorum militum**	H	LU-954
151	137r	*Iste sanctus pro lege*	A	AT-[15]
152	138r	*Gloria et honore*	R	AT-[20]
153	139r	*Qui odit animam suam*	A	AT-[19]
154	140r	*Posuisti Domine*	R	AT-[20]
155	141r	*Magna est gloria*	R	AT-[21]
156	142r	*Qui vult venire post*	A	AT-[21]
157	143r	*Deus tuorum militum **	H	LU-954
158	145v	*Rex gloriose Martyrum **	H	LU-972

160	248v	*Omnes sancti quanta*	A	AT-[41]
161	149r	*Cum palma ad regna*	A	AT-[41]
162	149v	*Corpora sanctorum*	A	AT-[41]
163	150r	*Martyres Domine*	A	AT-[42]
164	150r	*Martyrum chorus laudate*	A	AT-[42]
165	151r	*Sanctorum meritis **	H	LU-985
166	155r	*Istorum est enim regnum*	A	AT-[40]
167	156r	*Jam lucis orto sidere**	H	LU-229
168	159r	*Laetamini in Domino*	R	AT-[45]
169	159v	*Exultate justi*	R	AT-[46]
170	160v	*Justi autem*	R	AT-[46]
171	161r	*Isti sunt sancti*	A	
172	162r	*Sancti per fidem*	A	AT-[47]
173	162v	*Sanctorum velut*	A	AT-[47]
174	163r	*Absterget Deus omnem*	A	AT-[47]
175	164r	*In caelestibus regnis*	A	AT-[48]
176	164v	*Gaudent in caelis*	A	AT-[48]
177	165v	*Vestri capilli*	A	AT-[44]
178	167r	*Non est inventus similis*	A	AT-[56]
179	167v	*Ideo jure jurando*	A	AT-[56]
180	168r	*Sacerdotes Dei*	A	AT-[56]
181	168v	*Serve bone et fidelis*	A	AT-[56]
182	169r	*Iste Confessor Domini**	H	LU-1005
183	171r	*Sacerdos et pontifex*	A	AT-[55]
184	175v	*O doctor optime*	A	AT-[66]
185	176r	*Elegit eum Dominus*	R	AT-[63]
186	177r	*Tu es sacerdos*	R	AT-[64]
187	178r	*Amavit eum Dominus*	A	AT-[65]
188	178v	*Dum esset summus*	A	AT-[66]
189	179v	*Euge serve bone*	A	AT-[74]
190	180v	*Domine ostende nobis*	A	AT-694
191	181r	*Euge serve bone*	A	AT-[82]
192	181v	*Fidelis servus*	A	AT-[74]
193	182r	*Beatus ille servus*	A	AT-[74]
194	182v	*Serve bone et fidelis*	A	AT-[56]
195	183r	*Iste Confessor Domini**	H	LU-1005
196	185r	*Similabo eum*	A	AT-[73]
197	185v	*Os justi meditabitur*	R	AT-[84]
198	186v	*Lex Dei ejus*	R	AT-[85]
199	187r	*Euntes ibant et flebant*	A	AT-[11]
200	188r	*Hic vir despiciens mundum*	A	AT-85]
201	189r	*Haec est virgo sapiens*	A	AT-[87]
202	190r	*Haec est virgo sapiens*	A	AT-[87]
203	190v	*Haec est quae nescivit*	A	AT-[88]
204	191v	*Veni electa mea*	A	AT-[88]
205	192v	*Ista est preciosa*	A	AT-[88]
206	193r	*Jesu corona Virginum**	H	LU-1039

207	194r	*Veni sponsa Christi*	A	AT-[96]
208	194v	*Prudentes virgines*	A	AT-[87]
209	195r	*Dum esset rex*	A	AT-[97]
210	195v	*In odorem unguentorum*	A	AT-[98]
211	196r	*Jam hiems transiit*	A	AT-[98]
212	196v	*Veni electa mea*	A	AT-[98]
213	197r	*Ista est pretiosa*	A	AT-[98]
214	197v	*Fortem virili pectore**	H	AT-[99]
215	199v	*Simile est regnum*	A	AT-[92]
216	200v	*Manum suam aperuit*	A	AT-[103]
217	201r	*Domum tuam Domine*	A	AT-[106]
218	201v	*Domus mea domus*	A	AT-[107]
220	202r	*Haec est domus*	A	AT-[107]
221	203r	*Bene fundata*	A	AT-[107]
222	203v	*Lapides pretiosi*	A	AT-[107]
223	204r	*Sanctificavit Dominus*	A	AT-[106]
224	205r	*Caelestis urbs Jerusalem* *	H	LU-1079
225	206r	*Domum tuam Domine*	A	AT-[111]
226	206v	*Domus mea domus*	A	AT-[107]
227	206v	*Sanctificavit Dominus*	A	AT-[106]
228	207r	*Propter domum*	A	
229	207v	*Domine Deus exaltati*	A	
230	207v	*Domum maiestatis meae*	A	
231	208r	*O quam metuendus*	A	AT-[113]



AC S. sig. Nº 15 cat.núm.15, fol.1
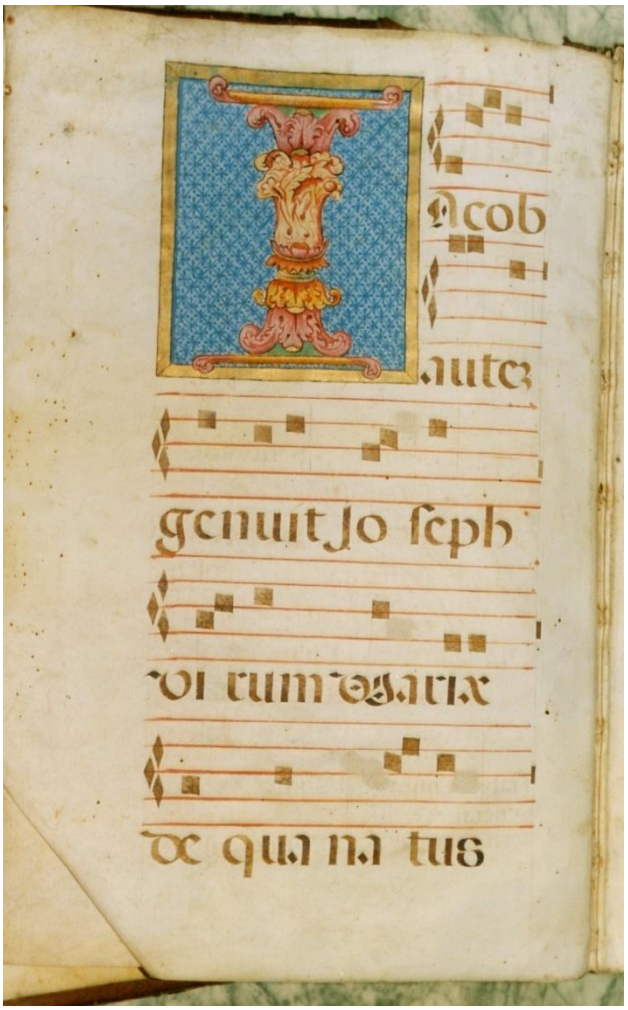
Nº	17
Contenido	Antiphonae et cantares Proprio Missae
Siglo/Año	1741
Procedencia. Copista	Madrid. Emanuel Pinto
Localización. Signatura	AC S. Sig. Nº 17
Descripción	Manuscrito de 590 x 400 mm -caja 485 x 250 mm-. Consta de 127 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Se encuentra en regular estado de conservación. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla, salvo las iniciales capitulares mayúsculas.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales.
Modificaciones y cantos medidos.	Los fols. 1r - 114v fueron copiados por Emanuel Pinto, que fecha su trabajo en 1764 según se desprende de la nota que aparece en el índice del contenido fol. 114r que dice: "Frater Emanuel Pinto, Predicat. Generalis Ordinis de S.Francisci obser. seribebat Matriti año domini 1764 ". Los fols. 115r - 122v fueron añadidos al contenido del manuscrito por un segundo copistas, cuyo repertorio no se recoge en el índice y carecen de numeración; los fols 123r-127v están en blanco. Contiene 4 himnos, todos con notación medida*.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1v	*Jacob autem genuit*	A	AT-649
2	2r	*Missus est Angelus Gabriel*	A	AT-648
3	3r	*Cum esset desponsata*	A	AT-649
4	4r	*Joseph vir eius*	A	AT-649
5	4v	*Angelus Domini*	A	AT-649
6	6r	*Te Joseph celebrent**	H	
7	6v	*Exurgens Joseph*	A	AT-652
8	7v	*Christum Dei filium*	A	
9	9v	*Caelitum Joseph Deus**	H	
10	11r	*Ascendit Joseph*	A	AT-688
11	12r	*Venerunt pastores festinantes*	A	
12	13r	*Ecce Angelus Domini*	A	
13	13v	*Nuit Domini cum Joseph*	R	
14	15v	*Esuriente terra*	R	
15	17r	*Fecit me Dominus*	R	
16	19r	*Consurgens Joseph*	R	
17	21r	*Accepit Joseph*	A	
18	21r	*Ascendit Joseph*	R	
19	23r	*Surge et accipe puerum*	R	

20	25r	*Cum inducerent puerunt*	R	
21	27v	*Audiens Joseph quod Archangelus*	A	
22	28r	*Admonitus in somnis Joseph*	A	
23	29v	*Erat pater eius et mater*	A	AT-321
24	30r	*Dixit mater Jesu*	R	AT-324
25	32r	*Descendit Jesus*	R	AT-325
26	33r	*Ibant parentes Jesu*	A	AT-652
27	34r	*Cum redirent remansit*	A	AT-652
28	35r	*Non invenientes Jesum*	A	AT-653
29	36r	*Dixit mater eius*	A	LU-1277
30	37r	*Descendit Jesus*	A	AT-654
31	37v	*Iste quem laeti colimus**	H	
32	39r	*Ipse Jesus erat*	A	AT-655
33	40r	*Ecce fidelis servus*	A	AT-658
34	40v	*Jacob autem genuit*	A	AT-649
35	41r	*Missus est Angelus Gabriel*	A	AT-648
36	42r	*Ascendit autem Joseph*	A	AT-688
37	43r	*Et venerunt festinantes*	A	AT-689
38	44r	*Et ipse Jesus erat incipiens*	A	AT-689
39	44v	*Cum esset desponsata*	A	AT-649
40	45v	*Laudemus Deum nostrum*	Inv	
41	46r	*Angelus Domini apparuit*	A	AT-649
42	47r	*Clamavit populus*	R	
43	48r	*Fecit me Deus*	R	
44	50r	*Jam laetus moriat*	R	
45	52v	*Angelus Domini*	A	AT-649
46	54r	*Dedisti mihi protectionem*	R	
47	55v	*Statuit filius*	R	
48	57r	*Si consistam adversum*	R	
49	59r	*Consurgens Joseph*	A	
50	60r	*Joseph fili David*	R	
51	61v	*Surge et accipe puerum*	R	
52	64r	*Joseph fili David*	A	AT-691
53	65r	*Nili quid fecisti nobis*	A	
54	65v	*Adiutor et protector*	In	LU-1292
55	67r	*De quacumque tribulationes*	Al	LU-1293
56	68r	*Fac nos innocuam*	Al	LU-1293
57	65r	*Lauda Jerusalem Domine*	Of	LU-1294
58	70r	*Jacob autem genuit Joseph*	Com	LU-1294
59	71v	*Terribilis est locus*	In	LU-1078
60	72v	*Unam petii a Domino*	G	LU-428
61	74r	*Beati qui habitant*	Al	
62	76r	*Introibo in domum tuam*	Of	
63	76r	*Beatus qui audit me*	Com	
64	77r	*Luce splendida fulgebit*	In	
65	78v	*Fluent ad deum omnes*	Al	
66	79v	*Corpora sanctorum*	Of	

67	80v	*Gentes quae te non cognoverunt*	Com	
68	81v	*Similem illem fecit Deus*	In	
69	83r	*In fide et levitate*	Al	
70	84r	*Qui fecerit et docuerit*	Com	
71	84v	*Dicit Dominus sermones*	In	GR-398
71	87r	*Tu dominaris potestate maris*	Com	
72	88r	*Misit Dominus auxilium*	In	
73	90r	*Pro patribus tuis*	Al	
74	91r	*Venite et narrabo omnes*	In	
75	93r	*Confitebor tibi*	Al	
76	93v	*Vulneraveras tu, Domine*	Al	
77	95v	*Venite ad me omnes*	Com	
78	96r	*Charitas Dei diffusa*	In	
79	97v	*Concaluit cor meum*	Al	
80	98r	*De excelso misit*	Al	
81	99r	*Viam mandatorum*	Of	
82	99v	*Cor meum et caro mea*	Com	
83	100r	*Minuisti cum Paulo*	In	
84	101v	*Beata quem elegisti*	Al	
85	102r	*Qui ascendet in montem*	Of	
86	103r	*Panem de caelo dedisti*	Com	
87	103v	*Ponam in eis signum*	In	
88	105r	*Avidus refulgens*	Al	
89	106r	*Ipsum elegit Dominus*	Com	
90	107r	*Gaudeamus omnes*	In	LU-1384
91	108v	*Per te Dei genitrix*	Al	
92	109v	*Recordare virgo mater*	Of	LU-1442
93	110v	*Regina mundi dignissima*	Com	
94	111v	*O Joachim sancte*	Al	LU-1416
95	112v	*In nomine Jesu*	In	LU-410
96	114r	*Ignem venit mittere*	Com	
97	114v	*Accessit ad Jesum*	A	
98	[116r]	*Potestis vivere*	A	
99	[116v]	*Calicem quidem meum*	A	
100	[117r]	*Quicumque voluerit*	A	
101	[117v]	*Defensor alma Hispaniae**	H	
102	[122r]	*Visitavit nos per sanctos*	A	
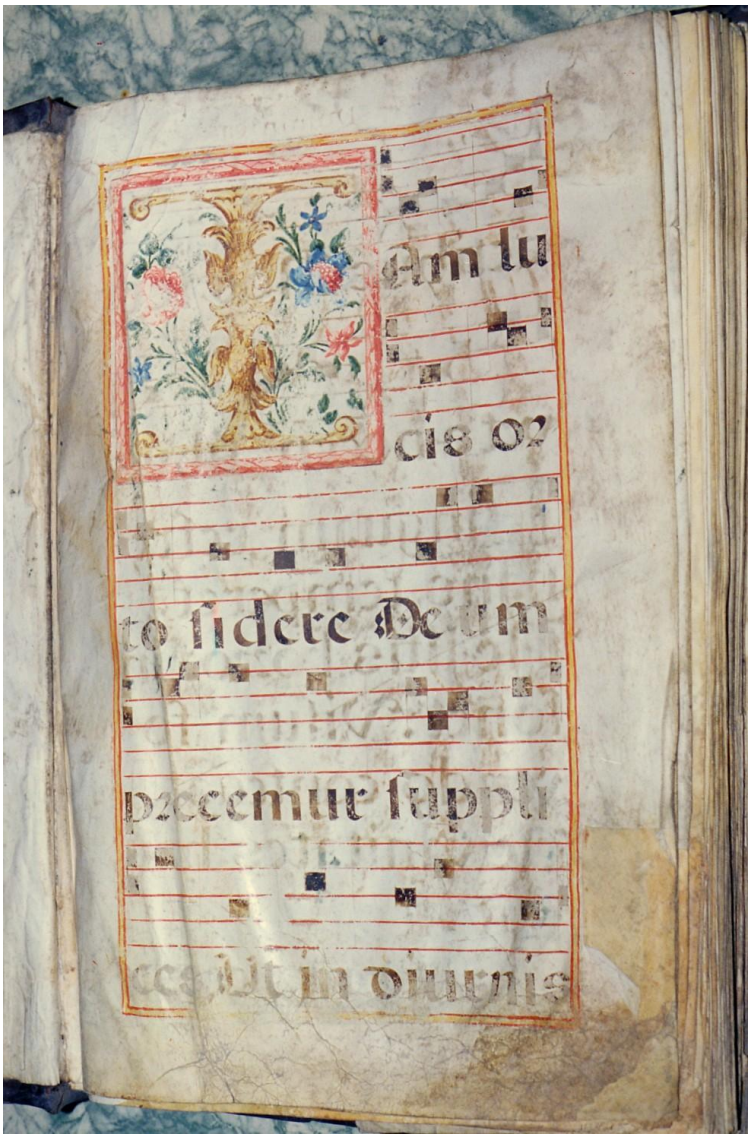


ACS. Sign. Nº17 cat.núm.17

Nº	18
Contenido	Dominicae ad primam hymnus
Siglo/Año	1766
Procedencia. Copista	
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº18
Descripción	Manuscrito de 860x600mm –caja 665x 380 mm . Consta de 104 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente la primera inicial, "I" mayúscula con que comienza el cantoral, por su riqueza decorativa. Está pintada de color gualda, formada por dos palomas invertidas, alrededor posee dibujos florales en azul y rojo. Se encuentra inscrita en un cuadrado en rojo La primera página se halla enmarcada por dos líneas rojas separadas por una franja gualda. Su módulo ocupa la extensión de dos pautados.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales.
Modificaciones y cantos medidos	Contiene cuatro himnos, todos con notación medida*.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Jam lucis orto sidere**	H	LU-229
2	2v	*Alleluia*	A	
3	2v	*Beati qui ambulant*	A	
4	3r	*Vivo ego dicit Dominus*	A	AT-80
5	3v	*Libera me Domine*	A	AT-82
6	39v	*Alleluia*	A	
7	40r	*Beati qui ambulant*	A	
8	40v	*Vivo ego dicit Dominus*	A	AT-81
9	41r	*Libera me, Domine*	A	AT-82
10	42v	*Christe fili Dei*	R	AT-19
11	45r	*Et libera nos propter*	R	
12	46r	*Nunc Sancte nobis**	H	
13	47r	*Alleluia*	A	
14	47v	*Deduc me Domine*	A	
15	47v	*Advenerunt nobis*	A	AT-87
16	48r	*Judicasti Domine*	A	AT-88
17	56r	*Alleluia*	A	
18	57v	*Inclina cor meum*	R	AT-29
19	58v	*Surrexit Dominus*	R	AT-31
20	59r	*Deduc me Domine*	A	
21	59v	*Sana animam meam*	R	AT-86

22	61r	*Advenerunt nobis*	A	AT-87
23	61v	*Ipse liberavit*	R	AT-30
24	62v	*Judicasti Domine*	A	AT-88
25	63r	*Erue a framea*	R	AT-31
26	64v	*Veni ad liberandum*	R	AT-30
27	66r	*Rector potens verax**	H	LU-245
28	67r	*Alleluia*	A	
29	67r	*Adiuva me et adius*	A	
30	67v	*Commendemus nos*	A	AT-90
31	68r	*Populе meus*	A	AT-90
32	75v	*Alleluia*	A	
33	76r	*In aeternum Domine*	R	AT-35
34	77v	*Surrexit Dominus vere*	R	AT-37
35	78v	*Adiuva me et adius*	A	
36	79r	*Benedicam Dominum*	R	
37	80r	*Commendemus nos*	A	AT-92
38	80v	*Scapulis suis*	R	AT-36
39	82r	*Populе meus*	A	AT-93
40	83r	*De ore leonis*	R	AT-37
41	83v	*Ostende nobis, Domine*	R	AT-36
42	85r	*Rerum Deus tenax**	H	LU-250
43	86v	*Alleluia*	A	
44	87r	*Per arma justitiae*	A	AT-97
45	87v	*Numquid redditur*	A	AT-98
46	85v	*Alleluia*	A	
47	96r	*Gavisi sunt discipuli*	R	AT-43
48	97r	*Clamavi in toto*	R	AT-42
49	98v	*Aspice in me et miserere*	A	
50	99r	*Redime me, Domine*	R	
51	100r	*Per arma justitiae*	A	AT-97
52	101r	*Sancto circumdabit*	R	AT-42
53	102r	*Numquid redditur*	A	AT-98
54	102v	*Ne perdas cum impiis*	R	AT-43
55	103r	*Super te Jerusalem*	R	AT-42



ACS. Sign. Nº18 cat.núm.18
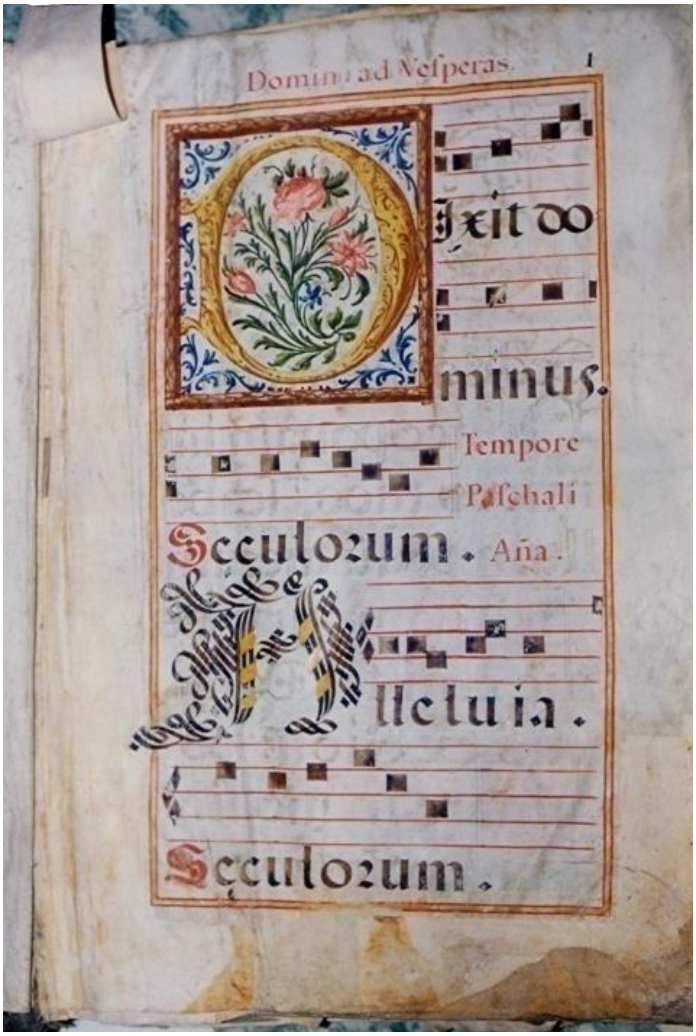
Nº	19
Contenido	Dominica ad vesperas. Antiphonae
Siglo/Año	1766
Procedencia. Copista	
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº19
Descripción	Manuscrito de 860x600mm –caja 665x 380 mm . Consta de 138 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente la primera inicial, "D" mayúscula con que comienza el cantoral, por su riqueza decorativa. Está pintada de color gualda, formada por dos palomas invertidas, alrededor posee dibujos florales en azul y rojo. Se encuentra inscrita en un cuadrado en rojo. Su módulo ocupa la extensión de dos pautados. La primera página se encuentra enmarcada por dos líneas rojas separadas por una franja gualda.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales.
Modificaciones y cantos medidos	Los últimos ocho folios fueron añadidos posteriormente. Debieron ser copiados en el siglo XIX en Santander y son de formato más pequeño que el del cuerpo del cantoral, 520x390mm – caja 450-320mm.Contiene quince himnos, todos ellos con notación medida*.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Dixit Dominus*	A	AT-341
2	5r	*Fidelis omnia mandata*	A	
3	7v	*In mandatis ejus*	A	
4	9v	*Sit nomen Domini*	A	AT-47
5	10r	*Nos qui vivimus*	A	
6	15r	*Alleluia*	A	
7	15v	*Lucis creator optime**	H	AT-48
8	17r	*Audi benigne**	H	AT-362
9	19v	*Vexilla Regis prodeunt**	H	AT-405
10	21v	*Ad regias Agni**	H	LU-708
11	23v	*Creator alme siderum **	H	AT-210
12	27r	*In domum Domini*	A	
13	27v	*Alleluia*	A	
14	31r	*Credidi propter*	A	
15	31v	*Laudabo Deum meum*	A	AT-127
16	33r	*Clamavi et exaudivit*	A	
17	35r	*Andeveni et auxilium*	A	
18	35v	*Immense caeli Conditor**	H	AT-101

19	37r	*Magnificat anima mea*	A	
20	43r	*In conspectu angelorum*	A	
21	43r	*Alleluia, laetatus sum*	A	
22	45r	*In domum Domini*	A	
23	46v	*Qui habitas in caelis*	A	AT-119
24	48r	*Auditorium nostrum*	A	
25	50r	*Bene fac Domine*	A	
26	51v	*Sancti sumus sicut consolati*	A	
27	52r	*Telluris alme **	H	AT-122
28	53v	*Exultet spiritus meus*	A	
29	55v	*Non confundetur*	A	
30	57r	*Beati omnes qui timent*	A	AT-139
31	59r	*Sepe expugnaverunt*	A	
32	60v	*De profundis clamavi*	A	AT-140
33	62r	*Speret Israel in Domino*	A	
34	62v	*Caeli Deus sanctissime **	H	AT-142
35	64r	*Respexit Dominus*	A	
36	68r	*Et omnis mansuetudinis*	A	
37	69r	*Ecce quam bonum*	A	AT-158
38	73v	*Omnia quaecumque voluit*	A	
39	74r	*Quoniam in aeternum*	A	
40	79v	*Quoniam in aeternum*	A	
41	80v	*Magnae Deus potentiae**	H	AT-161
42	81v	*Hymnum cantate nobis*	A	
43	83r	*Nac Deus potentiam*	A	
44	85v	*In conspectu Angelorum*	A	
45	90v	*Domine probasti me*	A	AT-179
46	93r	*A viro iniquo libera*	A	
47	96r	*Domine clamavi*	A	AT-182
48	98v	*Hominis superne**	H	AT-183
49	100v	*Portio mea Domine*	A	
50	104r	*Deposuit potentes*	A	
51	108v	*Benedictus Dominus*	A	AT-75
52	110v	*Per singulos dies*	A	
53	113v	*Inclinavit Dominus*	A	AT-98
54	114v	*Deo nostro jucunda*	A	AT-147
55	115r	*Jam solo recedit **	H	LU-784
56	116r	*Lauda Jerusalem*	A	AT-167
57	116v	*Suscepit Deus Israel*	A	AT-894
58	117r	*Per signum crucis*	A	AT-701
59	117v	*Sancta Maria sucurre*	A	AT-882
60	118v	*Petrus Apostolus*	A	AT-775
61	[119r]	*Ecce fidelis*	A	AT-658
62	119v	*O beatum Apostolum*	A	
63	120v	*Ecce duae olivae*	A	
64	121v	*Da pacem Domine*	A	
65	[128r]	*Laudate Dominum*	A	

66	[129v]	*Te lucis ante sidera terminum* *	H	AT-58
67	[130r]	*In manus tuas Domine*	R	AT-62
68	[132r]	*Salva nos Domine*	A	AT-64
69	[134r]	*Beata Dei Genitrix*	A	AT-52
70	[134v]	*Quodcumque in orbe**	H	AT-597
71	[135r]	*Egregie Doctor Paule* *	H	AT-607
71	[136r]	*Miris modis repente* *	H	AT-797
72	[136v]			
73	[137r]	*Existimo omnia*	A	AT-849
74	134v	*Alma redemptoris*	A	AT-65
75	135v	*Ave Regina caelorum*	A	AT-66
76	137r	*Regina caeli laetare*	A	LU-280
77	138r	*Salve Regina*	A	AT-68



ACS. Sign. Nº19 cat.núm.19

Nº	20
Contenido	Proprio Missae
Siglo/Año	XVIII
Procedencia. Copista	
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº20
Descripción	Manuscrito de 620x420mm –caja 420x 260mm. Consta de 246 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente la primera inicial, "I" mayúscula con que comienza el cantoral, por su belleza decorativa. Está pintada de color malva, sobre la que se encuentra dibujada una rosa roja. Su módulo ocupa la extensión de dos pautados.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales.
Modificaciones y cantos medidos	Contiene 1 secuencia en notación medida*.
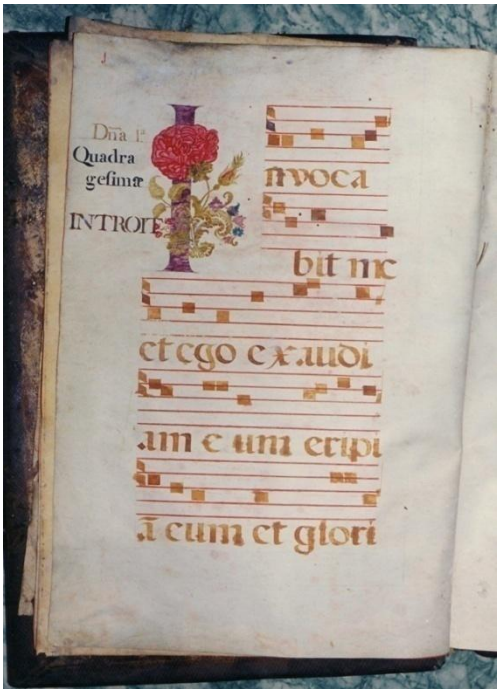
Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1	*Invocabit me*	In	LU-475
2	3	*Angelis suis Deus*	Gr	LU-475
3	4	*Scapulis suis*	Of	LU-480
4	4	*Sicut oculi servorum*	In	GR-78
5	5	*Levabo oculos meos*	Of	GR-78
6	11	*Amen dico vobis*	Com	LU-907
7	13	*Domine refugium*	In	
8	15	*Dirigatur oratio mea*	Gr	LU-890
9	17	*In te speravi*	Of	LU-896
10	19	*Cum invocarem*	Com	
11	20	*Reminiscere miserationum*	In	LU-485
12	22	*Tribulationes cordis*	Gr	LU-486
13	26	*Meditabor in mandatis*	Of	LU-488
14	27	*Intellige clamorem*	Com	
15	28	*Confessio et pulcritudo*	In	LU-1404
16	30	*Custodi me, Domine*	Gr	
17	31	*Immittet Angelus*	Of	LU-873
18	33	*Panis quem ego*	Com	LU-877
19	34	*De necessitatibus meis*	In	GR-84
20	36	*Benedic animam meam*	Of	GR-362
21	37	*Erusbescant et conturbentur*	Com	GR-85
22	39	*Intret oratio mea*	In	GR-363
23	40	*Propitius esto*	Gr	LU-833
24	44	*Laudate Dominum*	Tr	LU-675

25	44	*Domine Deus salutaris*	Of	LU-1080
26	47	*Domine, Deus meus*	Com	GR-87
27	48	*Redime me*	In	GR-91
28	50	*Benedicam Dominum*	Of	LU-838
29	52	*Domine, Dominus noster*	Com	
30	53	*Tibi dixit cor meum*	In	
31	55	*Jacta cogitatum*	Gr	LU-824
32	56	*Miserere mei Deus*	Of	
33	57	*Narrabo omnia*	Com	GR-28
34	58	*Ne derelinquas me*	In	GR-360
35	61	*Ad te Domine*	Of	LU-298
36	64	*Deus in adiutorium*	In	LU-861
37	63	*Jesus Dominus*	Com	
38	66	*Precatus est*	Of	LU-864
39	70r	*Qui manducat meam*	Com	LU-853
40	71	*Ego autem*	In	
41	73	*Domine in auxilium*	Of	LU-880
42	74	*Tu, Domine*	Com	
43	75	*Lex Domini*	In	
44	78	*Bonum est confiteri*	Gr	LU-875
45	79	*Illumina oculos meos*	Of	LU-834
46	80	*Oportet te*	Com	GR-95
47	81	*Oculi mei semper*	In	LU-491
48	84	*Exurge Domine*	Gr	LU-492
49	85	*Justitiae Domini*	Of	LU-494
50	87	*Passer invenit*	Com	LU-495
51	89	*In Deo laudabo*	In	
52	91	*Exaudi Deus orationem*	Of	
53	93	*Quis dabit*	Com	
54	94	*Ego clamavi*	In	
55	97	*Ab occultis meis*	Gr	
56	98v	*Domine, quis habitabit*	Com	
57	100	*Ego autem in Domino*	In	
58	102	*Domine fac mecum*	Of	
59	103	*Notas mihi*	Com	GR-260
60	104	*Salus populi*	In	LU-889
61	107	*Oculi omnium*	Gr	LU-791
62	108	*Si ambulavero*	Of	LU-891
63	109	*Tum mandasti mandata*	Com	LU-892
64	111	*Fac mecum Domine*	In	
65	113	*Intende voci*	Of	GR-87
66	114	*Qui viverit*	Com	GR-99
67	115	*Verba mea*	In	
68	117	*Si ambulavero in medio*	Gr	
69	118	*Gressus meos*	Of	GR-365
70	119	*Nemo te condemnavit*	Com	GR-124
71	120	*Laetare Jerusalem*	In	LU-498

71	123	*Qui confidunt*	Tr	LU-500
72	124	*Laudate Dominum*	Of	LU-501
73	126	*Jerusalem quae aedificatur*	Com	LU-502
74	128	*Deus in nomine tuo*	In	
75	131	*Jubilate Deo*	Of	LU-430
76	132	*Ab occultis meis*	Com	
77	133	*Exaudi Deus orationem*	In	
78	136	*Exurge Domine*	Gr	LU-492
79	137	*Expectans expectavi*	Of	LU-877
80	138	*Laetabimur in salutari*	Com	
81	140	*Cum sanctificatus*	In	
82	143	*Venite filii*	Gr	LU-844
83	144	*Benedicite gentes*	Of	LU-729
84	146	*Lutum exputo*	Com	
85	147	*Laetentur corda*	In	
86	149	*Respice Domine*	Gr	LU-867
87	150	*Domine ad adiuvandum*	Of	GR-94
88	151	*Domine, memorabor*	Com	LU-880
89	152	*Meditatio cordis*	In	LU-612
90	154	*Populum humilem*	Of	LU-849
91	155	*Videns Dominus*	Com	GT-124
92	157	*Sitientes venite*	In	
93	159	*Tibi Domine*	Gr	
94	160	*Factus est Dominus*	Of	
95	162	*Dominum regit me*	Com	
96	164	*Judica me Domine*	In	LU-505
97	167	*Eripe me Domine*	Gr	LU-506
98	168	*Confitebor tibi*	Of	LU-509
99	170	*Hoc corpus quod*	Com	LU-509
100	172	*Miserere mihi*	In	LU-878
101	175	*Domine convertere*	Of	LU-814
102	176	*Dominus virtutum*	Com	
103	177	*Expecta Dominum*	In	
104	178	*Discerne causam*	Gr	GR-127
105	179	*Sperent in te omnes*	Of	LU-825
106	181	*Redime me*	Com	
107	182	*Liberator meus*	In	
108	185	*Eripe me de inimicis*	Of	
109	186	*Lavabo inter*	Com	
110	187	*Omnia quae fecisti*	In	LU-893
111	190	*Tollite hostias*	Gr	
112	191	*Super flumina*	Of	LU-899
113	192	*Memento verbi*	Com	LU-895
114	193	*Miserere mihi*	In	LU-878
115	196	*Pacifice loquebantur*	Gr	
116	197	*Benedictus es Domine*	Of	LU-472
117	198	*Ne tradideris me*	Com	GR-132

118	200	*Hosanna filio David*	A	LU-514
119	201	*In monte oliveti*	R	LU-516
120	204	*Domine, longe facias*	In	LU-526
121	207	*Tenuisti manum*	Gr	LU-527
122	208	*Improperium expectavit*	Of	LU-536
123	211	*Pater si non potest*	Com	LU-537
124	212	*Judica me Deus*	In	LU-505
125	215	*Eripe me de inimicis*	Of	
126	216	*Erubescant et revereantur*	Com	GR-152
127	218	*Nos autem gloriari*	In	LU-571
128	221	*Ego autem dum mihi*	Gr	
129	222	*Custodi me, Domine*	Of	GR-152
130	224	*Adversum me exercebantur*	Com	
131	226	*In nomine Jesus*	In	LU-410
132	229	*Ne avertas*	Gr	GR-155
133	231	*Domine tu mihi*	A	LU-578
134	233	*Domine auditun*	Tr	LU-612
135	235	*Domine exaudi*	Of	
136	237	*Domine exaudi*	Tr	
137	239	*Eripe me Domine*	Tr	LU-614
138	241	*Portum meum cum fletu*	Com	
139	242	*Victimae paschali laudes**	Sec	GT-198
140	242	*Dextera Domini*	Of	LU-573
141	243	*Dominus Jesus*	Com	LU-574
142	245	*Mandatum novum*	A	LU-577
143	246	*Postquam surrexit*	A	LU-577
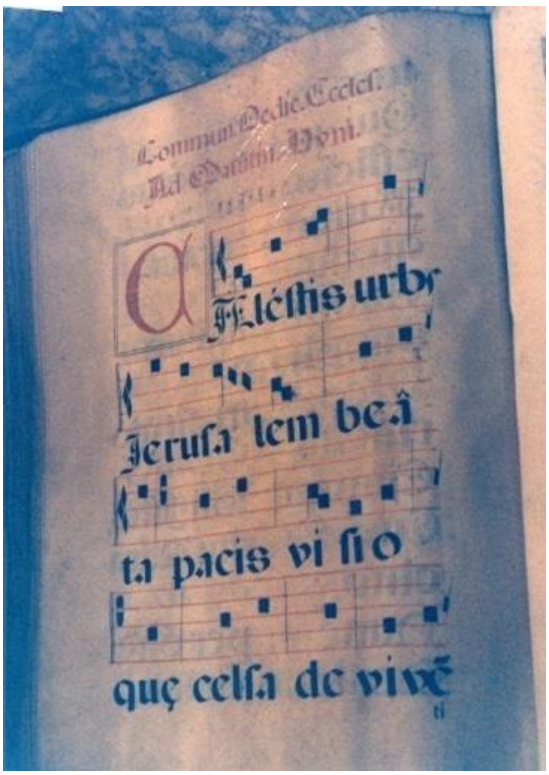


ACS. Sign. Nº20 cat.núm. 20

Nº	21
Contenido	Hymnarium Comunis Apostolorum
Siglo/Año	1766
Procedencia.Copista	Madrid. Francisco Sánchez Salvador
Localización. Signatura	AC S. sig. Nº 21
Descripción	Manuscrito de 840x610mm – caja 720x340mm. Consta de 206 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página. De la página 1 a la 82 contiene salmos escritos sin música.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla, salvo las iniciales capitulares mayúsculas.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales.
Modificaciones y cantos medidos.	Contiene 50 himnos, todos poseen notación medida*.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	83r	*Te Deum laudamus**	H	GR-844
2	112r	*Aeterna Christi munera**	H	
3	114r	*Exultet orbis gaudiis**	H	LU-943
4	116r	*Tristes erant Apostoli**	H	LU-949
5	118r	*Paschale mundo gaudium**	H	AT-30
6	120r	*Deus tuorum militum**	H	LU-954
7	122r	*Invicte Martyr unicum Patris**	H	AT-17
8	124r	*Christo profusum sanguinem**	H	
9	126r	*Rex gloriose Martyrum**	H	LU-972
10	127r	*Christo profusum sanguinem**	H	
11	129r	*Rex gloriose Martyrum**	H	LU-972
12	130v	*Iste Confessor Domini**	H	LU-1005
13	132v	*Jesu Redemptor omnium**	H	LU-332
14	134v	*Jesu corona celsior**	H	
15	137r	*Jesu corona virginum**	H	LU-1041
16	139r	*Virginis proles opifexque**	H	
17	141r	*Virginis proles opifexque**	H	
18	142v	*Hujus oratus Deus**	H	
19	143v	*Fortem virili pectore**	H	LU1062
20	145v	*Caelestis urbs Jerusalem**	H	LU-1076
21	148r	*Alto ex Olympi vertice**	H	LU-1070
22	151r	*Jesu Rex admirabilis**	H	
23	153r	*Jesu decus angelicum**	H	AT-302
24	155r	*Quodcumque in orbe**	H	AT-597
25	156r	*Beate Pastor Petre**	H	LU-1346
26	158r	*Egregie Doctor Paule**	H	LU-1239

27	159r	*Non illam crucians**	H	AT-617
28	161r	*Tu natale solum**	H	LU-615
29	163r	*Forte tunc atrox secundos**	H	
30	166r	*Illa laus oculta**	H	AT-682
31	170v	*Nullis te genitor**	H	
32	171r	*Regali solio fortis**	H	AT-680
33	173r	*Pange lingua gloriosi**	H	LU626
34	176v	*Lustra sex qui **	H	AT-410
35	179v	*Te splendor et virtus**	H	LU-1460
36	181v	*Christe sanctourm decus**	H	AT-659
37	183r	*Athleta Christi nobilis idola**	H	
38	185v	*Dum nocte pulsa lucifer**	H	AT-712
39	187r	*Antra deserti teneris**	H	
40	189r	*O nimis felix meritique**	H	LU-1334
41	191r	*Maria castis osculis**	H	
42	191r	*Summi Parentis unice**	H	AT-791
43	193v	*Quicumque Christum quaeritis**	H	LU-1398
44	195r	*Lux alma Jesu mentium**	H	AT-806
45	197r	*Divino agente spiritu**	H	
46	199r	*Sacra victorum monumenta**	H	
47	201r	*Haec est dies qua candidae**	H	AT-884
48	202r	*Regis superni nuntia**	H	AT-883
49	205r	*Verbum supernum prodiens**	H	GR-854
50	206r	*En clara vox redarguit**	H	AT-215



ACS. Sign. Nº21 cat.núm.21

Nº	22
Contenido	Proprio Temporis
Siglo/Año	1766
Procedencia. Copista	Madrid (Sto. Tomás). José Moreno Olarte "Este libro se escribió en Sto. Tomás de Madrid por R.P.FR. J. Moreno Olarte Dominico, de orden de. D. Juan y Jacobo dignísimo hijo de esta Iglesia.
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº22
Descripción	Manuscrito de 835x628mm –caja 640x 430 mm . Consta de 139 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente la primera inicial, "R" mayúscula con que comienza el cantoral. Está pintada de color rojo sobre un fondo azul. Se encuentra inscrita en un cuadrado amarillo. Su módulo ocupa la extensión de dos pautados.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta.
Modificaciones y cantos medidos	Contiene siete himnos, todos poseen notación medida*.
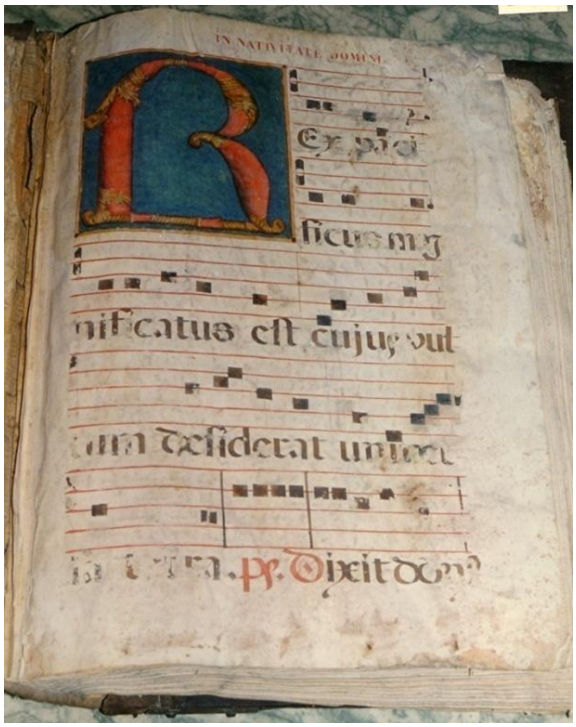
Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1v	*Rex pacificus magnificatus*	A	AT-259
2	1v	*Magnificatus est Rex*	A	AT-259
3	2r	*Completi sunt dies Mariae*	A	AT-260
4	2v	*Scitote quia prope*	A	AT-260
5	3r	*Levate capita vestra*	A	AT-260
6	3v	*Jesu Redemptor omnium**	H	LU-332
7	6r	*Cum ortus fuerit*	A	AT-262
8	7v	*Christus natus est nobis*	Inv	LU-335
9	7v	*Dominus dixit*	A	LU-338
10	8r	*Tamquam sponsus Dominus*	A	LU-339
11	8v	*Diffusa est gratia*	A	LU-340
12	9r	*Hodie nobis caelorum*	R	LU-342
13	11r	*Hodie nobis de caelo*	R	LU-343
14	12v	*Quem vidistis pastores*	R	LU-344
15	14v	*Suscepimus Deus misericordiam*	A	LU-345
16	15r	*Orietur in diebus*	A	LU-346
17	15v	*Veritas de terra*	A	LU-347
18	16v	*O magnum mysterium*	R	LU-348
19	17r	*Beata Dei genitrix*	R	LU-349
20	19r	*Sancta et inmaculata*	R	LU-350
21	20v	*Ipse invocavit*	A	LU-351
22	21r	*Laetentur caeli*	A	LU-353

23	21v	*Notum fecit Dominus*	R	AT-269
24	22r	*Beata viscera Mariae*	R	LU-357
25	23v	*Verbum caro factum*	R	LU-357
26	25r	*Quem vidistis pastores*	A	AT-264
27	26v	*Genuit puerpera regem*	A	AT-264
28	27r	*Angelus ad pastores*	A	AT-244
29	28v	*Facta est cum Angelo*	A	AT-265
30	29r	*Parvulus filius*	A	AT-265
31	29v	*A solis ortu**	H	LU-367
32	32r	*Gloria in excelsis Deo*	A	AT-267
33	33r	*Tecum principium*	A	AT-270
34	34r	*Redemptiones misit*	A	AT-271
35	34v	*Exortum est in tenebris*	A	AT-271
36	35r	*Apud Dominum*	A	AT-271
37	35v	*Deficiente vino*	A	AT-336
38	36r	*Hodie Christus natus*	A	AT-272
39	37r	*Stephanus autem plenus*	A	AT-276
40	38v	*O admirabile commercium*	A	AT-294
41	39r	*Quando natus es*	A	AT-294
42	40v	*Rubum quem viderat*	A	AT-295
43	41r	*Germinavit ridix Jesse*	A	AT-295
44	41v	*Ecce Maria genuit*	A	AT-295
45	42r	*Propter nimiam caritatem*	A	AT-293
46	43r	*Dominus dixit*	A	LU-338
47	43v	*In sole posuit tabernaculum*	A	
48	44r	*Elevamini portae*	A	LU-638
49	44v	*Ecce agnus Dei*	R	
50	46v	*Dies sanctificatus*	R	
51	47v	*Benedictus qui venit*	R	
52	49r	*Speciosus forma*	A	
53	49v	*Homo natus est*	A	
54	50r	*Exultabunt omnia*	A	
55	50v	*Congratulamini mihi*	R	
56	52r	*Confirmatum est*	R	
57	54r	*Benedicta et venerabilis*	R	
58	56v	*In principio*	A	
59	57r	*Ante luciferum*	A	AT-312
60	58r	*Nato Domino*	A	
61	58v	*Sancta et inmaculata*	R	LU-350
62	60r	*Nesciens mater virgo*	R	
63	62r	*O admirabile commercium*	A	AT-294
64	63r	*Quando natus es*	A	AT-294
65	64v	*Rubum quem viderat*	A	AT-295
66	65r	*Germinavit radix Jesse*	A	AT-295
67	66r	*Ecce Maria genut*	A	AT-295
68	67r	*Mirabile mysterium*	A	AT-296
69	68v	*Magnum haereditatis*	A	AT-297

70	70r	*Stephanus autem plenus*	A	AT-276
71	70v	*Ante luciferum genitus*	A	AT-312
71	71r	*Venit lumen tuum*	A	AT-312
72	71v	*Apertis thesauris*	A	AT-313
73	72r	*Maria et flumina*	A	AT-313
74	72v	*Stella ista sicut*	A	AT-313
75	73r	*Crude lais Herodes**	H	LU-420
76	75r	*Magi videntes*	A	AT-311
77	76v	*Afferte Domino filii Dei*	A	
78	77r	*Fluminis impetus laeti sicut*	A	
79	77v	*Psallite Deo*	A	
80	78r	*Hodie in Jordane*	A	
81	79r	*Descendit Spiritus*	A	
82	80r	*In columbe specie*	R	
83	81r	*Reges Tharsis*	R	AT-316
84	82r	*Gloria patri*	A	
85	82v	*Omnis terra*	A	
86	83r	*Reges Tharsis*	A	
87	83v	*Omnes gentes*	A	
88	84r	*Illumina*	R	
89	85r	*Omnes de Saba*	R	AT-317
90	87r	*Magi veniunt*	R	
91	88r	*Venite adoremus*	A	
92	92r	*Homo natus est*	A	
93	93r	*Adorate Dominum*	A	
94	94r	*Stella quam viderunt*	R	
95	95r	*Videntes Stephan*	R	
96	99r	*Ante luciferum genitus*	A	AT-312
97	100r	*Venit lumen tuum*	A	AT-312
98	100v	*Apertis thesauris*	A	AT-313
99	101r	*Maria et flumina*	A	AT-312
100	102v	*Stella ista sicut*	A	AT-313
101	103r	*O sola magna**	H	LU-420
102	105r	*Hodie caelesti*	A	AT-315
103	106r	*Tribus miraculis*	A	AT-318
104	107r	*Christus apparuit*	Inv	
105	108r	*Omnis qui invocaverit*	A	AT-298
106	108v	*Sanctum et terribile*	A	AT-298
107	109r	*Ego autem in Domino*	A	AT-299
108	109v	*A solis ortu*	A	AT-299
109	109v	*Sacrificabo hostiam*	A	AT-299
110	110r	*Jesu dulcis memoria**	H	LU-416
111	112r	*Fecit mihi magna*	A	AT-301
112	112r	*Admirabile nomen*	Inv	
113	113r	*Jesu Rex admirabilis**	H	
114	115r	*Domine Dominus*	A	
115	115v	*In nomine Jesu*	A	

116	116r	*Confitemini Domino*	A	AT-158
117	117r	*Ecce concipies*	R	
118	118r	*Benedictum est*	R	
119	119r	*Laudabo nomen*	R	
120	121r	*Memores erunt nominis*	A	
121	121v	*Magnificate Dominum*	A	
122	122r	*Omnes gentes quascumque*	A	
123	123r	*Sperent in te*	R	
124	123v	*Confite a nominibus*	R	
125	125r	*Laetentur omnes*	R	
126	126r	*Cantate Domino*	A	AT-230
127	127v	*Secundum nomen*	A	
128	128r	*Cantate Domino*	A	
129	128v	*Tribulationem et doloren*	R	
130	129r	*Expectabo nomen*	R	
131	129v	*Jesu decus angelicum**	H	AT-302
132	131r	*Oleum effusum nomen*	A	AT-301
133	131v	*Scitote quia Dominus*	A	AT-301
134	132r	*Sitivit anima mea*	A	AT-302
135	132v	*Benedictum nomen*	A	AT-302
136	133r	*Juvenes et virgines*	A	AT-302
137	135v	*De fructu ventris tui*	A	AT-272
138	136r	*Nuptiae factae*	A	AT-336
139	138r	*Vocabit nomem ejus*	A	AT-306
140	139v	*Dedit se ut liberaret*	A	AT-304



ACS. Sign. Nº22 cat.núm.22

Nº	23
Contenido	In compassione B.V.M. ad vesperas super psalmos. Antiphonae (In compassione B. Virginio Mariae. Ad vesperas super psalmos. Antiphoae.)
Siglo/Año	1769
Procedencia. Copista	Madrid (Sto. Tomás). José Moreno Olarte ("Se escribió los dos libros Mariales en el año 1766. Lo escribió R.P.Fr. J. Moreno Olarte, de la Orden de Predicadores, por orden de D. Juan José Muñiz dignísimo magistral de esta Igl. de S. Tomás de Madrid).
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº23
Descripción	Manuscrito de 805x555mm –caja 640x 385 mm . Consta de 157 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente la primera inicial, "U" mayúscula con que comienza el cantoral. Está pintada de color rojo y amarillo, sobre un fondo blanco. Se encuentra inscrita en un cuadrado amarillo. Su módulo ocupa la extensión de dos pautados
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales y alteraciones.
Modificaciones y cantos medidos	En 1769 se copiaron los folios 56-92, según consta en el folio 56r *In festo septem dolorum B.V. Virginis dominica tertia septembris anno 176*9.En los folios 93 – 156 intervino un segundo copista. Contiene 7 himnos y 1 secuencia, todos en notación medida*.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Vadam ad montem*	A	AT-674
2	2r	*Dilectus meus candidus*	A	AT-674
3	2v	*Quo abiit dilectus*	A	AT-675
4	3r	*Fasciculus myrhae*	A	AT-675
5	3v	*Fulcite me floribus*	A	AT-675
6	4v	*Stabat Mater dolorosa**	H	At-672
7	7v	*Tuam ipsius animam*	A	AT-673
8	8r	*Dolores gloriosae*	Inv	
9	9r	*Sancta mater justud**	H	AT-676
10	10r	*Astiterunt reges terrae*	A	
11	11r	*Voce mea ad Dominum*	A	AT-186
12	11v	*Factum est cor meum*	A	
13	13r	*Dilectus meus candidus*	R	AT-674
14	14r	*Manus eJus tornatiles*	R	
15	15r	*Diligebat Jesus*	R	

16	17r	*Inimici mei dixerunt*	A	
17	18r	*Deus vitam meam*	A	
18	18v	*Fili hominum dantes*	A	
19	19v	*Tenebrae factae sunt*	R	
20	21r	*Passio Domini*	R	
21	22v	*Qui mihi de frater*	R	
22	25r	*Intenderunt rem amaram*	A	
23	25v	*Sanctus*	A	
24	26r	*Replevit mea*	A	
25	26v	*Doleo super*	R	
26	28r	*Eram mater sons*	R	
27	30r	*Vadam ad montem*	A	AT-676
28	30v	*Dilectus meus candidus*	A	AT-674
29	31r	*Quo abiit dilectus*	A	AT-675
30	31v	*Fasciculus myrhae*	A	AT-675
31	32r	*Fulcite me floribus*	A	AT-675
32	32v	*Virgo virginum**	H	AT-675
33	54v	*Cum vidisset Jesus*	A	AT-678
34	36r	*Appropinquabat autem*	A	AT-419
35	37r	*Christe fili Dei*	A	
36	38v	*Exurge Christe*	A	
37	39r	*Facies mea*	A	
38	39v	*Deus vitam meam*	A	
39	40r	*Cum vidisset Jesus*	A	AT-677
40	41r	*Principes sacerdotum*	A	AR-420
41	44r	*Dolorosa lacryma*	Gr	LU-1437
42	45	*Stabat sancta Maria*	Tr	LU-1438
43	46v	*Stabat sancta Maria*	Al	LU-1037
44	47v	*O vos omnes*	Al	LU-1439
45	48r	*Stabat Mater dolorosa**	Sec	LU-1439
46	54r	*Recordare virgo mater*	Of	LU-1442
47	55r	*Felices sensus beatae*	Com	LU-1442
48	56v	*Quo abiit dilectus*	A	LU-1444
49	57r	*Recedite a me amare*	A	LU-1444
50	57v	*Non est ei species*	A	LU-1444
51	58r	*A planta pedis*	A	LU-1444
52	58v	*Fulcite me floribus*	A	LU-1444
53	59r	*O quod undis**	H	
54	62r	*Nolite me considerare*	A	LU-1434
55	63r	*Stemus juxta crucem*	Inv	
56	63v	*Jam toto subitus**	H	AT-840
57	67v	*Multiplicati sunt*	A	
58	68v	*Paraverunt saggitas*	A	
59	69r	*Defecit in dolore*	A	
60	69v	*Simeon vir justus*	R	
61	70v	*Surge et accipe*	R	
62	72v	*Fili quid fecisti*	R	

63	73v	*Factum est cor meum*	A	
64	74r	*Deus vitam meam*	A	
65	78v	*Fuerunt mihi lacrymae*	A	
66	75r	*Jesus bajulante*	R	
67	76r	*Postquam venerunt*	R	
68	77r	*Joseph ab Arimathaea*	R	
69	79v	*Intenderunt arcumen*	A	
70	80r	*Anima mea turbata*	A	
71	80v	*Deus adiutor*	A	
71	81v	*Quis tibi sensus*	R	
72	84r	*Quo abiit dilectus*	A	AT-843
73	84v	*Recedite a me amare*	A	AT-843
74	85r	*Non est ei species*	A	AT-843
75	85v	*A planta pedis*	A	AT-843
76	86r	*Fulcite me floribus*	A	AT-844
77	86v	*Summae Deus**	H	AT-844
78	88v	*Venite ascendamus*	A	AT-845
79	89r	*Oppressit me dolor*	A	AT-847
80	90r	*Christe fili Dei*	R	AT-19
81	90v	*O vos omnes*	R	AT-846
82	91r	*Defecerunt prae lacrymis*	R	AT-846
83	92r	*Fasciculus myrrhae*	R	AT-846
84	99r	*Tota pulchra es Maria*	A	AT-586
85	93v	*Vestimentum tuum candidum*	A	AT-586
86	94v	*Tu gloria Jerusalem*	A	AT-586
87	95r	*Benedicta es tu*	A	AT-587
88	95v	*Trahe nos Virgo immulata*	A	AT-587
89	96r	*Beatam me dicent*	A	AT-585
90	97r	*Hodie egressa*	A	AT-590
91	98r	*Sancta Maria succurre*	A	AT-121
92	100r	*Immaculatam conceptionem*	Inv	
93	108r	*Praeclara custos**	H	
94	111r	*Adiuvabit eam Deus*	A	
95	112r	*In sole posuit Deus*	A	
96	113r	*In conceptione sua accepit*	R	
97	114r	*Per unum hominem*	R	
98	115r	*Transite ad me omnes*	R	
99	116r	*Electa mea candida*	R	
100	118r	*Diffusa est gratia*	A	
101	118v	*Adiuvos filiae Jerusalem*	A	
102	119r	*Gloriosa dicta sunt*	A	
103	120r	*Ego ex ore altissimi*	R	
104	121r	*Nihil inque natum*	R	
105	122r	*Signum magnum apparuit*	R	
106	124r	*Santimonia et magnificent*	A	
107	124r	*Laetamini omnes in Domino*	A	
108	125r	*Notum fecit Dominus*	A	

109	127r	*Hortus conclusus*	R	
110	127r	*Magnificat anima mea*	R	
111	128r	*Ait Dominus Deus*	A	AT-587
112	129r	*Venite audite*	In	
113	130r	*Sapientia aedificavit*	Gr	
114	131r	*Ego dilecto meo*	Of	
115	131v	*Quae est ista*	Com	
116	133r	*Gaudens gaudebo in Domini*	In	LU-1215
117	135r	*Benedicta es tu*	Gr	LU-1216
118	136r	*Tota pulchra es Maria*	Al	LU-1217
119	136v	*Ave Maria gratia*	Of	LU-1219
120	137r	*Gloriosa dicta sunt*	Com	LU-1219
121	138r	*Trahe me poste*	A	
122	138v	*Dilectus meus loquitur*	A	
123	138v	*Fulcite me floribus*	A	AT-675
124	139r	*Admirabile est nomen*	A	
125	140r	*Exultavit cor meum*	A	
126	140v	*Exultavit cor meum*	A	
127	141r	*Omnis gloria ejus*	In	
128	142r	*Magnificat anima mea*	Gr	
129	143r	*Quia fecisti viriliter*	Of	
130	144r	*Sub umbra illius*	Com	
131	145r	*Sapientia aedificavit*	A	AT-543
132	145v	*In altissimis habitavi*	A	
133	146r	*Erexit Jacob lapidem*	A	
134	146v	*Fundata est domus Domini*	A	
135	147r	*Fundabo te in zaphiris*	A	
136	148r	*Elegit et sanctificavit*	A	LU-141
137	149r	*Respice de caelo*	A	
138	149v	*Ad amavit eam Domino*	A	
139	150r	*Posuerunt super caput*	A	AT-439
140	151r	*Tu gloria Jerusalem*	A	AT-586
141	151v	*Veni de Libano*	A	
142	152r	*Fulcite me floribus*	A	AT-675
143	152v	*Ego mater pulchae dilectionis*	A	
144	153r	*O beata Virgo Maria*	A	AT-826
144	154r	*Egredimini et videte*	In	
145	155r	*Veni regina nostra*	Gr	
146	156r	*Si quis est parvulus*	Of	
147	156v	*Regina mundi dignissima*	Com	



ACS. Sign. Nº23 cat.núm.23

Nº	24
Contenido	Commune Sanctorum ad vesperas. Commune Sanctorum ad vesperas.
Siglo/Año	1768
Procedencia. Copista	Madrid (Sto. Tomás). José Moreno Olarte. "Se escribió. En el convento de Sto. Tomas de Madrid por mano del R.P.Fr. J. Moreno Olarte".
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº24
Descripción	Manuscrito de 750x515mm –caja 620x 375 mm . Consta de 157 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente la primera inicial, "H" mayúscula con que comienza el cantoral. Está pintada en varios colores, según el dibujo geométrico que contiene. Se encuentra inscrita en un cuadrado rojo, sobre el fondo blanco. Su módulo ocupa la extensión de dos pautados
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales y alteraciones.
Modificaciones y cantos medidos	Contiene 26 himnos y 1 Misa, todos en notación medida*.
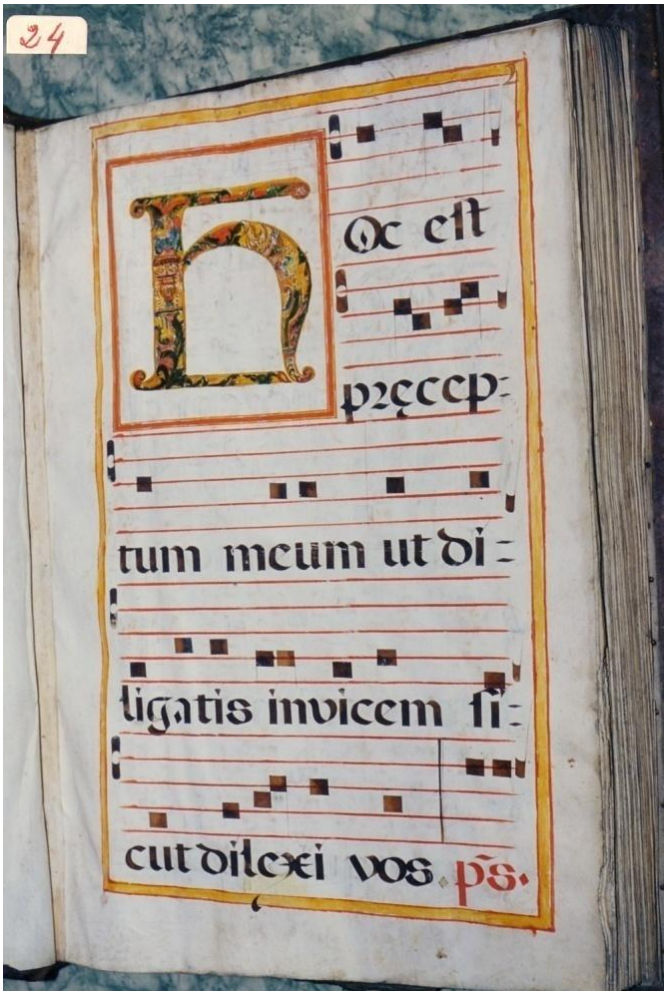
Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	2r	*Hoc est praeceptum meum*	A	AT-2
2	2v	*Maiorem caritatem*	A	AT-2
3	3r	*Vos amici mei estis*	A	AT-2
4	4r	*Bene fundata est*	A	AT-107
5	4v	*Exultet orbis**	H	AT-5
6	5r	*In patientia vestra*	A	AT-4
7	6r	*Tradent enim vos*	A	AT-8
8	7r	*Juravit Dominus*	A	AT-10
9	8r	*Collocet eum Dominus*	A	AT-10
10	8v	*juravit Dominus*	A	AT-10
11	9r	*Euntes ibant et flebant*	A	AT-10
12	9v	*Confortatus est*	A	AT-11
13	10r	*Estote fortes in bello*	A	AT-13
14	11r	*In omnem terram*	R	AT-9
15	11v	*Constitues eos principes*	R	AT-9
16	12v	*Nimis honorati*	R	AT-10
17	13r	*Sancti tui Domine*	A	AT-29
18	13v	*In caelestibus regnis*	A	AT-29
19	14r	*In velamento clamabant*	A	AT-29
20	14v	*Spiritus et animae justorum*	A	AT-29
21	15r	*Fulgebunt justi*	A	AT-30

22	15v	*Tristes erant Apostoli**	H	LU-949
23	17v	*Lux perpetua lucebit*	A	AT-28
24	18v	*Sancti et justi in Domino*	A	AT-36
25	19r	*Sancti et justi in Domino*	R	AT-[36]
26	20r	*Lux perpetua lucebit*	R	AT-35
27	21r	*Laetitia sempiterna*	R	AT-35
28	22r	*Qui me confessus*	A	AT-15
29	22v	*Qui sequitur me*	A	AT-16
30	23r	*Qui mihi ministrat*	A	AT-16
31	23v	*Si quis mihi ministraverit*	A	AT-16
32	24r	*Volo pater ut ubi ego*	A	AT-16
33	24v	*Deus tuorum militum**	H	LU-954
34	26r	*Iste sanctus pro lege*	A	AT-15
35	27v	*Qui vult venire post*	A	AT-21
36	28r	*Omnes sancti quanta*	A	AT-41
37	29r	*Cum palma ad regna*	A	AT-41
38	29v	*Corpora sanctorum*	A	AT-41
39	30r	*Martyres Domine*	A	AT-42
40	30v	*Martyrum chorus laudate*	A	AT-42
41	31r	*Sanctorum meritis**	H	LU-985
42	34r	*Istorum est enim regnum*	A	AT-40
43	35r	*Isti sunt Sancti*	A	AT-46
44	35v	*Sancti per fidem*	A	AT-47
45	36r	*Sanctorum velut*	A	AT-47
46	37r	*Absterget Deus omnem*	A	AT-47
47	38r	*In caelestibus regnis*	A	AT-48
48	38v	*Gaudent in caelis*	A	AT-48
49	39r	*Deus tuorum militum**	H	LU-954
50	43v	*Ecce sacerdos magnus*	A	AT-55
51	44r	*Non est inventus similis*	A	AT-56
52	44v	*Ideo jure jurando*	A	AT-56
53	45r	*Sacerdotes Dei*	A	AT-56
54	45v	*Serve bone et fidelis*	A	AT-56
55	46r	*Iste Confessor Domini**	H	LU-1005
56	49r	*Sacerdos et pontifex*	A	AT-55
57	49v	*O doctor optime*	A	AT-66
58	50r	*Amavit eum Dominus*	A	AT-65
59	51r	*Dum esset summus*	A	AT-66
60	52r	*Domine quinque talenta*	A	AT-74
61	52v	*Euge serve bone*	A	AT-74
62	53r	*Fidelis servus*	A	AT-74
63	53v	*Beati pacifici*	A	AT-4
64	54r	*Serve bone et fidelis*	A	AT-56
65	54v	*Similabo eum*	A	AT-73
66	55r	*Hic vir despiciens mundum*	A	AT-85
67	56r	*Haec est virgo sapiens*	A	AT-87
68	57r	*Haec est quae nescivit*	A	AT-88

69	57v	*Veni electa mea*	A	AT-88
70	58r	*Ista est speciosa*	A	AT-88
71	58v	*Jesu corona virginum*.*	H	LU-1039
71	60v	*Veni sponsa Christi*	A	AT-96
72	61v	*Prudentes virgines*	A	LU-1043
73	62r	*Dum esset rex*	A	AT-97
74	62v	*In odorem unguentorum*	A	AT-98
75	63r	*Jam hiems transiit*	A	AT-98
76	63v	*Veni electa mea*	A	AT-98
77	64r	*Ista est speciosa*	A	AT-98
78	64v	*Fortem virili pectore**	H	LU-1062
79	66v	*Simile est regnum*	A	AT-92
80	67r	*Manum suam aperuit*	A	AT-103
81	68r	*Domum tuam Domine*	A	AT-106
82	69r	*Domus mea domus*	A	AT-117
83	69v	*Haec est domus*	A	
84	70r	*Beatus santis*	A	
85	70v	*Lapides pretiosi*	A	AT-107
86	71r	*Caelestis urbs Jerusalem**	H	LU-1076
87	74v	*Sanctificavit Dominus*	A	AT-106
88	75r	*O quam metuendus*	A	AT-113
89	76v	*Celestis urbs Jerusalem**	H	LU-1076
90	79r	*Quodcumque in orbe**	H	AT-597
91	81r	*Egregie doctor Paule**	H	LU-1239
92	83r	*Te Joseph celebrent**	H	LU-1297
93	87v	*Regali solio fortis**	H	AT-680
94	89v	*Te splendor et virtus**	H	LU-1460
95	91r	*Ut queant laxis resonare**	H	LU-1342
96	94r	*Domare cordis**	H	AT-781
97	95v	*Miris modis repente**	H	LU-1390
98	97r	*Ecce justus ecce pastor**	H	
99	103r	*Scripta sunt caelo**	H	
100	106v	*Decora lux aeternitatis**	H	LU-1352
101	109r	*Stans a dextris ejus**	A	AT-613
102	109v	*Martinae celebri**	H	AT-614
103	111v	*In ferventis olei*	A	LU-1311
104	112v	*Exultemus in Deo*	A	
105	114r	*Cecit Dominus*	A	
106	118r	*Martyr Dei Venantius**	H	AT-710
107	119r	*Labores manuum*	A	
108	116r	*Ecce homo agricola*	A	
109	116v	*Gaude felix*	A	
110	117v	*Beatus ille servus*	A	AT-74
111	123r	*Gloriosae sunt sanctae*	A	
112	124r	*O Felix liberata*	A	
113	125v	*Pater superni luminis**	H	LU-1381
114	127v	*Mulier quae erat*	A	AT-793

115	130v	*Quaerite primum regnum*	A	AT_567
116	131r	*Laudamus virum*	A	AT-824
117	132r	*Dispersit dedit*	A	AT-851
118	133r	*Salve te Clarae virginis**	H	
119	136r	*Regis superni nuntia**	H	AT-883
120	137v	*Kyrie eleyson**	K	
121	138r	*Et in terra pax**	G	
122	141r	*Patrem omnipotentem**	Cr	
123	146r	*Sanctus**	St	
124	147r	*Benedictus**	B	
125	147v	*Agnus Dei**	Ag	



ACS. Sign. Nº24 cat.núm. 24
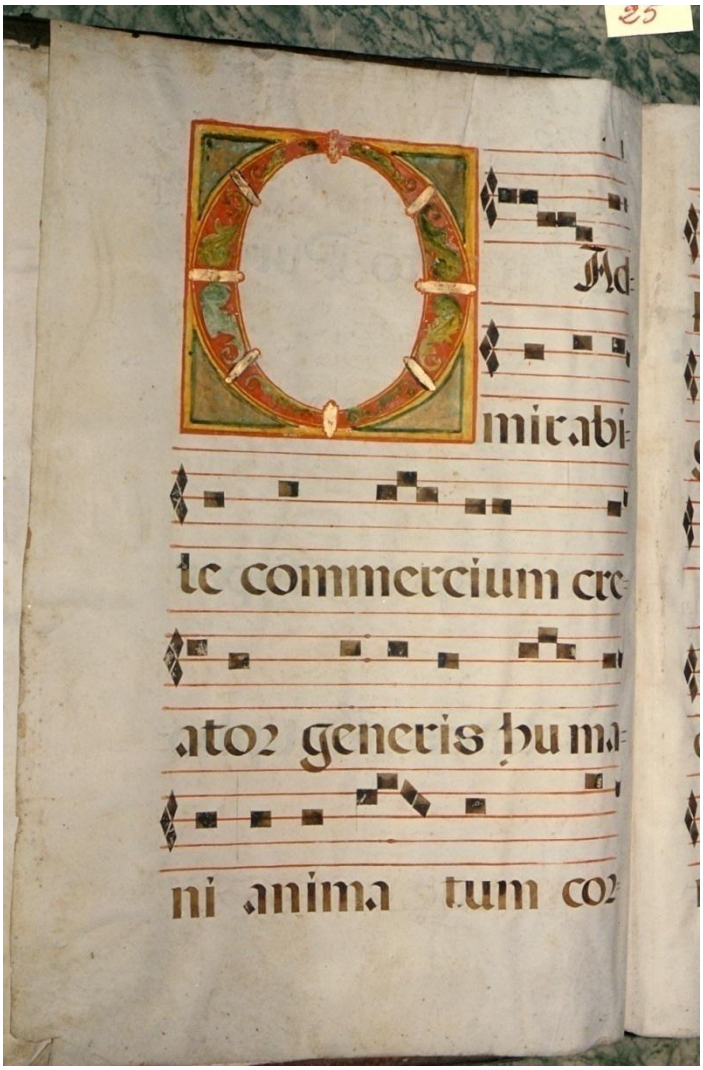
Nº	25
Contenido	Officium, et Missae, cum V horarum Inmaculata Conceptione B.V. *Liber Marialis ecclesiae Santander. In festo Purificationis B.M.V. ad vesperas super psalmos antiphonae*.
Siglo/Año	1769
Procedencia. Copista	Madrid. Sto. Tomás. José Moreno Olarte
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº25
Descripción	Manuscrito de 810x570mm –caja 640x 390 mm . Consta de 123 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente la primera inicial, "O" mayúscula con que comienza el cantoral. Está pintada de color rojo y verde, sobre un fondo blanco. Se encuentra inscrita en un cuadrado amarillo. Su módulo ocupa la extensión de dos pautados
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos.
Modificaciones y cantos medidos	Contiene 2 himnos en notación medida*.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1v	*O admirabile commercium*	A	AT-294
2	2v	*Quando natus es*	A	AT-294
3	4r	*Rubum quem viderat*	A	AT-295
4	4v	*Germinavit radix Jesse*	A	AT-295
5	5r	*Ecce Maria genuit*	A	AT-295
6	6r	*Ave maris stella*	A	AT-117
7	9r	*Senex puerum portabat*	A	AT-619
8	10r	*Ecce venit propheta*	Inv	
9	11r	*Quem terra pontus**	H	
10	13r	*Benedicta tu in mulieribus*	A	AT-342
11	13v	*Sicut myrha electa*	A	
12	14r	*Ante thorum hujus*	A	
13	15r	*Adorna thalamum tuum*	R	
14	16v	*Postquam impleti*	R	
15	19r	*Obtulerunt pro eo Domino*	R	
16	21r	*Specie tua*	A	
17	22r	*Adiuvabit eam Deus*	A	LU-1049
18	22v	*Sicut laetantium omnium*	A	
19	23r	*Simeon justus*	R	
20	24r	*Responsum accepit Simeón*	R	
21	27r	*Tu inducerent puerum*	R	
22	30r	*Gaude Maria virgo*	A	

23	30v	*Dignare me laudate*	A	
24	31r	*Post partum virgo*	A	
25	31v	*Suscipiens Jesum*	R	
26	33r	*Senex puerum portabat*	A	AT-619
27	35r	*Simeon justus*	A	AT-620
28	36r	*Responsum accepit Simeon*	A	AT-620
29	37r	*Accipiens Simeon*	A	AT-620
30	37v	*Lumen ad revelationem*	A	AT-620
31	38r	*Obtulerunt pro eo Domino*	A	AT-621
32	38v	*O gloriosa Virginum**	H	LU-1213
33	40r	*Cum inducerent puerunt*	A	AT-621
34	41r	*Hodie beata*	A	AT-622
35	42r	*Missus est Gabriel Angelus*	A	AT-668
36	43r	*Ave Maria gratia*	A	AT-668
37	43v	*Ne timeas Maria*	A	AT-668
38	44r	*Dabit ei Dominus*	A	AT-669
39	44v	*Ecce ancilla Domini*	A	AT-669
40	45r	*Spiritus Sanctus*	A	AT-669
41	45v	*Ave Maria gratia*	Inv	
42	46r	*Benedicta tu inmulieribus*	A	AT-221
43	46v	*Sicut myrra electa*	A	
44	47r	*Ante thorum hujus*	A	
45	48r	*Missus est Gabriel Angelus*	R	
46	50r	*Ave Maria gratia*	R	
47	52r	*Suscipe verbum virgo*	R	
48	54r	*Specie tua*	A	
49	54v	*Adiuvabit eam Deus*	A	LU-1049
50	55r	*Sicut laetantium omnium*	A	
51	56r	*Egredietur virgo*	R	AT-245
52	57r	*Felix namque es sacra*	R	
53	59r	*Sancta et inmaculata*	R	LU-350
54	61r	*Guade Maria virgo*	A	
55	61v	*Dignare me laudate*	A	
56	62r	*Angeli Domini Dominum*	A	AT-857
57	63r	*Congratulamini mihi*	R	
58	64r	*Gaude Maria*	R	
59	66r	*Quomodo fiet istud*	A	AT-669
60	67r	*Gabriel Angelus locutus*	A	AT-670
61	68v	*Assumpta est Maria*	A	AT-820
62	69r	*Maria virgo assumpta*	A	AT- 820
63	69v	*In odorem unguentorum*	A	AT-820
64	70r	*Benedicta filia*	A	AT-820
65	70v	*Pulchra est et decora*	A	AT-820
66	71r	*Virgo prudentissima*	A	AT-819
67	72r	*Venite adoremus*	Inv	
68	73r	*Exaltata est sancta Dei*	A	LU-1469
69	73r	*Paradisi portae*	A	

70	74r	*Benedicta tu in mulieribus*	A	AT-221
71	74v	*Vidi si preciosam*	R	
71	77r	*Sicut cedrus*	R	
72	78r	*Quae est ista*	R	AT-634
73	80r	*Specie tua*	A	
74	80v	*Adiuvabit eam Deus*	A	LU-1049
75	81r	*Sicut laetantium omnium*	A	
76	81v	*Ornatam monilibus filia*	R	
77	83r	*Beatam me dicent*	R	
78	85r	*Beata es virgo Maria*	R	
79	86r	*Gaude Maria virgo*	A	
80	86v	*Dignare me laudate*	A	
81	87v	*Post partum virgo*	A	
82	88r	*Ecce virgo concipiet*	R	
83	89r	*Beata es virgo Maria*	R	
84	91r	*Quae est ista*	A	AT-821
85	92r	*Hodie Maria virgo*	A	
86	93v	*Nativitas gloriosae*	A	AT-834
87	94v	*Nativitas est hodie*	A	AT-834
88	95r	*Regali ex progenie*	A	AT-834
89	95v	*Corde et animo*	A	AT-835
90	96r	*Cum jucunditate*	A	AT-835
91	97r	*Gloriosae Virginis Mariae*	A	AT-833
92	98r	*Nativitatem Virginis*	Inv	
93	98v	*Benedicta tu in mulieribus*	A	AT-221
94	99r	*Sicut myrha electa*	A	
95	100r	*Ante thorum hujus*	A	
96	101r	*Hodie nata est*	R	
97	102r	*Beatissimae virginis*	R	
98	104r	*Gloriosae virginis Mariae*	R	
99	106r	*Specie tua*	A	
100	106v	*Adiuvabit eam Deus*	A	LU-1049
101	107r	*Sicut laetantium omnium*	A	
102	108r	*Nativitas gloriosae*	R	
103	109r	*Difussa est gratia*	R	
104	111r	*Nativitas tua Dei*	R	
105	114r	*Gaude Maria virgo*	A	
106	115r	*Dignare me laudate*	A	
107	115v	*Post partum virgo*	A	
108	116r	*Beatam me dicent*	R	
109	117v	*Felix namque es sacra*	R	
110	120r	*Nativitatem hodiem*	A	AT-836
111	121v	*Nativitas tua Dei*	A	AT-837



ACS. Sign. Nº25 cat.núm.25

Nº	26
Contenido	Officia propria Sanctorum *Officia propia Sanctorum; a festo sancti Andreae Ap[ostulum]. Ad vesperas. Matriti. Anno do[mini].1769*
Siglo/Año	1769
Procedencia. Copista	Madrid. Sto. Tomás. José Moreno Olarte. "Estos dos libros los escribió el P.F. José Moreno en fund. Colegio de Sto. Tomás de Madrid".
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº26
Descripción	Manuscrito de 760x510mm –caja 630x 370 mm . Consta de 177 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente la primera inicial, "S" mayúscula con que comienza el cantoral. Está pintada de color rojo sobre un fondo de dibujos vegetales en verde. Se encuentra inscrita en un cuadrado amarillo. Su módulo ocupa la extensión de dos pautados.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales y alteraciones
Modificaciones y cantos medidos	Contiene 18 himnos, de los cuales 13 llevan notación medida*.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Salve crux pretiosa suscipe*	A	AT-579
2	2r	*Beatus Andreas orabat*	A	AT-579
3	2v	*Angeli Archangeli*	A	AT-580
4	3r	*Maximilla Christo amabilis*	A	AT-580
5	4r	*Qui persequebantur*	A	AT-580
6	4v	*Exurgens Joseph*	H	LU-943
7	7r	*Unus ex duobus*	A	AT-579
8	7v	*Dum pervenisset beatus*	A	
9	9r	*Domum tuam Domine*	A	AT-106
10	9v	*Domus mea domus*	A	AT-107
11	10v	*Propter Domum Domine*	A	
12	11r	*Domine Deus*	A	AT-182
13	11v	*Domum majestatis*	A	
14	12r	*Ave maris stella Dei*	H	LU-1087
15	14r	*Sanctificavit Dominus*	A	AT-106
16	15r	*O quam metuendus est*	A	AT-113
17	16v	*Beata Eulalia virgulis*	A	
18	16v	*Et ipse Jesus erat incipiens*	A	
19	17v	*Tamquam aurum*	A	
20	18r	*Benedico te Pater*	A	AT-604

21	19r	*Tu Spiritus Sanctus*	A	
22	19v	*Vir ginis laudes**	H	
23	22v	*Beata Eulalia virgulis*	A	
24	24r	*A conspectu columbae*	A	
25	25r	*Orante sancta Lucia*	A	AT-592
26	25v	*Lucia Virgo*	A	AT-592
27	26r	*Per te Lucia Virgo*	A	AT-592
28	27r	*Benedico te Pater*	A	AT-592
29	27v	*Soror mea Lucia*	A	AT-593
30	28r	*In tua patientia*	A	
31	29r	*Tanto pondere eam fixit*	A	AT-594
32	30r	*Missus est Gabriel Angelus*	A	AT-668
33	30v	*Ave Maria gratia*	A	AT-668
34	31r	*Ne timeas Maria*	A	AT-668
35	32r	*Dabit ei Dominus*	A	AT-669
36	32v	*Ecce ancilla Domini*	A	AT-669
37	33r	*De fructu ventris*	A	AT-272
38	33r	*Creator alme **	H	LU-301
39	36r	*O virgo virginum*	A	
40	37v	*Quia vidisti me*	A	AT-595
41	38r	*O sapientia*	A	AT-234
42	39r	*O Adonai et dux*	A	AT-235
43	40r	*O radix Jesse*	A	LU-318
44	41r	*O clavis David*	A	AT-236
45	42v	*Oriens splendor*	A	AT-236
46	43r	*O Rex gentium*	A	AT-236
47	44r	*O Emmanuel*	A	AT-237
48	45r	*Stephanus autem*	A	AT-276
49	45v	*Lapidaverunt Stephanum*	A	AT-273
50	46v	*Lapides torrentes illi*	A	AT-273
51	47r	*Adhaesit anima*	A	AT-274
52	47v	*Stephanus vidit caelos*	A	AT-277
53	48r	*Ecce video caelos*	A	AT-274
54	48r	*Deus tuorum militum**	H	LU-954
55	51r	*Sepelierunt Stephanum*	A	AT-278
56	51v	*Iste est Johannes*	A	AT-282
57	52v	*Hodie Christus*	A	AT-272
58	53v	*Valde honorandus est*	A	AT-279
59	54r	*Hic est discipulus ille*	A	AT-279
60	55r	*Hic est discipulus meus*	A	AT-279
61	55v	*Sunt de hic stantibus*	A	AT-280
62	56r	*Ecce puer meus*	A	AT-280
63	56r	*Exultet orbis gaudiis**	H	LU-943
64	59r	*Exultet orbis gaudiis **	A	AT-283
65	60r	*Hi sunt qui cum mulieribus*	A	AT-286
66	60v	*Herodes iratus*	A	AT-283
67	61r	*A bimatu et infra*	A	AT-284

68	61v	*Angeli eorum*	A	AT-284
69	62r	*Vox in Rama*	A	AT-284
70	62v	*Sub throno Dei*	A	AT-284
71	63r	*Salvete flores Martyrum**	H	LU-397
71	66v	*Defensor alma Hispaniae**	H	
72	68r	*Innocentes pro Christo*	A	AT-287
73	68v	*Misit Herodes rex*	A	
74	69v	*Accessit ad Jesum*	A	
75	70r	*Hic ut sedeant*	A	
76	71r	*Potestis vivere*	A	
77	71v	*Calicem quidem meum*	A	
78	72r	*Quicumque voluerit*	A	
79	72v	*O beatum Apostolum*	A	
80	74r	*Ecce sacerdos magnus*	A	AT-55
81	74v	*Non est inventus similis*	A	AT-56
82	75r	*Ideo jure jurando*	A	AT-56
83	76r	*Sacerdotes Dei*	A	AT-56
84	76v	*Serve bone et fidelis*	A	AT-56
85	76v	*Quodcumque in orbe*	H	
86	79r	*Tu es pastor ovium*	A	AT-750
87	79v	*Sancte Paule Apostole*	A	LU-1420
88	80r	*Dum esset summus*	A	AT-577
89	81r	*Ingressa Agnes*	A	AT-603
90	81v	*Mecum enim habeo*	A	AT603
91	82r	*Anulo suo*	A	AT-603
92	83r	*Benedico te Pater*	A	AT-604
93	83v	*Congaudete mecum*	A	AT-604
94	84r	*Beata Agnes*	A	AT-602
95	85v	*Spiritus Sanctus*	A	AT-667
96	86r	*Stans beata Agnes*	A	AT-624
97	87r	*Ego plantavi*	A	AT-609
98	87v	*Libenter gloriabor*	A	AT-609
99	88r	*Gratias Dei*	A	AT-609
100	89r	*Damasci praepositus*	A	AT-610
101	90r	*Ter virgis caesus sum*	A	AT-610
102	90v	*Egregie Doctor Paule*	A	
103	90v	*Egregie Doctor Paule*	H	LU-1239
104	91v	*Sit Trinitatis*	A	
105	92v	*Vade Anima et*	A	AT-608
106	93v	*Sancte Paule Apostole*	A	LU-1420
107	94v	*Quis es tu qui venisti*	A	AT-624
108	95r	*Medicinam carnalem*	A	AT-625
109	96r	*Gratias tibi ago Domine*	A	AT-625
110	96v	*Benedico te Pater Domini*	A	AT-604
111	97v	*Qui me dignatus*	A	AT-626
112	98v	*Stans beata Agatha*	A	AT-624
113	100r	*Ingresso Zacharia*	A	LU-1334

114	101r	*Ego sum Gabriel*	A	AT-662
115	101r	*Nec autem Angelus*	A	
116	102r	*Gabriel Angelus locutus*	A	AT-662
117	103r	*Dixit autem Maria*	A	AT-662
118	104r	*Cum redirent remansit*	H	
119	107r	*Ingressus Gabriel*	A	
120	108r	*Archangelus Gabriel*	A	AT-666
121	109v	*Jacob autem genuit*	A	AT-641
122	111r	*Dum esset desposata*	A	AT-649
123	111v	*Joseph vir ejus*	A	AT-649
124	112v	*Angelus Domini*	A	AT-649
125	114r	*Te Joseph celebrent**	H	LU-1297
126	117r	*Fili quid fecisti*	A	AT-330
127	118r	*Ibant parentes Jesu*	A	AT-652
128	118v	*Crudelibus lacera*	A	AT-652
129	119r	*Non invenientes Jesum*	A	AT-653
130	120r	*Dixit mater ejus*	A	AT-653
131	121r	*Descendit Jesus*	A	AT-325
132	121v	*Ecce fidelis servus*	A	AT-658
133	122r	*Jacobo autem genuit*	A	AT-641
134	123r	*Missus est Angelus Gabriel*	A	AT-668
135	124v	*Ex utero senectutis*	A	AT-689
136	125v	*Et venerunt festinantes*	A	AT-689
137	126r	*Dum esset desposata*	A	AT-649
138	127r	*Hic quid sedisti*	A	
139	127v	*Domine ostende nobis*	A	AT-694
140	128r	*Philippe qui videt*	A	AT-694
141	128v	*Tanto tempore vobiscum*	A	AT-695
142	129r	*Si cognovissetis*	A	AT-695
143	130v	*Non turbetur cor vestrum*	A	AT-694
144	130v	*Si diligitis me mandata*	A	AT-695
144	131v	*Si manseritis in me*	A	AT-696
145	132v	*O magnum pietatis*	A	AT-700
146	133r	*Salva nos Christe Salvator*	A	AT-700
147	133v	*Ecce crucem Domini*	A	AT-7000
148	135v	*Vexilla Regis prodeunt**	H	LU-511
149	138v	*Nos autem gloriari*	A	AT-701
150	138v	*O crux splendidior cunctis*	A	AT-699
151	139r	*Per signum crucis*	A	AT-701
152	140r	*Crucem sanctam subiit*	A	AT-704
153	141v	*Stetit Angelus juxta*	A	AT-856
154	142r	*Dum praeliaretur Michael*	A	AT-856
155	142v	*Archangele Michael constitui*	A	AT-856
156	143r	*Angeli Archangeli*	A	AT-580
157	143r	*Angeli Domini Dominum*	A	AT-257
158	146r	*Dum sacrum mysterium*	A	AT855
160	148r	*Princeps gloriosissime Michael*	A	AT-862

161	148v	*Te splendor et virtus **	H	LU-1460
162	149r	*Defensor alma Hispaniae **	H	
163	152r	*Visitavit nos per sanctos*	A	
164	152v	*Ipse praeibit*	A	AT-732
165	153v	*Joannes est nomen ejus*	A	AT-732
166	154r	*Exiit sermo*	A	AT-733
167	154v	*Iste puer magnus*	A	AT-733
168	155r	*Nazaraeus vocabitur*	A	AT-733
169	156r	*Ut queant laxis resonare**	H	AT-733
170	158v	*Ingresso Zacharia*	A	AT-735
171	159v	*Elisabeth Zachariae*	A	AT-735
172	160r	*Innuebant patri ejus*	A	AT-736
173	160v	*Joannes vocabitur*	A	AT-736
174	161r	*Inter natos mulierum*	A	AT-736
175	161v	*Tu puer propheta*	A	AT-736
176	162r	*Puer qui natus est nobis*	A	AT-741
177	163r	*Paulus et Joannes*	A	AT-742
178	166r	*Joannes et Paulus*	A	AT-743
179	166v	*Astiterum justi*	H	GT-742
180	167v	*Isti sunt duae olivae*	A	AT-745
181	167v	*Sancti spiritus*	A	AT-743
182	168r	*Joannes et Paulus*	A	AT-743
183	168v	*Petrus Apostolus*	A	AT-775
184	169v	*Argentum et aurum*	A	AT-751
185	171r	*Decora lux aeternitatis*	H	LU-1352
186	171r	*Tu es Petrus*	A	AT-752
187	171v	*Decora lux aeternitatis*	A	AT-747
188	172v	*Misit Dominus Angelum*	A	AT-751
189	173r	*Sit Trinitatis*	A	
190	174r	*Tu es pastor*	A	AT-750
191	177r	*Petrus et Joannes*	A	At-775
192	178v	*Hodie Simon Petrus*	A	AT-754
193	178v	*Sancte Paule Apostole*	A	LU-1420
194	179r	*Dixit Angelus*	A	AT-751



ACS. Sign. Nº26 cat.núm.26

Nº	27
Contenido	Officium Proprium Sanctorum *Officio Propio de los Santos; usque ad fest[um] S. Andres Apostoli, in festo Visitationis B.V.M. ad vesperas.*
Siglo/Año	1769
Procedencia. Copista	Madrid. Sto. Tomás. José Moreno Olarte.
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº27
Descripción	Manuscrito de 730x498mm –caja 620x 360 mm . Consta de 161 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente la primera inicial, "E" mayúscula con que comienza el cantoral. Está pintada de color rojo sobre un fondo de dibujos vegetales en verde. Se encuentra inscrita en un cuadrado amarillo. Su módulo ocupa la extensión de dos pautados
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales y alteraciones
Modificaciones y cantos medidos	Contiene 19 himnos, de los cuales 13 himnos poseen notación medida*. Contienen numerosos parasimtetos.

Repertorio
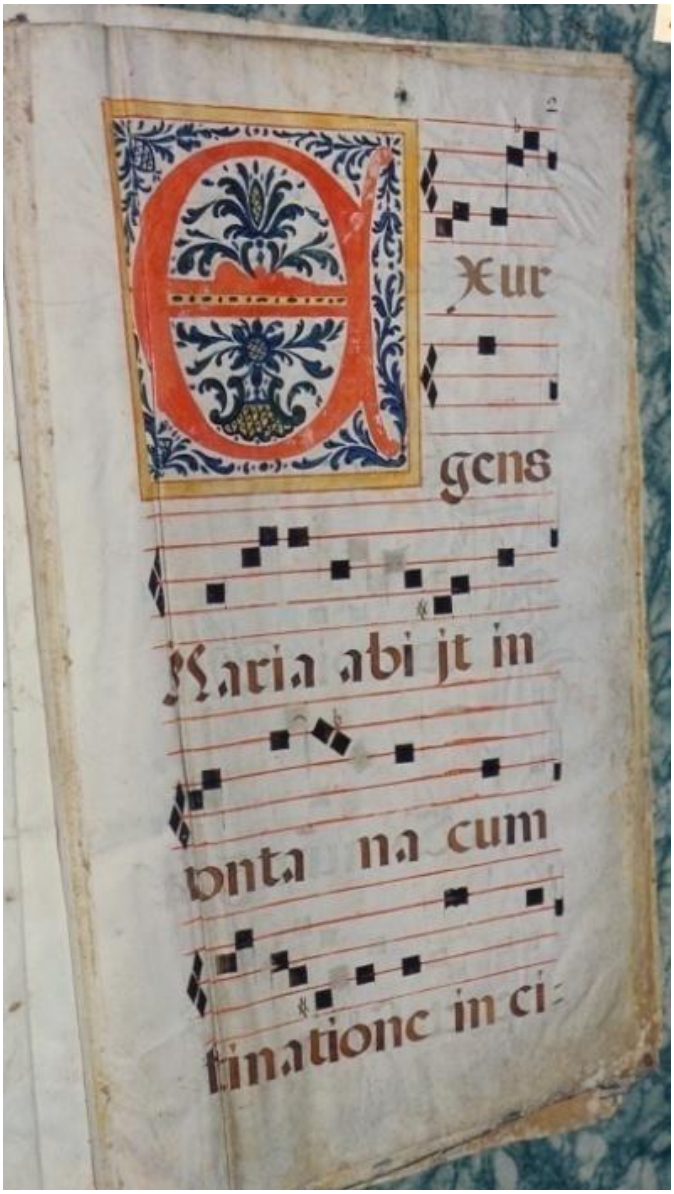
Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	2v	*Intravit Maria in domun*	A	AT-771
2	3r	*Ut audivit salutationem Mariae*	A	AT-771
3	4r	*Benedicta tu inter mulieres*	A	AT-772
4	4v	*Ex quo facta est*	A	AT-772
5	7v	*Beata es Maria*	A	AT-769
6	8v	*Puer qui natus est nobis*	A	AT-741
7	9r	*Petrus Apostolus*	A	AT-775
8	10r	*Beatam me dicent*	A	AT-773
9	10v	*Dum esset rex*	A	AT-114
10	11r	*Et consupiscet rex decorem*	A	
11	11v	*Potens in opere*	A	
12	12r	*Quasi arcus refulgens*	A	
13	12v	*Quasi stella matutina*	A	
14	13r	*Domare cordis impetus**	H	AT-781
15	14v	*Et nunc reges intelligite*	A	AT-782
16	15r	*Elisabeth pacis et patriae*	A	AT-784
17	15v	*O magnum pietatis*	A	AT-700
18	16r	*Salva nos Christe Salvator*	A	AT-700
19	17r	*Christus jesus splendor*	A	AT-804
20	18v	*Tuam crucem adoramus*	A	
21	19r	*Vexilla Regis prodeunt*	H	LU-511
22	22v	*O crux splendidior cunctis*	A	AT-699

23	24v	*O crux benedicta quae sola*	A	AT-839
24	25r	*Exurgens Maria abiit*	A	AT-771
25	25r	*O magnum pietatis*	A	AT-700
26	25v	*Salva nos Christe Salvator*	A	AT-700
27	26r	*Et ecce apparuerunt*	A	AT-806
28	26v	*Nos autem gloriari*	A	AT-701
29	27r	*Per signum crucis*	A	AT-701
30	28r	*Accessit ad Jesum*	A	
31	28v	*Die ut sedeant*	A	
32	29r	*Potestis vivere*	A	
33	29v	*Calicem quidem meum*	A	
34	30v	*Quicumque voluerit*	A	
35	31r	*Defensor alma Hispaniae**	H	
36	34r	*Misit Herodes rex*	A	
37	34r	*Defensor alma Hispaniae**	H	
38	37v	*O beatum Apostolum*	A	
39	39r	*Ego enim ait Christus*	A	
40	39r	*In tormentis apparuit Christus*	A	
41	40r	*Crucem tuam adoramus Domine*	A	
42	41r	*Laete et cruore*	A	
43	41v	*Pantaleon varie*	A	
44	42r	*Gloria Libani data est*	A	AT-787
45	43r	*Recordatus fuit misericordie*	A	
46	43v	*Herodes rex apposuit*	A	AT-799
47	44r	*Petrus quidem servabatur*	A	AT-799
48	45r	*Dixit Angelus*	A	AT-799
49	45v	*Misit Dominus Angelum*	A	AT-800
50	46r	*Tu es Petrus*	A	AT-800
51	46v	*Miris modis repente**	H	LU-1390
52	49r	*Tu es pastor ovium*	A	AT-798
53	49v	*Sancte Paule Apostole*	A	AT-754
54	50r	*Solve jubente Deo*	A	AT-801
55	51v	*Lapidaverunt Stephanum*	A	AT-273
56	51v	*Lapides torrentes*	A	AT-273
57	52r	*Adhaesit anima mea*	A	AT-388
58	52v	*Stephanus vidit caelos*	A	AT-274
59	53r	*Ecce video caelos*	A	AT-274
60	53v	*Stephanus autem plenus*	A	AT-276
61	54r	*Sepelierunt Stephanum*	A	AT-278
62	54v	*Dum esset rex*	A	AT-114
63	55v	*Leva in circuitu oculos tuos*	A	
64	56r	*Nigra sum sed formosa*	A	LU-1086
65	56v	*Jam hiems transiit*	A	AT-116
66	57r	*Speciosa facta es*	A	AT-116
67	57v	*Sancta Maria succurre*	A	AT-121
68	59v	*Beatam me dicent*	A	AT-125
69	60r	*Forti animo est*	A	AT-891

70	60v	*Elegit et Sanctificavit*	A	LU-141
71	61v	*Lera ejus sub capite*	A	
71	62v	*Assumpsit Jesus*	A	AT-805
72	63r	*Resplenduit facies ejus sicut*	A	AT-805
73	64r	*Et ecce apparuerunt*	A	AT-806
74	64v	*Respondens autem Petrus*	A	AT-806
75	65r	*Adhuc eo loquente*	A	AT-806
76	65v	*Quicumque Christum**	H	LU-1398
77	67v	*Cum pro lictoribus*	A	
78	69r	*Quicumque Christum*	H	LU-1398
79	71r	*Et audientes discipuli*	A	LU-1399
80	72r	*Justus et Pastor fratres*	A	
81	73r	*Pastor et Justus*	A	
82	74r	*Dixit Pastor*	A	
83	75r	*Pueri et juvenes*	A	
84	75v	*Ecce justus ecce pastor**	H	
85	80r	*Mortissimi puer justus et Pastor*	A	
86	81r	*Isti sunt duo*	A	
87	82r	*Laurentius ingressus est*	A	AT-813
88	82v	*Laurentius bonum opus*	A	AT-814
89	83r	*Adhaesit anima mea*	A	AT-814
90	83v	*Misit Dominus Angelum*	A	AT-814
91	84r	*Beatus Laurentius orabat*	A	AT-814
92	84v	*Deus tuorum militum*	H	LU-954
93	86v	*Levita Laurentius bonum*	A	AT-813
94	87v	*Beatus Laurentius orabat*	A	AT-816
95	89r	*Misso Herodes speculatore*	A	AT-828
96	90r	*Herodes enim tenuit*	A	AT-829
97	90v	*Domine mi rex*	A	AT-829
98	91r	*Puellae saltanti*	A	AT-829
99	91v	*Arguebat Herodem*	A	AT-829
100	92r	*Da mihi in disco caput*	A	AT-830
101	92v	*Misit rex incredulus*	A	AT-830
102	93r	*Scripta sunt caelo**	H	
103	96r	*Iste Confessor Domini**	H	LU-1005
104	96r	*Iste Confessor Domini**	H	LU-1005
105	98v	*Stetit Angelus juxta*	A	AT-856
106	99v	*Dum praeliaretur Michael*	A	AT-856
107	100r	*Archangele Michael constitui*	A	AT-856
108	100v	*Angelus Archangeli*	A	AT-857
109	100v	*Angeli Domini Dominum*	A	AT-857
110	101r	*Te splendor et virtus*	H	LU-1460
111	103v	*Dum sacrum mysterium*	A	AT-855
112	105v	*Princeps gloriosissime Michael*	A	AT-862
113	106r	*Angelis suis Deus*	A	AT-865
114	106v	*Laudemus Dominum*	A	AT_865
115	107r	*Angelicorum semper vident*	A	AT-866

116	107v	*Benedictus Deus*	A	AT-866
117	108r	*Laudate Deum omnes*	A	AT-866
118	108r	*Custodes hominum psallimus**	H	AT-863
119	110v	*Omnes sunt administratorii*	A	LU-1420
120	111v	*Sancti Angeli Custodes*	A	AT-869
121	112r	*Iste quem laeti*	H	AT-654
122	114v	*Accessit ad Jesum*	A	
123	115r	*O beata Salome pacifica*	A	
124	117r	*Missus est Angelus Gabriel*	A	AT-648
125	117v	*Ingressus Angelus ad Tobiam*	A	AT-891
126	118r	*Forti animo est*	A	AT-891
127	118v	*Benedicte Deum caeli*	A	AT-891
128	119v	*Pax vobis nolite*	A	AT-891
129	119v	*Tibi Christe splendor*	H	
130	121v	*Ego sum Raphael*	A	AT-890
131	122v	*Principes gloriosissime*	A	AT-894
132	123r	*Dicite fructo quoniam*	A	
133	123v	*Date ei de fructu*	A	AT-577
134	124r	*In terra deserta*	A	
135	124v	*Pinguis es*	A	
136	125r	*Beneplacitum suit*	A	
137	126r	*Superba tecta civium**	H	
138	128r	*Respexit Dominus*	A	AT-143
139	128v	*Hodie fructus sardina carnis*	A	
140	129v	*Dixerunt discipuli*	A	AT-917
141	130r	*Vidi turbam magnum*	A	AT-898
142	131r	*Et omnes Angeli*	A	AT-898
143	131v	*Redemisti nos Domine*	A	AT-899
144	132v	*Benedicite Dominum*	A	AT-899
144	133r	*Hymnus omnibus Sanctis*	A	AT-899
145	134r	*Placare Christe**	H	LU-1487
146	136v	*Angeli Archangeli*	A	AT-897
147	138v	*O quam gloriosum est*	A	AT-903
148	140v	*Domine si adhuc populo*	A	AT-917
149	141r	*O virum ineffabilem*	A	AT-917
150	141v	*Oculis ac manibus*	A	AT-918
151	142v	*Martinus Abrahe*	A	AT-918
152	145v	*O beatum virum*	A	AT-916
153	147r	*O beatum Pontificem*	A	AT-919
154	148v	*Est secretum Valeriane*	A	AT-924
155	149r	*Cantantibus organis*	A	AT-924
156	150r	*Caecilia famula tua*	A	AT-923
157	150r	*Valerianus in cubiculo*	A	AT-924
158	150v	*Benedico te Pater*	A	AT-592
160	151v	*Triduanas a Domino*	A	AT-925
161	152r	*Jesu corona virginum**	H	LU-1039
162	154r	*Virgo gloriosa*	A	AT-926

163	155r	*Oremus omnes ad Dominum*	A	AT-926
164	156r	*Non meis meritis*	A	AT-927
165	156r	*Orante sancto Clemente*	A	AT-927
166	157r	*Vidi supra montem*	A	AT-927
167	157v	*De sub cujus pede*	A	AT-928
168	158r	*Omnes gentes per gyrum*	A	AT-928
169	158v	*Dedisti Domine*	A	AT-929
170	159v	*Visitavit nos per sanctos*	A	
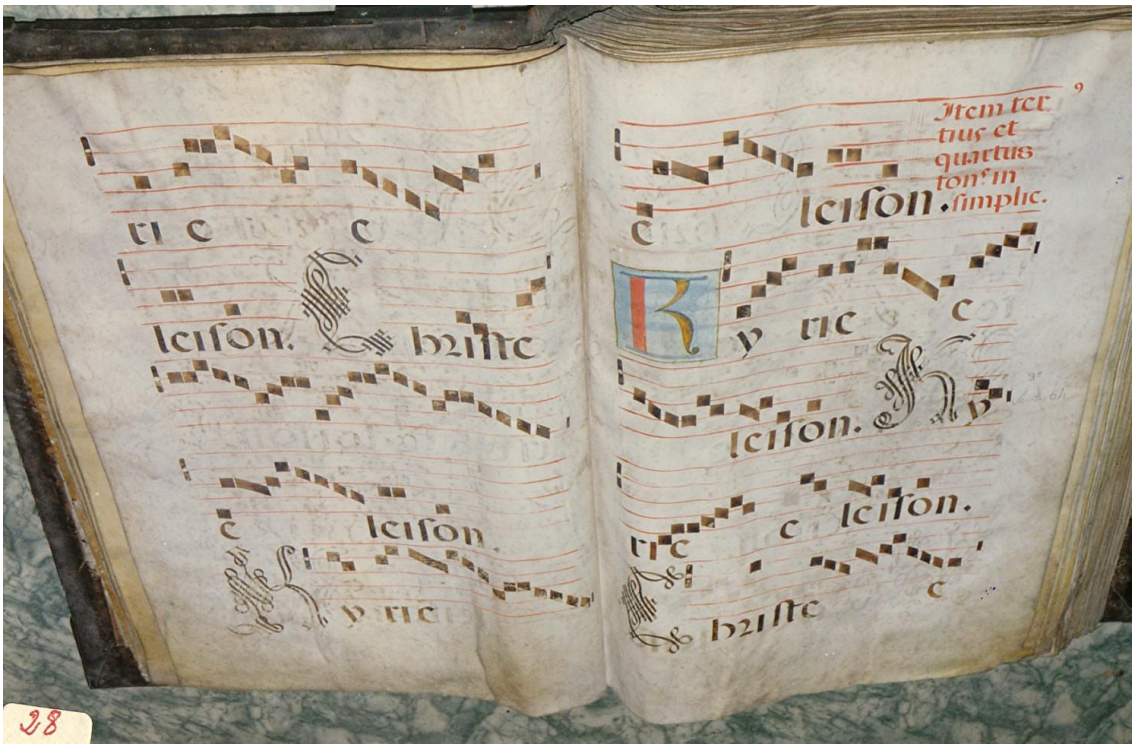


ACS. Sign. Nº27 cat.núm.27

Nº	28
Contenido	Ordinarium Missae
Siglo/Año	XVIII
Procedencia. Copista	
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº28
Descripción	Manuscrito de 780x478mm –caja 630x 400 mm. Consta de 120 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente la primera inicial, "K" mayúscula con que comienza el cantoral. Está pintada de color rojo sobre un fondo azul. Inscrita en un cuadrado amarillo. Su módulo ocupa la extensión de un pautado.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales y alteraciones
Modificaciones y cantos medidos	Contiene 6 piezas en notación medida*, todas ellas añadidas posteriormente a la copia del cantoral. Cinco pertenecen a la Misa y uno es una secuencia.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	[1]	*Kyrie eleyson**	K	
2	[2]	*Et in terra pax**	G	
3	[3]	*Patrem omnipotentem**	Cr	
4	[4]	*Sanctus**	St	
5	[5]	*Agnus Dei**	Ag	
6	1v	*Asperges me Domine*	A	GT-708
7	2v	*Vidi aquam aegre*	A	GT-708
8	4v	*Kyrie eleison*	K	
9	7v	*Kyrie eleison*	K	
10	9v	*Kyrie eleison*	K	
11	10r	*Kyrie eleison*	K	
12	11v	*Kyrie eleison*	K	
13	13v	*Kyrie eleison*	K	
14	14v	*Kyrie eleison*	K	
15	15v	*Kyrie eleyson*	K	
16	18r	*Et in terra pax*	G	
17	21v	*Et in terra pax*	G	
18	24v	*Et in terra pax*	G	
19	27v	*Et in terra pax*	G	
20	30v	*Patrem omnipotentem*	Cr	
21	33v	*Patrem omnipotentem*	Cr	
22	42v	*Patrem omnipotentem*	Cr	
23	48v	*Patrem omnipotentem*	Cr	

24	52v	*Patrem omnipotentem*	Cr	
25	60v	*Sanctus*	St	
26	63r	*Sanctus*	St	
27	65v	*Sanctus*	St	
28	67r	*Sanctus*	St	
29	68r	*Sanctus*	St	
30	69v	*Sanctus*	St	
31	70v	*Sanctus*	St	
32	72r	*Sanctus*	St	
33	73r	*Sanctus*	St	
34	74r	*Sanctus*	St	
35	75v	*Agnus Dei*	Ag	
36	76r	*Agnus Dei*	Ag	
37	77v	*Agnus Dei*	Ag	
38	77v	*Agnus Dei*	Ag	
39	78v	*Agnus Dei*	Ag	
40	79r	*Agnus Dei*	Ag	
41	80r	*Agnus Dei*	Ag	
42	81v	*Agnus Dei*	Ag	
43	83r	*Agnus Dei*	Ag	
44	84r	*Rorate caeli*	In	
45	85r	*Tollite portas principes*	Gr	LU-1097
46	87r	*Ave Maria gratia*	Al	
47	88r	*Ave Maria gratia*	Of	
48	89r	*Ecce virgo concipiet*	Com	
49	90r	*Vultum tuum deprecabuntur*	In	
50	91r	*Speciosus forma*	Gr	LU-401
51	93r	*Post partum virgo*	Al	
52	94r	*Gaude Maria virgo*	Tr	LU-1094
53	96r	*Felix namque es*	Of	
54	97r	*Beata viscera Mariae*	Com	
55	98r	*Benedicta et venerabilis*	Gr	
56	98r	*Salve sancta Parens*	In	
57	100r	*Virga Jesse*	Al	
58	101v	*Beata es virgo*	Of	
59	102v	*Requiem aeternam*	In	
60	104r	*Requiem aeternam*	Gr	
61	106r	*Absolve Domine*	Tr	GT-672
62	107v	*Dies irae**	Sec	
63	116r	*Domine Jesu Christe*	Of	
64	120r	*Lux aeterna*	Com	



ACS. Sign. Nº28 cat.núm.28

Nº	29
Contenido	Proprio Missae
Siglo/Año	XVIII
Procedencia. Copista	
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº29
Descripción	Manuscrito de 810x588mm –caja 650x 3900 mm . Consta de 124 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla. Destaca especialmente la primera inicial, "H" mayúscula con que comienza el cantoral. Está pintada de color rojo sobre un fondo azul. Inscrita en un cuadrado amarillo. Su módulo ocupa la extensión de un pautado.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales y alteraciones
Modificaciones y cantos medidos	
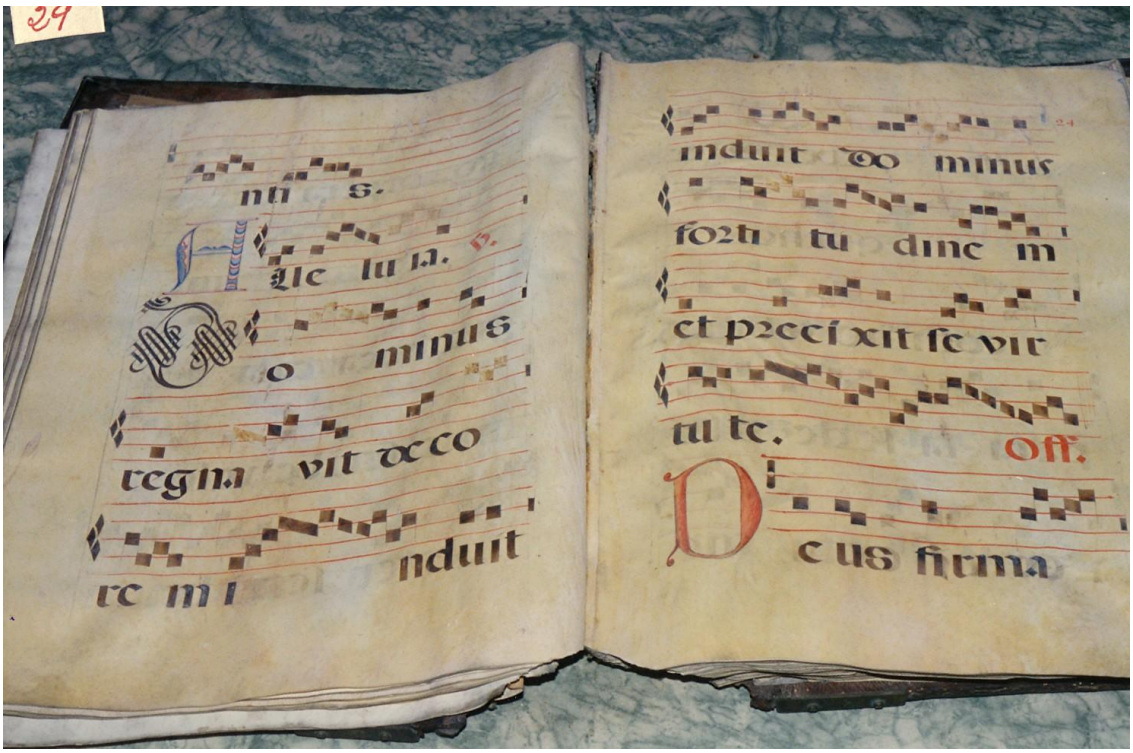
Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Hodie scietis*	In	LU-327
2	2r	*Hodie scietis*	Gr	LU-327
3	3v	*Crastina die delebitur*	Al	LU-329
4	4v	*Tollite portas principes*	Of	LU-329
5	5r	*Revelabitur gloria*	Com	LU-329
6	6r	*Dominus dixit*	In	LU-358
7	6v	*Tecum principium*	Gr	LU-359
8	7v	*Dominus dixit*	Al	LU-360
9	9	*Laetentur caeli*	Of	LU-361
10	10r	*Lux fulgebit hodie*	In	LU-370
11	12r	*Benedictus qui venit*	Gr	LU-371
12	13r	*Dominus regnavit*	Al	LU-371
13	14r	*Deus firmavit*	Of	
14	14v	*Exulta filia Sion*	Com	LU-372
15	15r	*Puer natus est*	In	LU-374
16	16v	*Viderunt omnes*	Gr	LU-375
17	18r	*Dies sanctificatus*	Al	LU-376
18	19r	*Tui sunt caeli*	Of	LU-376
19	20r	*Viderunt omnes*	Com	LU-377
20	20v	*Dum medium silentium*	In	LU-399
21	22r	*Speciosus forma*	Gr	LU-401
22	23r	*Dominus regnavit*	Al	LU-438
23	24r	*Deus firmavit*	Of	
24	25r	*Tolle puerum*	Com	

25	26r	*Multifarie olim Deus*	Al	LU-405
26	26v	*Ecce advenit dominator*	In	LU-423
27	28r	*Omnes de Saba*	Gr	LU-423
28	29r	*Vidimus stellam*	Al	LU-424
29	30r	*Reges Tharsis*	Of	LU-425
30	31r	*Vidimus stellam*	Com	LU-425
31	31v	*In excelso throno vidis*	In	LU-429
32	33r	*Benedictus Dominus*	Gr	LU-429
33	34r	*Jubilate Deo omnis*	Al	LU-430
34	34v	*Jubilate Deo omnis*	Of	LU-430
35	35v	*Fili quid fecisti*	Com	LU-431
36	36v	*In nomine Jesu*	In	LU-410
37	38r	*Salvos fac nos Domine*	Gr	LU-411
38	39r	*Laudem Domini*	Al	LU-412
39	40r	*Confitebor tibi*	Of	LU-509
40	41v	*Omnes gentes quascumque*	Com	LU-413
41	42v	*Omnis terra*	In	LU-432
42	43v	*Misit Dominus verbum*	Gr	LU-433
43	45r	*Gaudete Deum*	Al	LU-434
44	46r	*Jubilate Deo*	Of	LU-435
45	47r	*Dicit Dominus*	Com	LU-435
46	48r	*Adorate Deum*	In	LU-436
47	49r	*Timebunt gentes*	Gr	LU-437
48	50v	*Dominus regnavit*	Al	LU-438
49	51r	*Dextera Domini*	Of	LU-573
50	52r	*Mirabantur omnes*	Com	LU-439
51	52v	*Circumdederunt*	In	
52	54r	*Adiutor in oportunitatibus*	Gr	LU-446
53	56r	*De profundis*	Tr	LU-447
54	58v	*Bonum est confiteri*	Of	LU-449
55	59r	*Illumina faciem tuam*	Com	LU-449
56	60r	*Exurge quare obdormis*	In	LU-452
57	61v	*Sciant gentes*	Gr	LU-454
58	63r	*Commovisti Domine*	Tr	LU-445
59	64r	*Perfice gressus meos*	Of	LU-456
60	65v	*Introibo ad altare*	Com	LU-456
61	66r	*Esto mihi in Deum*	In	LU-459
62	67v	*Tu es Deus*	Gr	LU-461
63	69r	*Jubilate Domino*	Tr	LU-461
64	70v	*Benedictus es Domine*	Of	LU-462
65	71v	*Manducaverunt*	Com	LU-436
66	72r	*Exaudi nos Domine*	A	LU-465
67	73v	*Immutemur habitu*	A	LU466
68	74v	*Juxta vestibulum*	A	LU-467
69	75r	*Emendemus in melius*	A	LU-467
70	78r	*Misereris omnium*	In	LU-461
71	80r	*Miserere mei Deus*	Gr	LU-470

71	81r	*Domine non secundum*	Tr	LU-471
72	83r	*Exaltabo te Domine*	Of	LU-472
73	84r	*Qui meditabitur*	Com	LU-473
74	86r	*Dum clamarem ad Dominum*	In	LU-852
75	87r	*Jacta cogitatum*	Gr	LU-824
76	88r	*Ad te Domine*	Of	LU-298
77	89r	*Acceptabis sacrificium*	Com	LU-857
78	90r	*Audivit Dominus*	In	
79	92r	*Domine vivifica*	Of	
80	93r	*Servite Domino*	Com	
81	93v	*Invocabit me*	In	LU-475
82	95r	*Angelis suis Deus*	Gr	LU-476
83	96r	*Qui habitat in adiutorio*	Tr	LU-476
84	103v	*Scapulis suis*	Com	LU-480
85	104r	*Sicut oculi*	In	
86	106r	*Protector noster*	Gr	LU-837
87	107r	*Levabo oculos meos*	Of	
88	108	*Amen dico vobis*	Com	LU-034
89	109r	*Domine refugium*	In	
90	110r	*Dirigatur oratio*	Gr	LU-890
91	111r	*In te speravi*	Of	LU-869
92	111v	*Cum invocarem*	Com	
93	112v	*Reminiscere miserationum*	In	LU-485
94	114v	*Tribulationes cordis*	Gr	LU-486
95	116r	*De necessitatibus*	Tr	LU-1112
96	117r	*Meditabit in mandatis*	Of	LU-488
97	118r	*Intellige clamorem*	Com	
98	119r	*Confessio et pulchritudo*	In	LU-1402
99	120r	*Custodi me Domine*	Gr	LU-855
100	121v	*Immittet Angelus*	Of	LU-873
101	122r	*Panis quem ego*	Com	LU-877
102	123v	*De necessitatibus*	In	
103	124r	*Salvos fac nos Domine*	Gr	LU-411
104	125r	*Hic est discipulus ille*	Al	LU-389
105	125r	*Benedic anima mea*	Of	
106	126r	*Erubescant*	Com	
107	127r	*Sederunt principes*	In	
108	128	*Sederunt principes*	Gr	LU-382
109	130r	*Video caelos apertos*	Al	LU-382
110	131v	*Video caelos apertos*	Com	LU-384
111	132v	*In medio ecclesiae*	In	LU-1018
112	133r	*Elegerunt Apostoli*	Of	LU-383
113	134r	*Exiit sermo*	Gr	LU-388
114	136r	*Justus ut palma*	Of	LU-1021
115	137r	*Exiit sermo*	Com	LU-390
116	138v	*Ex ore infantium*	In	LU-393
117	139r	*Anima nostra*	Gr	LU-995

118	140r	*Laudate pueri Dominum*	Al	LU-394
119	142r	*Anima nostra*	Of	LU-396
120	143r	*Vox in rama audita*	Com	LU-396
121	144r	*Gaudeamus omnes*	In	GT-591
122	146r	*Ego sum pastor*	Al	LU-714
123	147r	*Ego sum pastor*	Com	LU-715
124	147r	*Posuisti Domine*	Of	LU-968

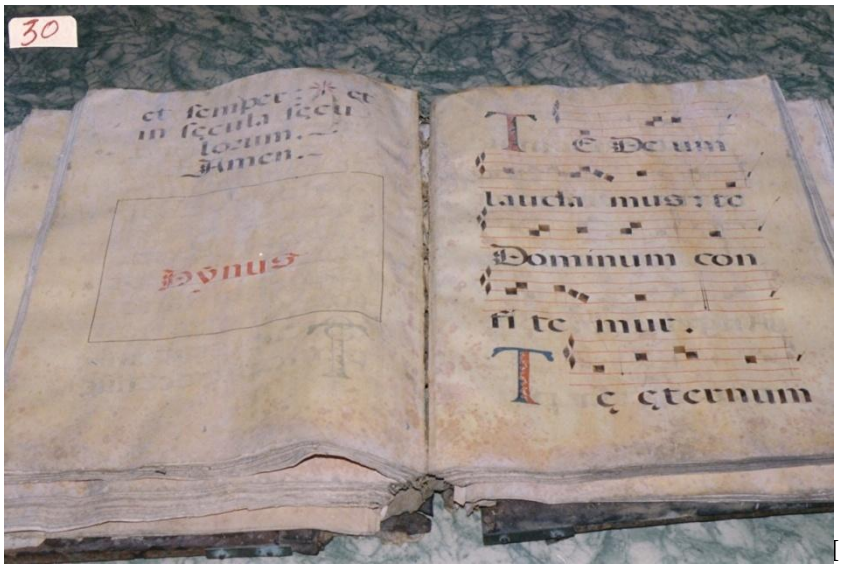


ACS. Sign. Nº29 cat.núm.29

Nº	30
Contenido	In Salterium. In festivitatibus omne per annum
Siglo/Año	XVIII
Procedencia	
Localización. Signatura	ACS. sig. Nº 30
Descripción	Manuscrito de 800x598mm – caja 720x330mm. Consta de 172 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación.
Tipología de letra	Gótica. Ornamentación sencilla, salvo las iniciales capitulares mayúsculas que se encuentran pintadas en azul y rojo. Su módulo ocupa un pautado.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales.
Modificaciones y cantos medidos	Contiene 9 himnos, de los cuales todos poseen notación medida*.

Repertorio

Cat	Fol	Incipit	Género	Fuente
Nº	127v	*Te Deum laudamus**	H	GR-838
1	155v	*Jam Christus astra**	H	
2	158r	*Beata nobis gaudia**	H	LU-759
3	160v	*Te splendor et virtus**	H	LU-1460
4	162r	*Christe sanctorum **	H	
5	165r	*Custodes hominum**	H	
6	167	*Aeterne rector **	H	
7	169r	*Placare Christe**	H	LU-1487
8	171r	*Salutaris aeternae**	H	LU-1480



ACS. Sign. Nº30 cat.núm.30

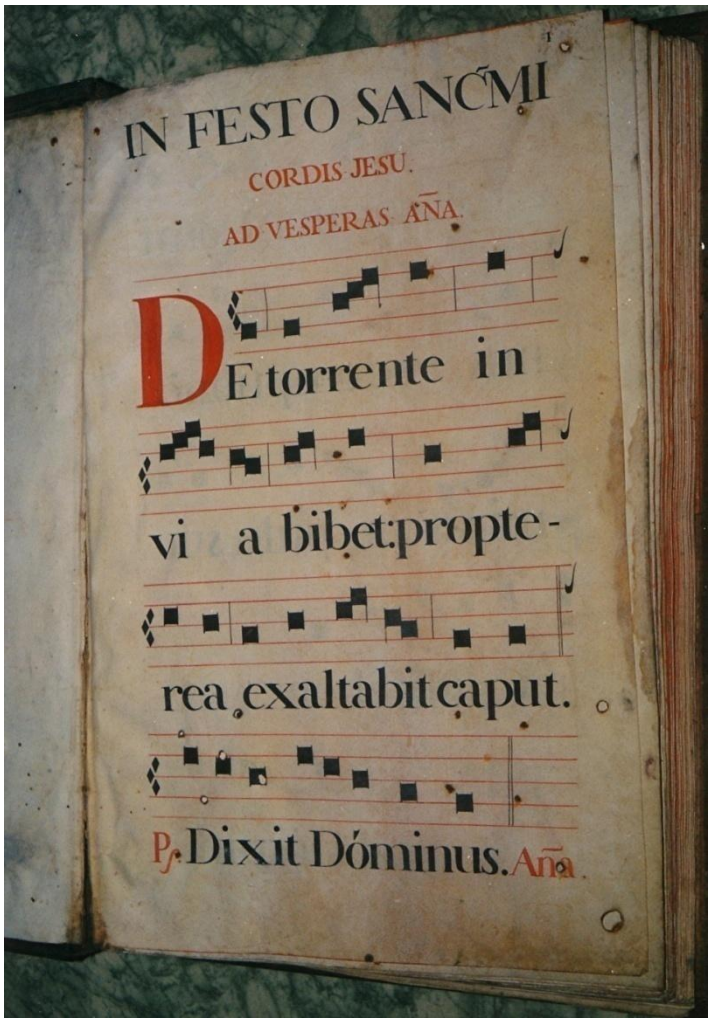
Nº	31
Contenido	Antiphonae et Proprio Missae
Siglo/Año	1817-1857
Procedencia. Copista	Calahorra y Santander. Manuel Salvador y Manuel Cadenas, respectivamente.
Localización. Signatura	AC S . sig. Nº 31
Descripción	Manuscrito de 730x500mm – caja 820x430mm. Consta de 102 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en buen estado de conservación
Tipología de letra	Humanista. Ornamentación sencilla, salvo las iniciales capitulares mayúsculas que se encuentran pintadas en azul y rojo. Su módulo ocupa un pautado.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos y signos de medida ocasionales.
Modificaciones y cantos medidos	Contiene 5 himnos, todos con notación medida*.

Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*De torrente in via*	A	
2	1v	*Miserator Dominus*	A	AT-525
3	2r	*Apud Dominum*	A	LU-378
4	2r	*Quicumque certum queritis**	H	
5	3v	*Super misericordia*	A	
6	4v	*Suavis Dominus*	A	LU-288
7	6r	*Misericordia Domini*	A	
8	6v	*Ducite a me*	A	
9	7r	*Suavis est Dominus*	A	LU-288
10	7v	*Sitivit anima mea*	A	AT-302
11	8r	*Sancti et humiles*	A	
12	8v	*Beneplacitum Dominus*	A	
13	9r	*Per viscera misericordie*	A	AT-170
14	10r	*Suscepit nos Dominus*	A	
15	10v	*Egredimini et videte*	In	
16	12r	*Discite a me*	Al	
17	13r	*Convertitis planctum*	Al	
18	13v	*Gustate et videte*	Com	LU-849
19	14r	*Clamabunt ad Dominum*	A	
20	15r	*Vidicabo gentem*	A	
21	16r	*Accessistis Sion*	A	
22	16v	*Animae quiores*	A	
23	17r	*Sanctificate bellum*	A	
24	17v	*Quale cum celum**	H	

25	18v	*Accensus est Spiritus*	A	
26	21r	*Benedixit Deum coeli*	A	
27	23r	*Permaneat et magnifice*	In	
28	24r	*Dominum formidabunt*	Al.	
29	25r	*Confite mihi Deo*	Com	
30	26r	*Angelum virtutis suae*	A	
31	27r	*Ecce non dormitabit*	A	
32	27r	*Nec Angelus Domini*	A	
33	28r	*In conspectu angelorum*	A	AT-1060
34	29r	*Confortavit Dominus*	A	
35	29v	*Custodes hominum psallimus**	H	AT-864
36	31r	*Super muros tuos*	A	AT-554
37	33v	*Induit Angelus*	A	
38	34r	*Jubilate Deo omnis*	A	AT-3
39	34v	*Agareni et alienigenae*	A	AT-217
40	35r	*Laudate Dominum*	A	AT-72
41	38r	*Dominus dedit mihi*	A	
42	37r	*Repletus sum fortitudine*	A	
43	37v	*Sapientia et fortitudo*	A	
44	38r	*Dedit mihi Dominus*	A	AT-819
45	39r	*Certamen forte dedit*	A	
46	39r	*Partas horrifico supplici**	H	
47	42r	*Cum transierit per aquas*	A	
48	43r	*Amplificatus est in mirabilibus*	A	
49	44v	*Certamen forte dedit*	In	
50	46r	*Bonum certamen certavi*	Gr	
51	47r	*Cum mortale hoc*	Al	
52	48r	*Cantabo fortitudinem*	Tr	
53	49r	*Qui vicerit vestietur*	Of	
54	50r	*Qui perdiderit animam*	Com	
55	50v	*Factus est Dominus*	A	
56	51r	*Deus meus misit Angelum*	A	
57	51r	*Transivi per ignem*	A	
58	51v	*Tamquam prodigium factus*	A	
59	52r	*Bonum certamen certavi*	A	
60	53v	*Respice ad orationem*	A	
61	54r	*Spiritus Domini supreme*	In	
62	55r	*Alleluia*	Gr	
63	56r	*Ego autem cum mihi*	Tr	
64	57r	*Honora dominum*	Of	
65	58v	*Sacerdos magnus*	Com	
66	59r	*Quis est iste*	A	AT-759
67	59v	*Ego qui loquor justitiam*	A	AT-759
68	60r	*Vestitus erat veste*	A	AT-759
69	60v	*Quare ergo rubum est*	A	AT-760
70	61r	*Torcular calcavi*	A	AT-760
71	61v	*Festivis resonent**	H	LU-1359

71	65r	*Ad te Domine de luce*	A	AT-763
72	66r	*Habebitis autem hunc*	A	AT-769
73	66r	*Redemisti nos Domine*	In.	LU-1362
74	68r	*Calix benedictionis*	Of.	LU-1365
75	69r	*Christus semel oblatus*	Com	LU-1365
76	70r	*Hi, qui amicti sunt*	A	AT-763
77	72r	*Factum est cor meum*	In	
78	73r	*Beatus quem elegisti*	Al	
79	75r	*Justus ut palma*	Of	LU-1021
80	75v	*Quam magna multitudo*	Com	
81	76r	*Consumatus in brevi*	In	
82	77r	*Alleluia*	Gr	
83	77v	*judica me Domine*	Of	
84	79r	*Praebe fili mi*	Com	
85	79v	*Christo confixus est*	In	
86	81r	*Alleluia*	Gr	
87	82r	*Christo ictus passo*	Tr	
88	82v	*Ambulate in dilectione*	Of	
89	83r	*Comunicantes Christi*	Com	
90	85v	*Vulnerati cor meum*	A	
91	86r	*Clavo dexterae tua*	A	
92	86v	*Fulcite me floribus*	A	AT-675
93	86v	*Mihi absit gloriari*	A	
94	87r	*Quaesivi in sponsam*	A	
95	88r	*Haec est virgo sapiens*	A	AT-[87]
96	88r	*Date ei de fructu*	A	AT-577
97	89r	*Sitivit in te Domine*	A	
98	89v	*Trahe me poste*	A	
99	90r	*Laetare Teresia in eo*	A	
100	91r	*Pone me ut signaculum*	A	
101	92v	*Dedit ei Dominus*	In	
102	93r	*Alleluia*	Gr	
103	93v	*Factus est in corde meo*	Of	
104	94r	*Misericordia Domini*	Com	
105	94v	*Filiae Jerusalem*	A	AT-636
106	95r	*Dilectus meus mihi*	A	
107	95v	*Florete flores*	A	
108	96v	*Fiat cor meum inmaculatum*	A	
109	96v	*Gaudeamus et exultemus*	A	
110	97v	*Sapientiam ejus enarrabunt*	A	



ACS. Sign. Nº31 cat.núm.31

Nº	32
Contenido	Orationes Domini nostri Jesu Christi *Orationis D[ominus] N[ostrum] I[esus] C[hristum] in Monte Oliveti.*
Siglo/Año	1875
Procedencia. Copista	Santander. Víctor Redón.
Localización. Signatura	AC S. sig. Nº 32
Descripción	Manuscrito de 620x410mm – caja 465x280mm. Consta de 124 folios. Encuadernado con tapas de madera forradas en piel, con cantoneras y refuerzos metálicos en los bordes y tachones en las cubiertas; dos cerraduras metálicas. Copiado a línea tendida, presenta 5 pentagramas por página.
Estado de conservación	Se encuentra en regular estado de conservación.
Tipología de letra	Humanista. Ornamentación sencilla, salvo las iniciales capitulares mayúsculas que están pintadas en rojo. Su módulo ocupa un pautado.
Notación musical	Notación cuadrada gregoriana sobre pentagrama en rojo. Con claves de Do y Fa al comienzo de cada pauta, con custos, signos de medida ocasionales y alteraciones propias.
Modificaciones y cantos medidos	Contiene 10 himnos, todos con notación medida*.
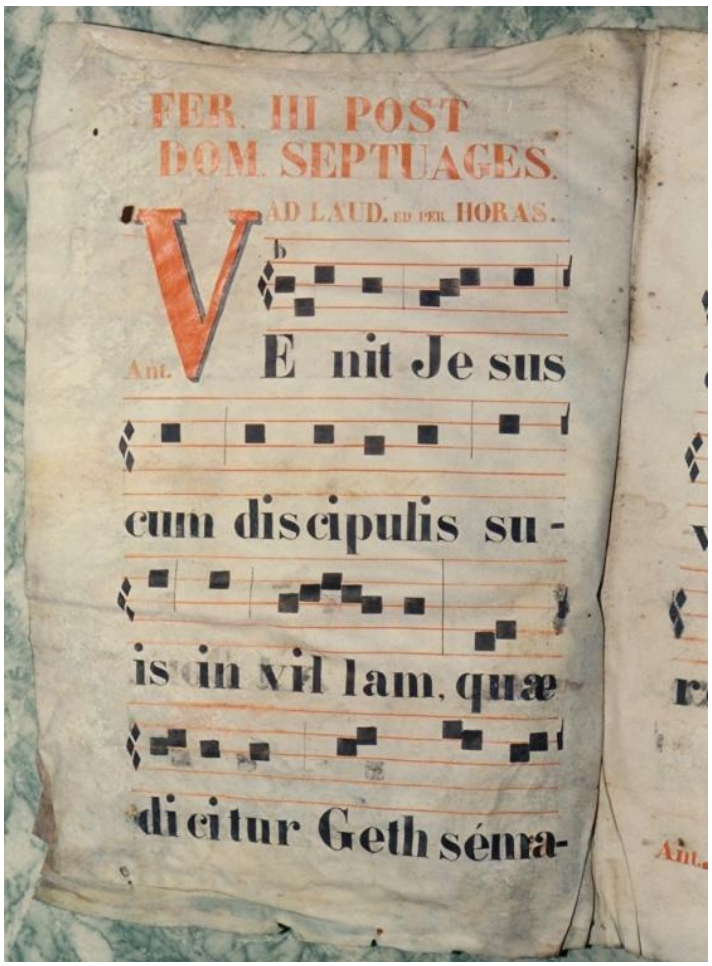
Repertorio

Nº	Fol	Incipit	Género	Fuente
1	1r	*Venit Jesus cum discipulis*	A	
2	1v	*Vere languores nostros*	A	
3	2r	*Et credimini et videte*	A	
4	3r	*Tunc ait illis*	A	
5	3v	*Et progressus pubillum*	A	
6	4r	*Pater mei si non potest*	A	
7	4v	*Aspice ut verbum**	H	
8	9v	*Positis genibus orabat*	A	
9	35v	*Tuam caronam adoramus*	Of	
10	10r	*Exaudi Domine*	Tr	
11	10v	*Salvum me fac Deus*	Of	AT-105
12	11r	*Vigilate et orate*	Com	
13	12r	*Calicem salutaris accipiam*	A	LU-1579
14	12v	*Cum his qui oderunt*	A	LU-1579
15	13r	*Ab hominibus iniquis*	A	LU-1579
16	13v	*Custodi me a laqueo*	A	LU-1579
17	16r	*Qui non illacrime**	H	
18	18r	*O vos omnes qui transitis*	A	LU-652
19	18v	*Fui flagellatus*	A	
20	19r	*Venit Jesus cum discipulis*	A	
21	19v	*Foderunt manus meas*	A	
22	20r	*Consolantem me quaesivi*	A	
23	20v	*Cum accepisset acetum*	A	LU-1581
24	21r	*Deponens Joseph*	A	

25	22r	*Humiliavit*	In	
26	24r	*Vere languores nostros*	Tr	
27	24v	*Insurrexerunt in me*	Of	
28	25r	*Foderunt manus meas*	Com	
29	25v	*Dilectus meus candidus*	A	AT-674
30	27r	*Requievit super eum*	A	
31	27v	*Induit eum Dominus*	A	
32	28r	*Fasciculus myrhae*	A	AT-675
33	28v	*Rex aeternae gloriae*	A	
34	29r	*Exite Sion filiae**	H	
35	31v	*Ego sum vestra*	A	
36	32v	*Et genuflexo ante*	A	
37	33r	*Et credimini et videte*	In	
38	34r	*Induit eum Dominus*	Tr	
39	36r	*Laetare mater nostra*	Com	
40	36v	*Unus militum lancea*	A	AT-538
41	37r	*Foderunt manus meas*	A	
42	37v	*Tres sunt qui testimonium*	A	
43	38r	*Quid turbati estis*	A	
44	39r	*Infer digitum tuum*	A	
45	39v	*Quaenam lingua tibi**	H	
46	42r	*Delens quod adversus*	A	
47	43r	*Vere languores nostros*	A	
48	44r	*Foderunt manus meas*	In	
49	45v	*Videbunt in quam*	Com	
50	46r	*Joseph nobilis decurio*	A	
51	46v	*Hic audacter introivit*	A	
52	47r	*Cum cognovisset Pilatus*	A	
53	47v	*Joseph autem mercatus*	A	
54	48r	*Posuit eum in monumento*	A	
55	49r	*Gloriam sacrae**	H	
56	52r	*Joseph vir bonus et justus*	A	
57	52v	*Homo quidam fecit*	A	LU-931
58	53r	*Ingresus Aaron*	In	
59	54r	*Joseph autem mercatus*	Com	
60	55r	*Viderunt eam filiae Sion*	A	AT-872
61	55v	*Ipse autem vulneratus*	A	
62	56r	*Alligavit Dominus*	A	
63	56v	*Omnis qui transibit*	A	
64	57r	*O vos omnes qui transitis*	A	LU-652
65	58r	*Pange lingua glotiosi**	H	LU-626
66	61r	*Dum in cruce penderet*	A	
67	62v	*Et assumpto Petro*	A	
68	63r	*Bella dum late**	H	
69	67v	*Non recedet laus tua virgo*	A	
70	68r	*Nomen eorum permanet*	A	LU-1267
71	69r	*Justi decantaverunt*	In	

71	70v	*Sapientiam ipsorum*	Al	
72	71r	*Qui seminat in lacrymis*	Gr	
73	71v	*Adducam eos*	Of	
74	72v	*Ego vos elegi*	Com	GR-436
75	73r	*Narraverunt mihi*	In	
76	75r	*Alleluia*	Gr	
77	76r	*Non judicavi me*	Tr	
78	76v	*Non enim judicavi*	Of	
79	77r	*Reposita est mihi corona*	Com	
80	77v	*Exultabo in Jerusalem*	In	
81	80r	*Alleluia*	Gr	LU-838
82	80v	*Videbitis et gaudebit*	Al	
83	81v	*Benedicam Dominum*	Of	LU-838
84	82r	*Qui vicerit dabo*	Com	
85	86r	*O quam speciosi pedes*	A	LU-1372
86	87v	*Isti sunt viri sancti*	A	LU-1373
87	87r	*Vidi captivitatem populi*	A	
88	88v	*Conteram virgam ejus*	A	
89	89r	*In funiculis Adam*	A	
90	89v	*Ecce haereditas Domini*	A	
91	90r	*Non fecit taliter*	A	
92	91r	*Dei mater Virgo**	H	
93	93r	*Laudate Dominum*	A	
94	94r	*Introduxit me in celum*	A	
95	74v	*Sicut vita coccinea*	A	
96	95r	*Fulcite me floribus*	A	AT-675
97	95v	*Fortis est ut mors*	A	
98	95v	*Surrexerunt filii ejus*	A	
99	96r	*O virgo virginum*	A	
100	98v	*Gaudeamus omnes*	In	GT-591
101	99r	*Alleluia*	Tr	
102	100r	*Benedicta tua Deo*	Of	
103	101v	*Aquae multae*	Com	
104	102v	*Quae est ista*	A	AT-871
105	103r	*Virgo potens sicut*	A	AT-871
106	103v	*Ave Maria gratia*	A	AT-872
107	104r	*Benedixit te Dominus*	A	AT-872
108	104v	*Veni ad montem*	A	
109	105r	*Caelestis aulae muntius**	H	LU-1463
110	108r	*Beata es virgo Maria*	A	
111	108v	*Te gestientem gaudiis**	H	LU-1471
112	111v	*Beata Mater et intacta*	A	AT-129
113	112r	*Laetare virgo Mater*	A	AT-875
114	113r	*Ascendit Deus*	A	AT-875
115	113v	*Spiritus Domini*	A	AT-875
116	114r	*Assumpta est Maria*	A	AT-820
117	114v	*Exaltata est virgo Maria*	A	AT-876

118	115r	*Alleluia*	Tr	
119	116r	*In me gratia omnis*	Of	
120	117r	*Florete flores*	Com	GR-614
121	118v	*Gaudeamus omnes*	In	GT-591
122	119r	*Alleluia*	Gr	
123	120v	*Maiorem caritatem*	Of	
124	121v	*Ego sum pastor*	Com	GR-224



ACS. Sign. Nº32 cat.núm.32

A.III.

MELODÍAS MEDIDAS DE CANTO LLANO TRANSCRITAS A PARTIR DE LOS CANTORALES DE LA CATEDRAL SANTANDERINA (SIGLOS XVI-XIX)

Hemos seguido la ordenación alfabética para este catálogo de las melodías de canto llano medido. El contenido de la ficha catalográfica es el siguiente:

1. Identificación de la melodía:

a) **Número**, atribuido a dicha melodía en el presente catálogo.
b) **Título**, que se corresponde con el incipit del canto.
c) **Incipit musical**, tal y como aparece en el manuscrito se compone de clave, compás (si es el caso) y primera nota o ligadura.
d) **Ubicación de la melodía en el cantoral**, para ello indicamos el número del cantoral y folio en que se encuentra.
e) **Fuente,** nos permite localizar dicho canto en las ediciones actuales vaticanas. Hemos abreviado los títulos de las obras y, separado por una raya, indicamos la página donde se encuentran dichos cantos.

2. Música.Transcripción musical.

En este apartado se incluye la transcipción actualidada de la notación gregoriana. Las normas de transcripción que hemos seguido son las siguiente:

- Las equivalencias a las figuras de la transcipción está reducidas a la cuarta parte (breve por blanca, **s**emibreve por negra y mínima por corchea)**.**
- Respetamos el compás que aparece en los cantorales, tanto en dígitos (2 y 3) como por signos (○, ¢) en cuyo caso les hemos transcrito por dígitos.
- A las melodías sin compás pero con medida subliminal les añadimos el compás.
- Conservamos las alteraciones propias y accidentales originales. En el caso que la melodía las exigiese por razones modales, las añadimos entre paréntesis.
- Las ligaduras (notas ligadas) van entre claudators . Las principales son de dos, tres y cuatro notas, que transcribimos según el compás y el discurrir de la

melodía, en unas ocasiones como grupos artificiales (tresillos o cuatrillos) y en otras con figuras independientes con igual valor.

– Las líneas divisorias de compás las hemos transcrito tal y como se encuentran en el manuscrito, al igual que las ligaduras de expresión.

3º. Localización de letras y melodías concordantes en el conjunto de los cantorales.

En cada canto transcrito señalamos también las melodías y las letras repetidas, para ello hemos creado dos apartados:

f) **Concordancias melódicas,** que identifica todos los cantos medidos que poseen igual melodía, señalando el número de cantoral y folio en que se encuentra la concordancia.

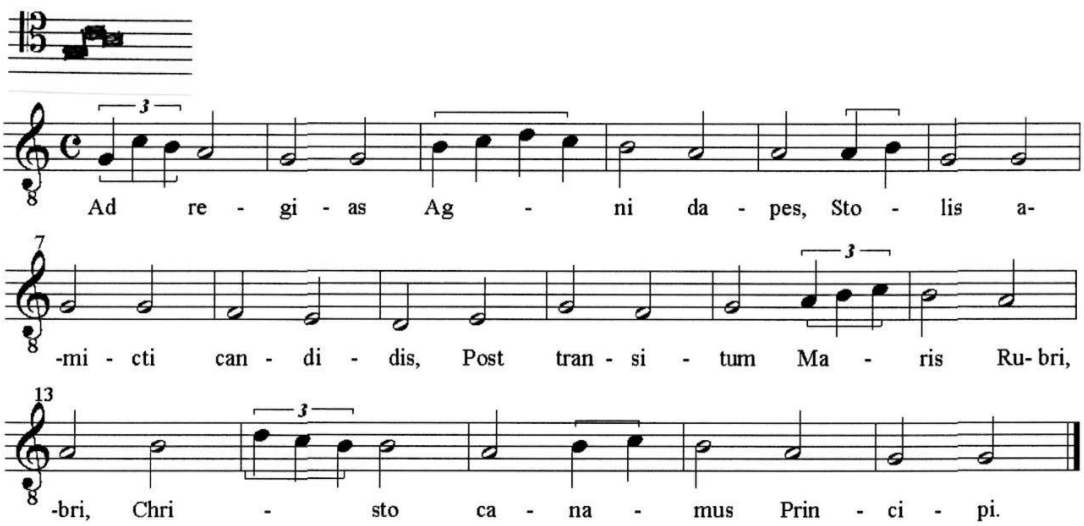
g) **Concordancias de letra**, igualmente indica el número del cantoral y el folio en el que encontramos la misma letra.
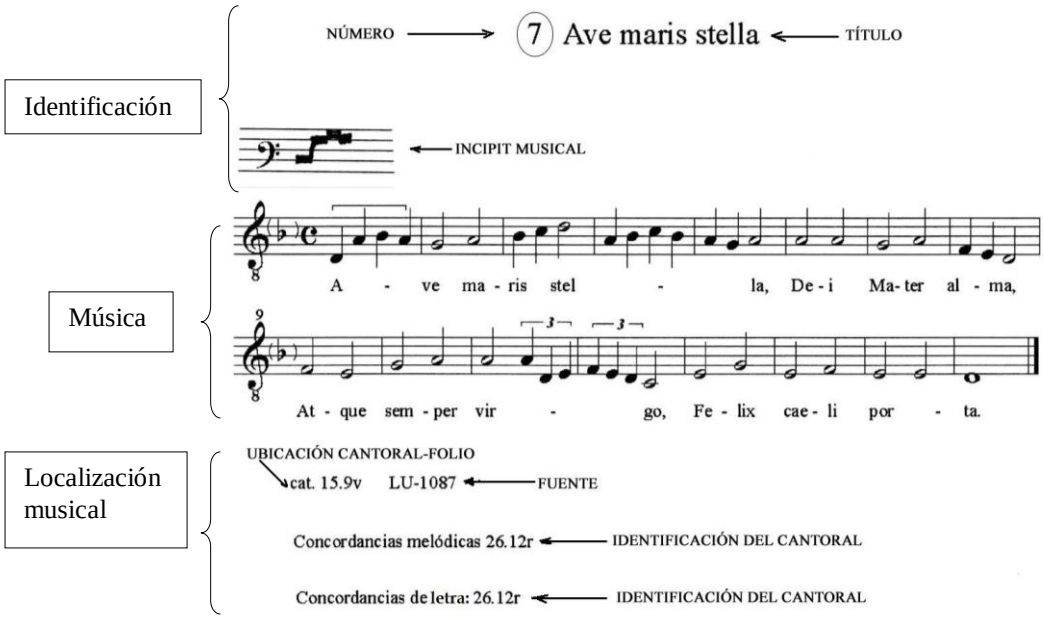


Ilustración 52. Campos que aparecen en la ficha modelo.

A.III.1. CATÁLOGO DE HIMNOS
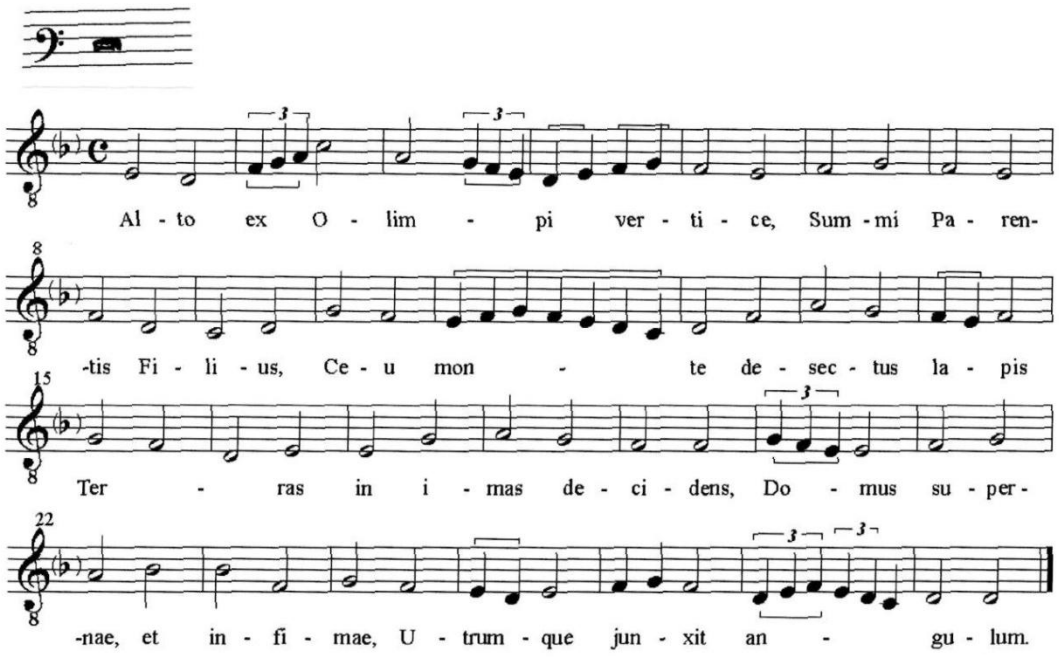
1 Ad regias Agni



cat. 19.21v LU-708
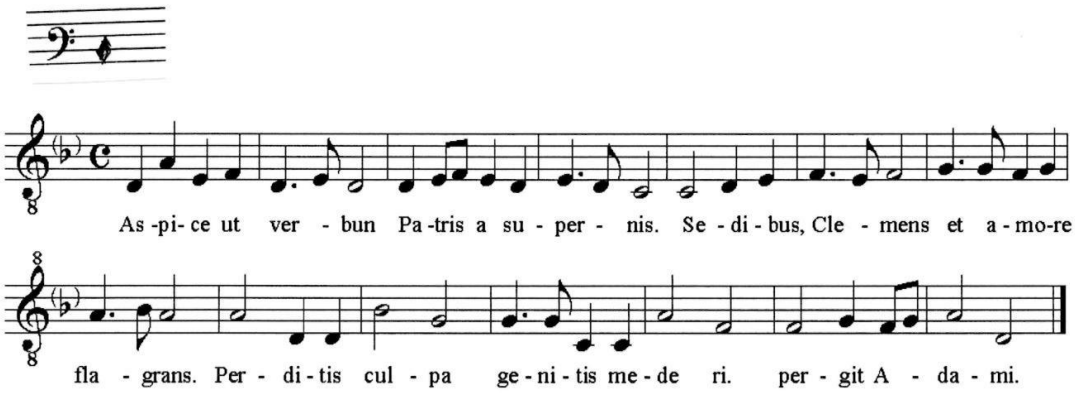
Concordacias de letra: 4.166v

2 Alto ex Olimpi
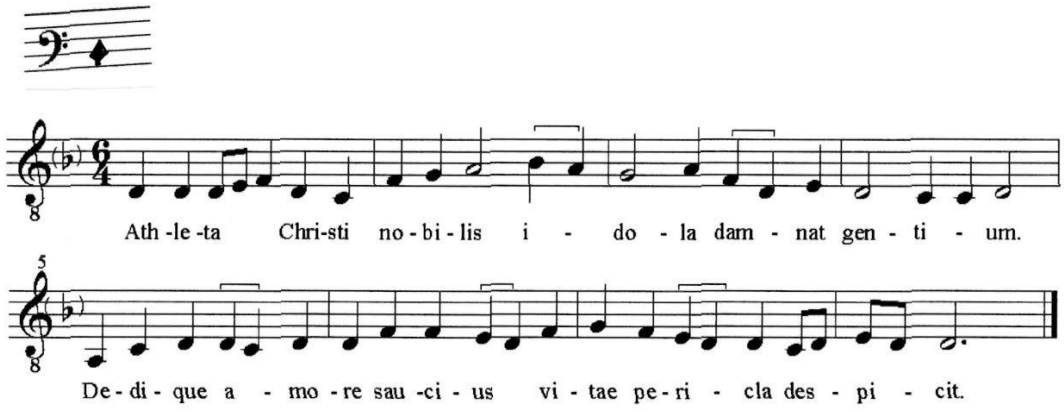


cat. 21.148r . LU-1070

3 Aspice ut verbum



cat. 32.4v
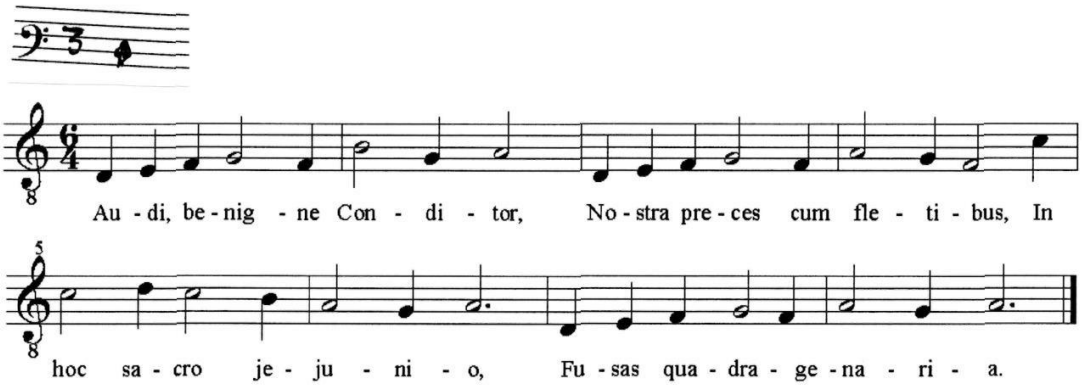
4 Athleta Christi nobilis



cat. 21.183r CHEV-3167

Concordancias melódicas: 21.155r; 24.39r; 24.108v

5 Audi, benigne Conditor

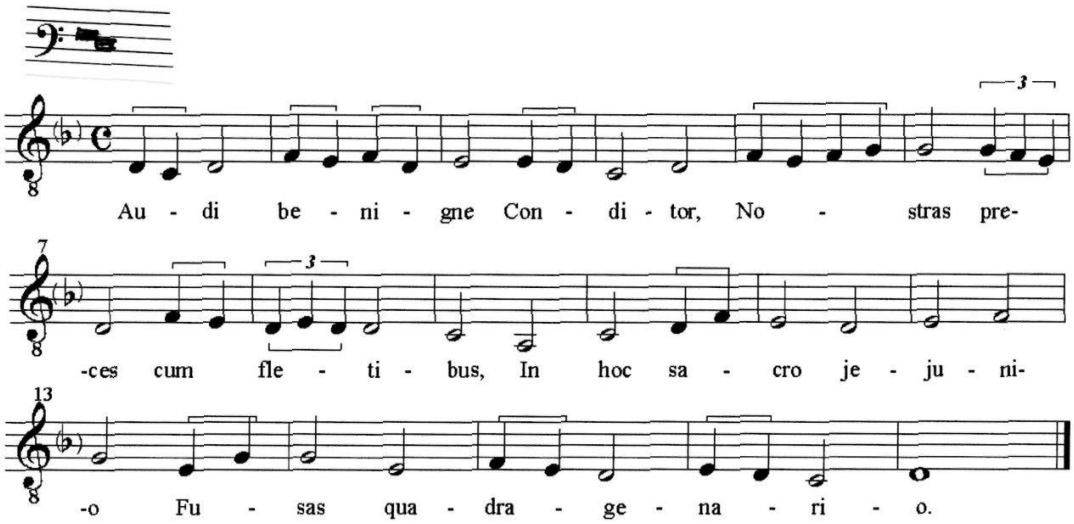


nº 4.105v LU-482

Concordancias melódicas: 4.85v; 4.89r; 4.95v; 4.105r
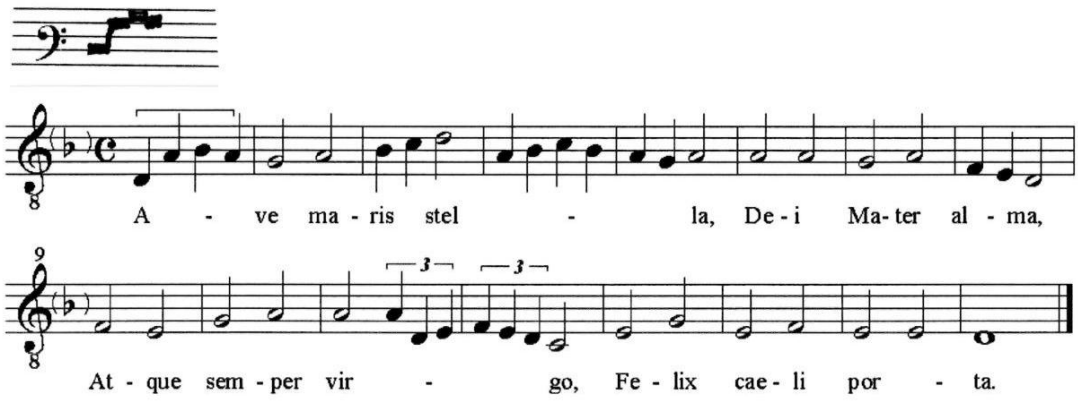
Concordancias de letra :4.82r; 19.17r

6 Audi benigne



cat. 19.17r LU-482

7 Ave maris stella
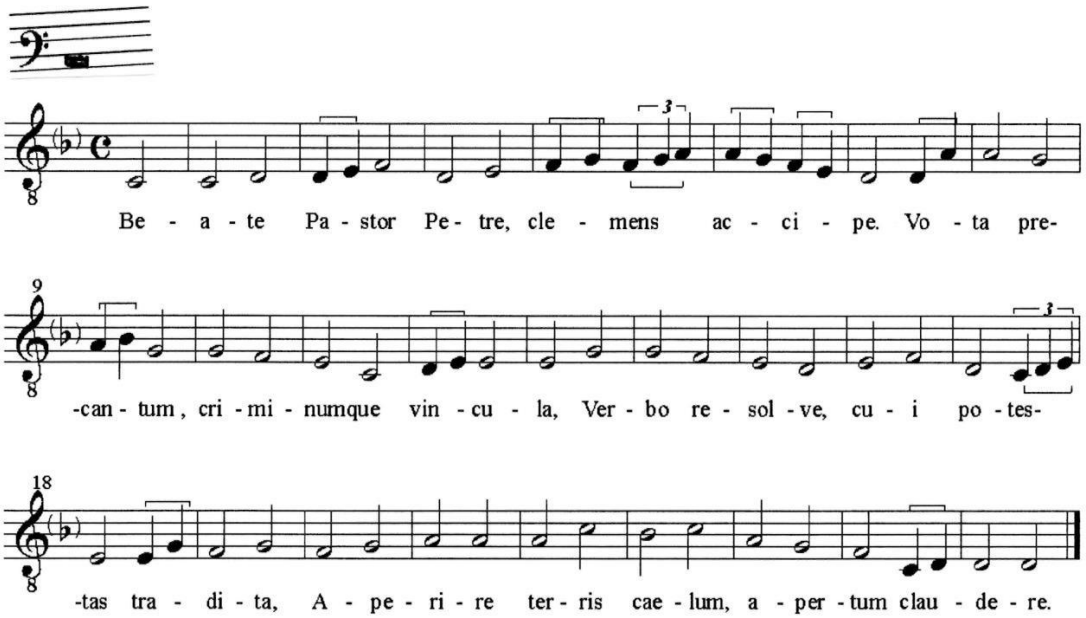


cat. 15.9v LU-1087

Concordancias melódicas 26.12r

Concordancias de letra: 26.12r
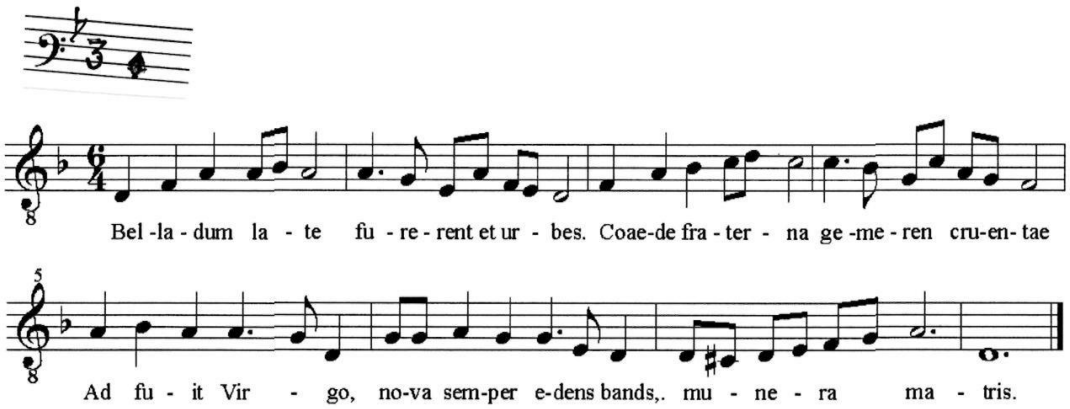
8 Beate Pastro Petre



cat. 21.156v LU-1346
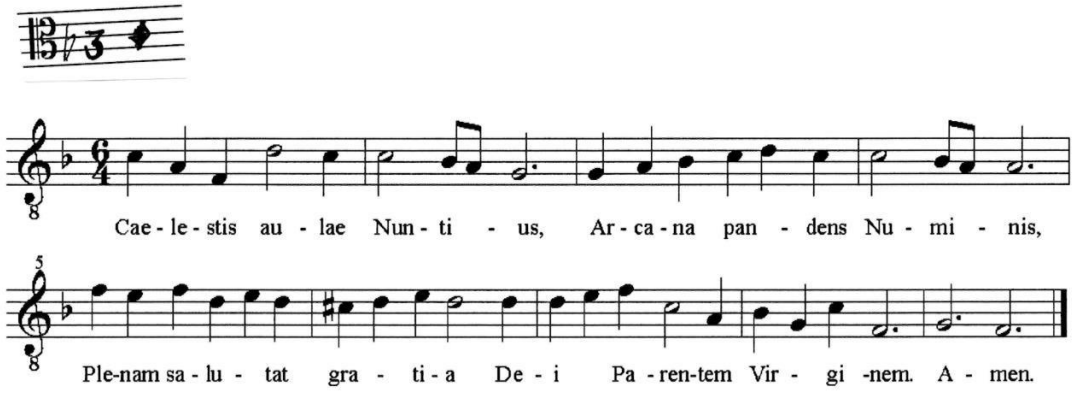
Concordacias melódicas: 21.155r; 26.76r

9 Belladum late



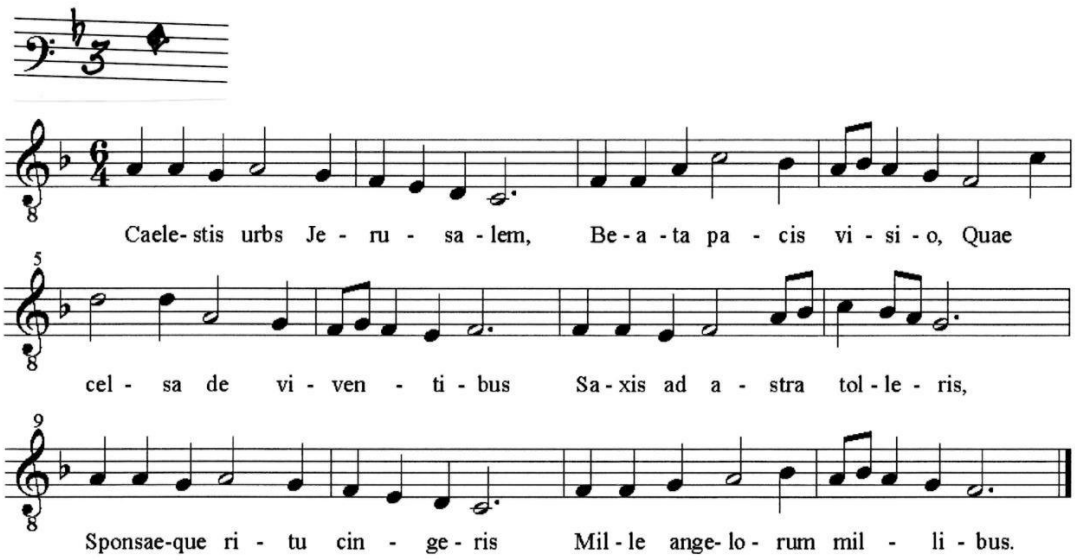
cat.. 32.63r

10 Caelestis aulae



cat. 32.105r LU-1463
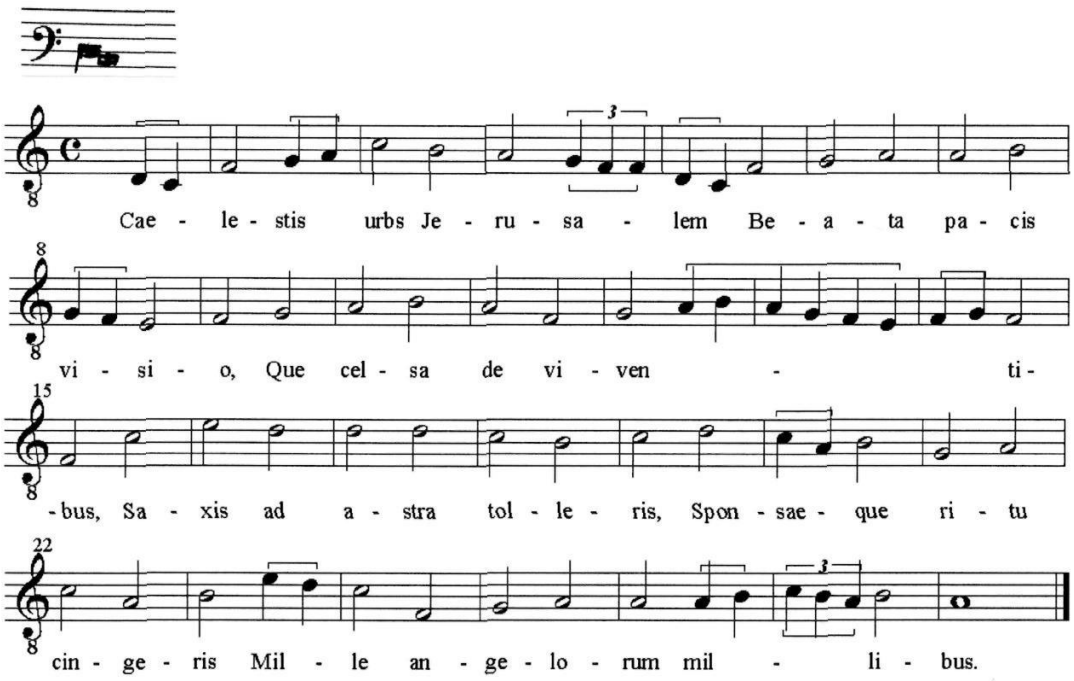
11 Caelestis urbs Jerusalem



cat.15.205r LU-1076

Concordacias de letra: 21.145v; 24.71r; 24.76r
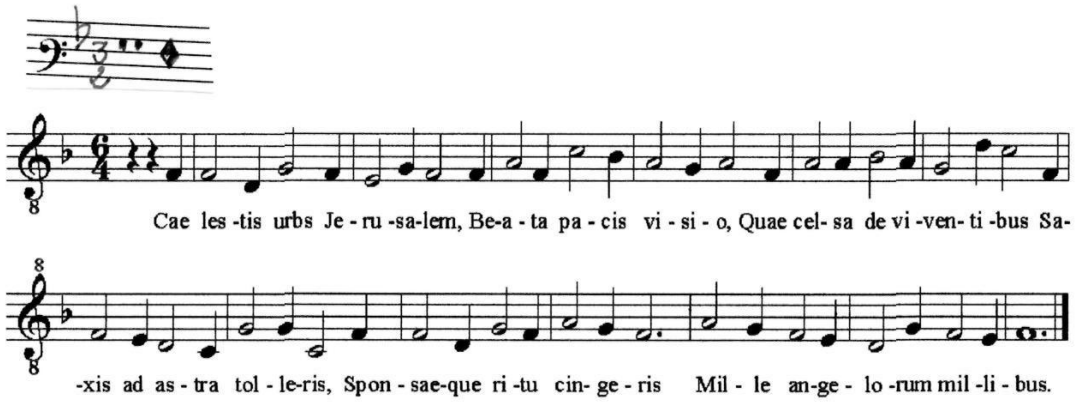
12 Caelestis urbs Jesusalem



cat 21.145v LU-1076

Concordancias de letra: 15.205r; 24.71r
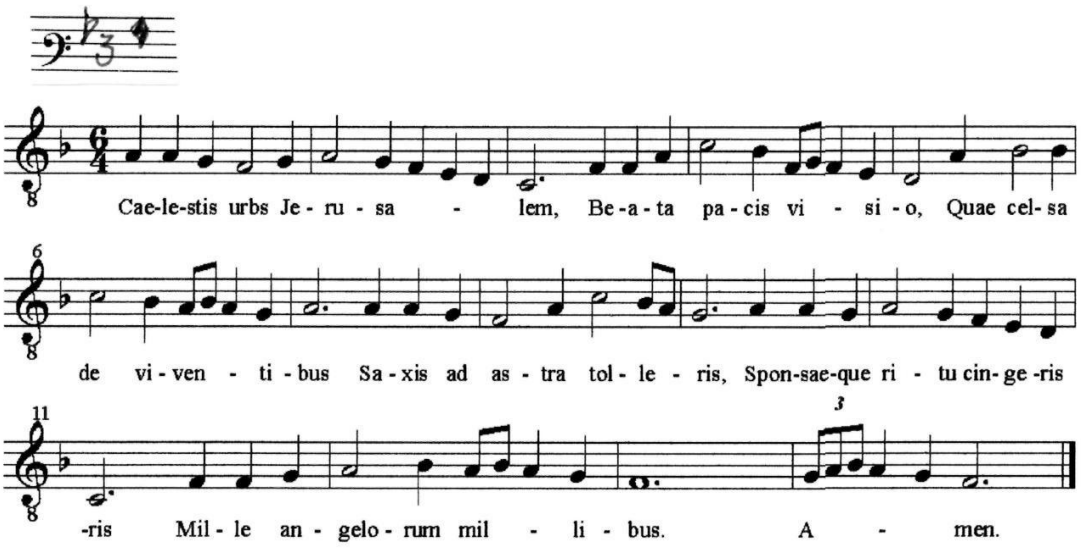
13 Caelestis urbs Jerusalem



cat. 24.71r LU-1076

Concordancias de letra: 15.225;21.20;24.76r

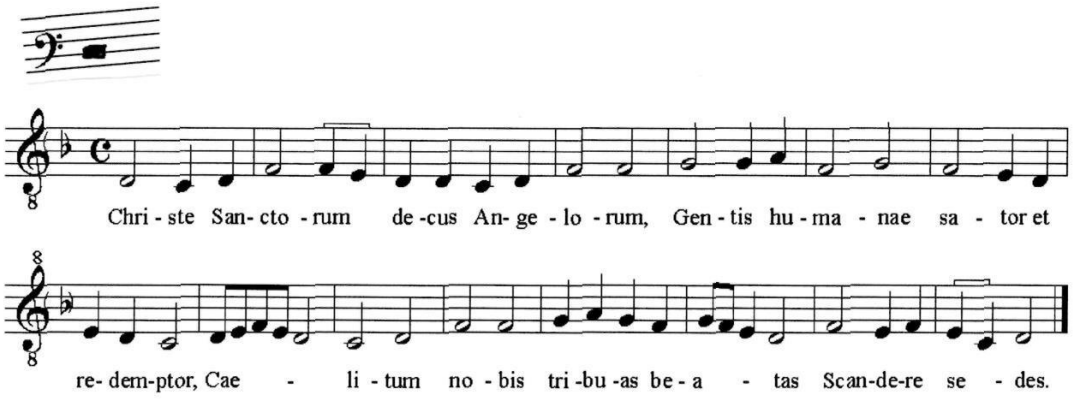
14 Caelestis urbs Jerusalem



cat. 24.76v LU-1076

Concordancia de letra: 15.225;21.20;24.71r
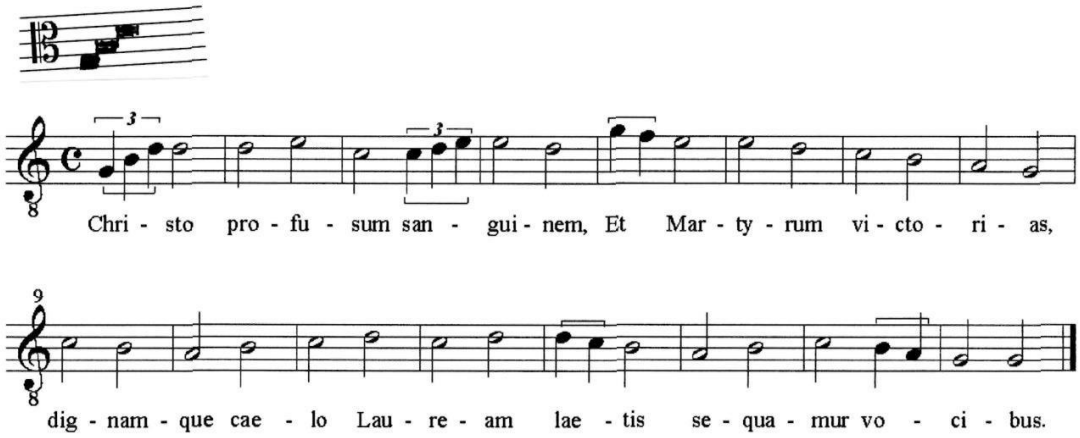
15 Christe Sanctorum decus



cat. 26.181v AT_659

Concordancias de letra: 11.35v; 21.181v; 30.162v
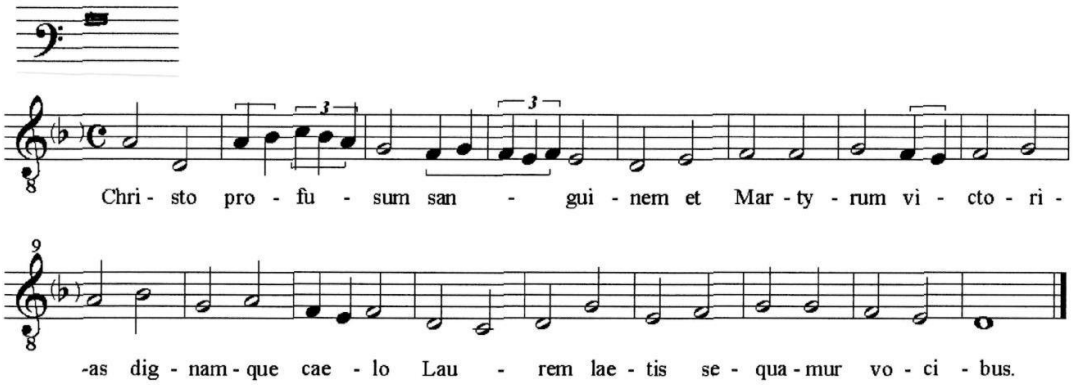
16 Christo profusum sanguinem



cat. 21.124r CHEV-3167

Concordancias de letra: 21.127r
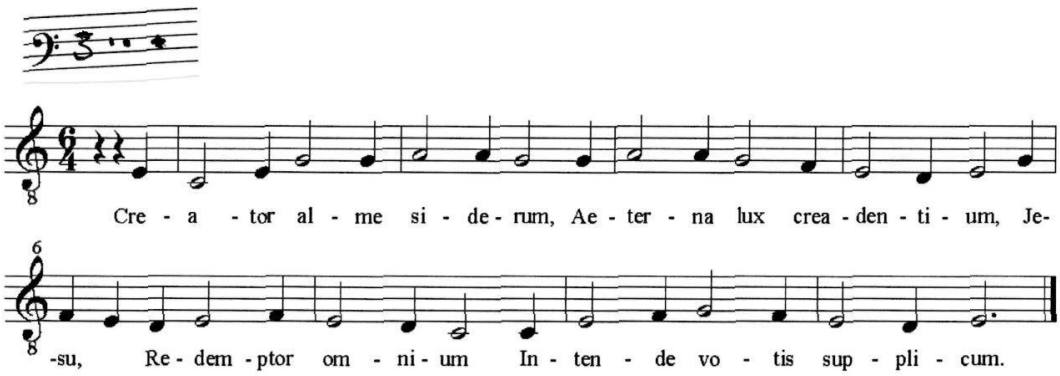
17 Christo profusum sanguinem



cat. 21.127r CHEV-3167

Concordancias de letra: 21.8
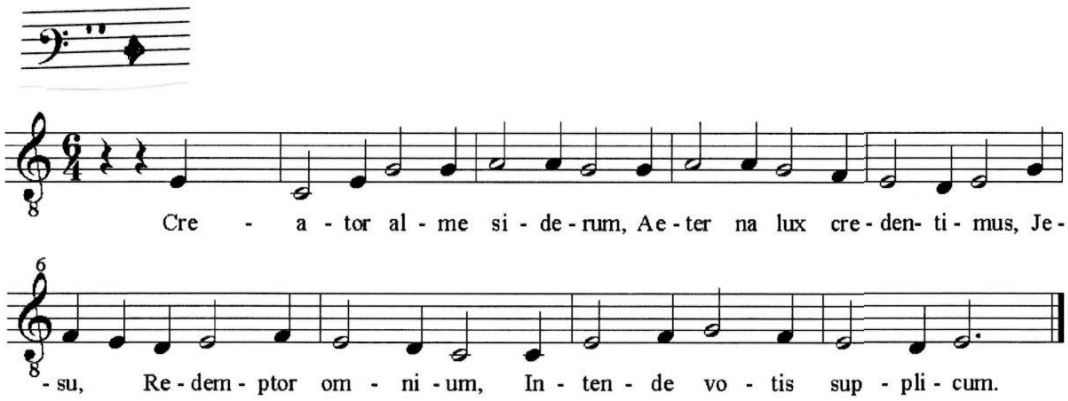
18 Creator alme siderum



cat. 26.33r LU-301

Concordancias de letra: 3.69r; 15.22v; 19.23v

19 Creator alme siderum
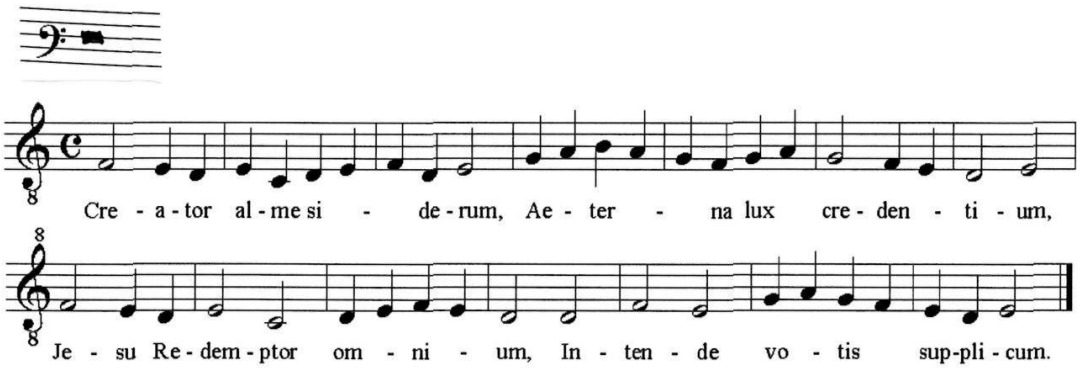


nº15.22v LU-301

Concordancias melódicas: 26.33r

Concordancias de letra: 3.69r; 19.23v; 26.33r

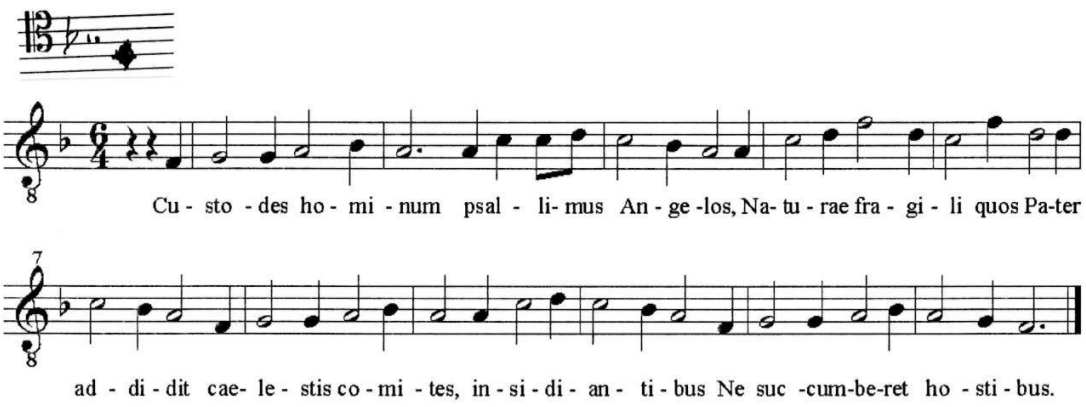
20 Creator alme siderum



cat. 19.23v LU-301

Concordancias de letra: 3.69 r; 15.22r; 26.33r

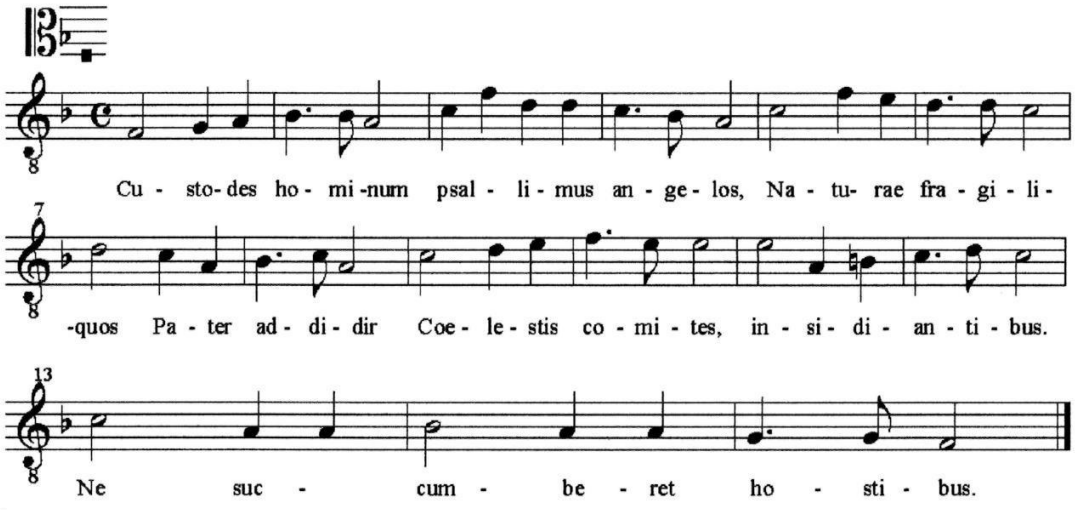
21 Custodes hominum



cat. 27.108r AT-864

Concordancias de letra: 11.63r; 30.165r; 31.29v
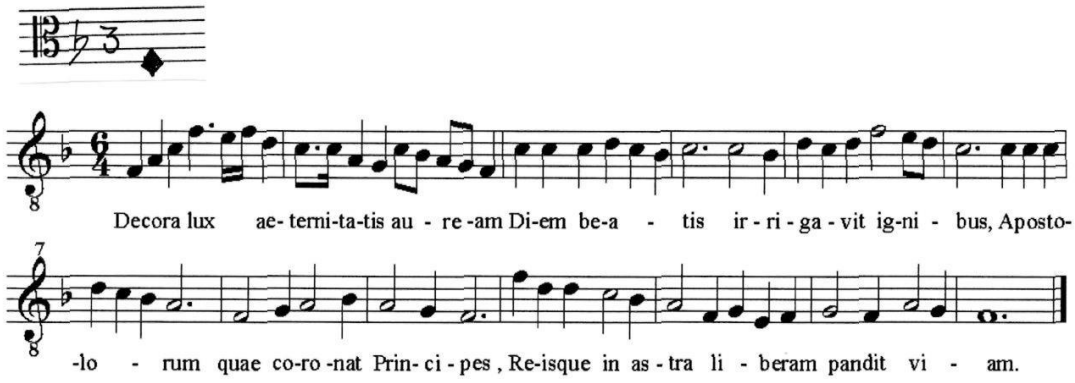
22 Custodes hominum



cat. 31.29v AT-864

Concordancias de letra: 11.63r; 26.104r; 27.108r; 30.165r
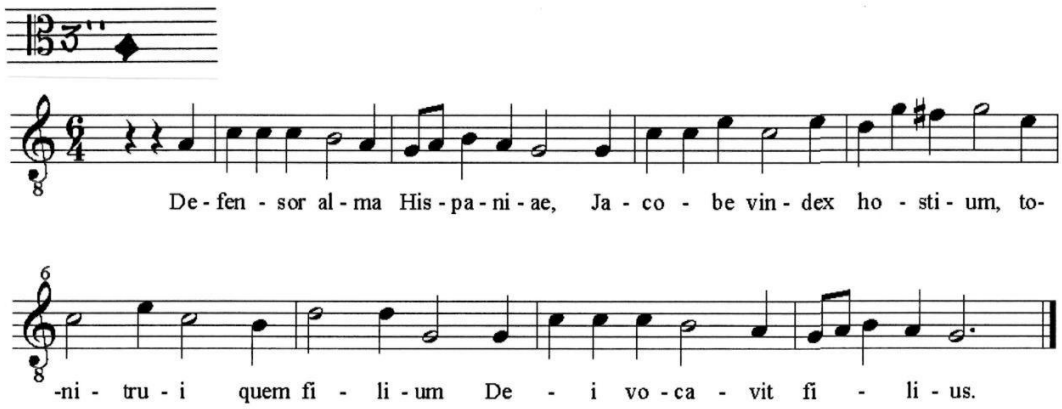
23 Decora lux aeternitatis



cat. 24.106v LU-1352

Concordancias de letra: 26.171r

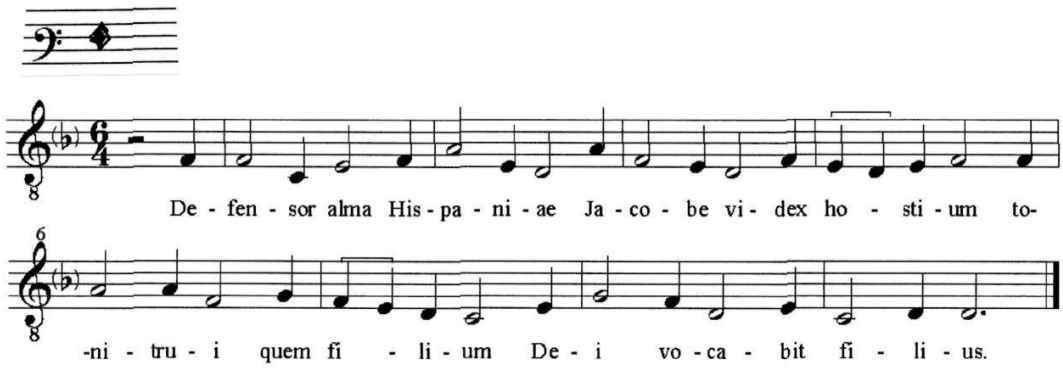
24 Defensor alma Hispaniae



cat. 17.[117r]]

Concordancias de letra: 26.66v; 26.149r; 27.31r; 27.34r
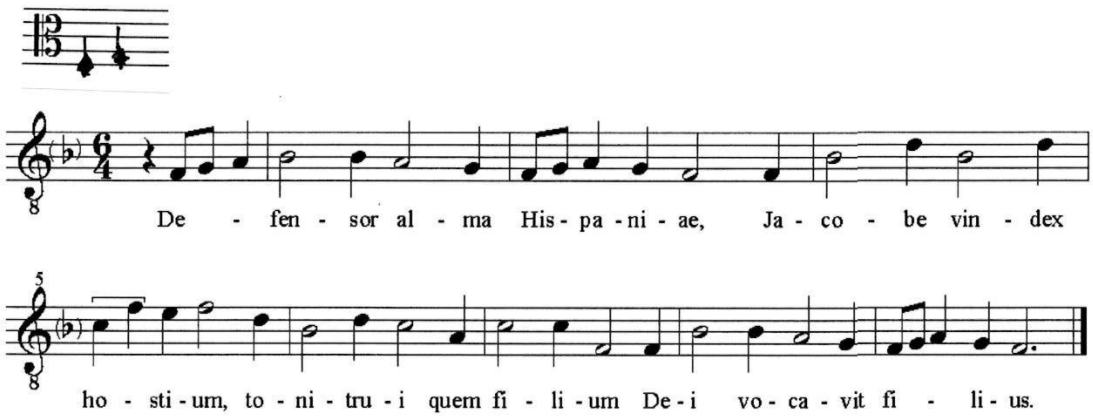
25 Defensor alma Hispaniae



cat. 26.66v

Concordancias de letra: 17.[117]; 26.66v; 27.31r; 27.34r
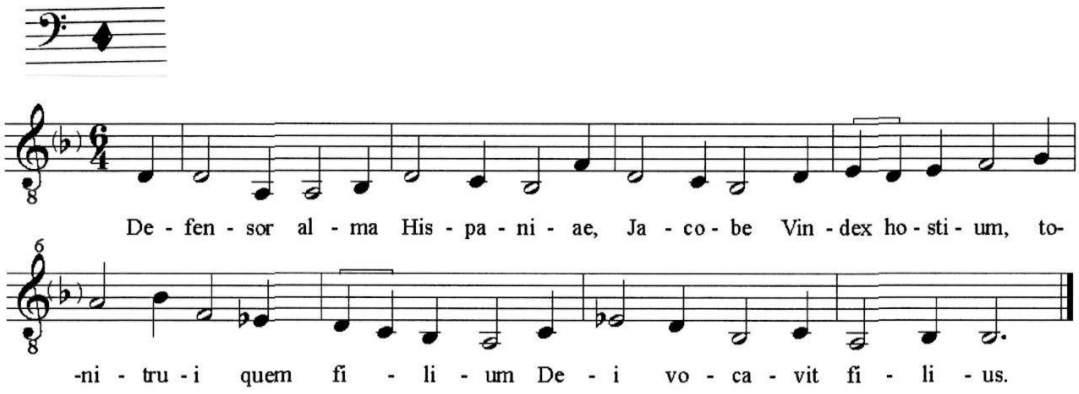
26 Defensor alma Hispaniae



cat. 27.31r

Concordancias de letra: 17.[117r]; 26.66v; 26.149r; 27.34r
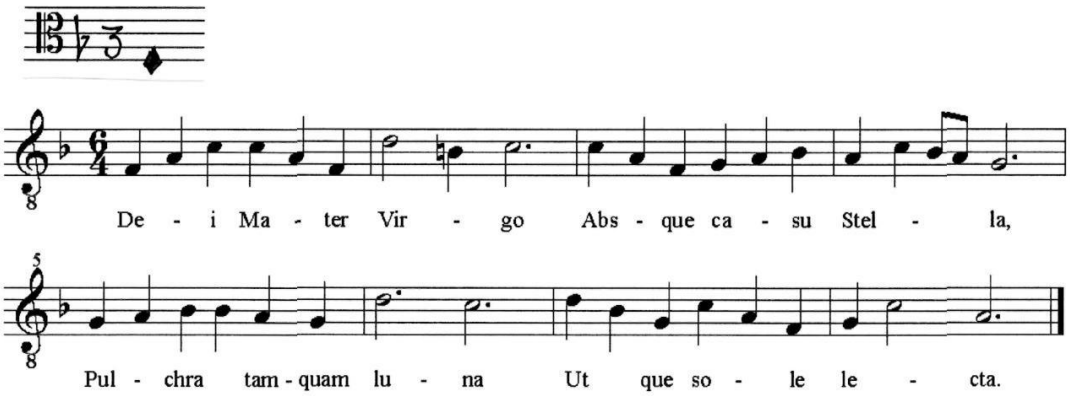
27 Defensor alma Hispanieae



cat. 27.34r
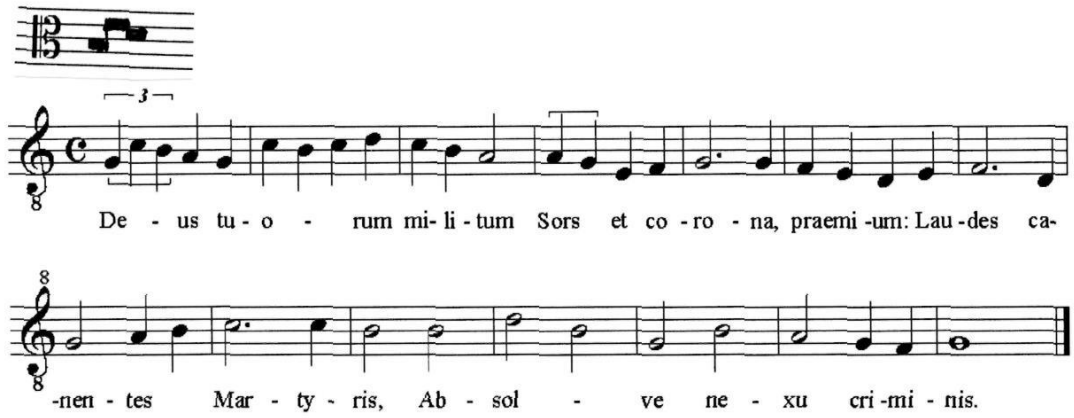
Concordancias de letra: 17.[117r]; 26.66v; 26.149r; 27.31r

28 Dei Mater Virgo



cat. 32.91r

29 Deus tuorum militum
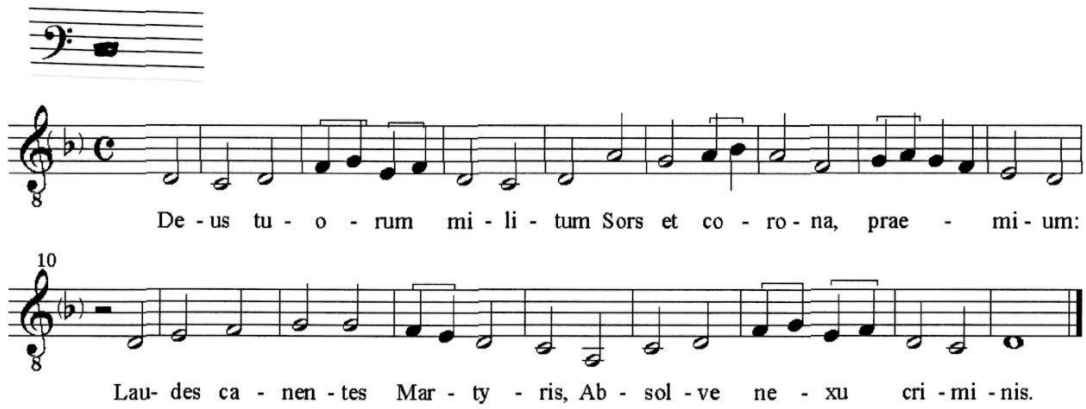


cat. 15.143r LU-954

Concordancias melódicas:15.65r; 15.119r; 15.112r; 15.156r

Concordancia de letra: 3.117v; 15.134v; 21.120r; 24.24r; 24.39r; 26.48r; 27.84v

30 Deus tuorum militum

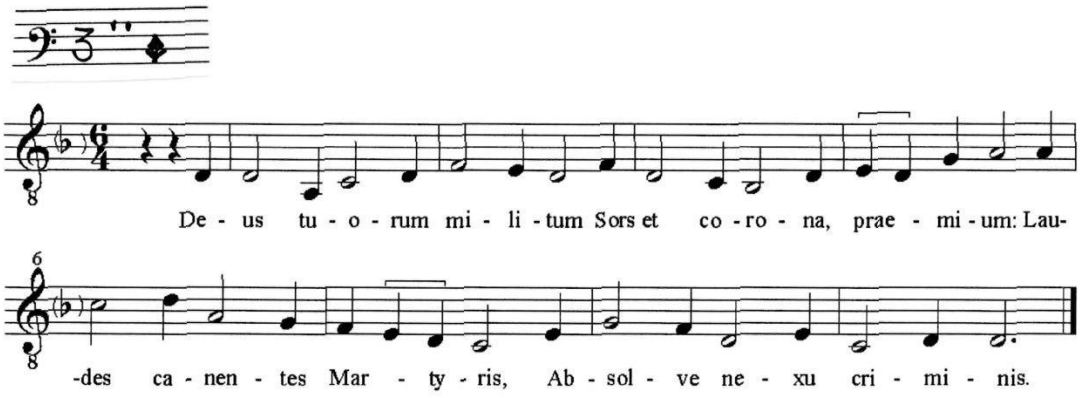


cat. 21.120r LU-954

Concordancias melódicas: 21.126r

Concordancias de letra: 3.117v; 15.143v; 15.143r; 24.24v; 24.39r; 26.48rv; 27.84v

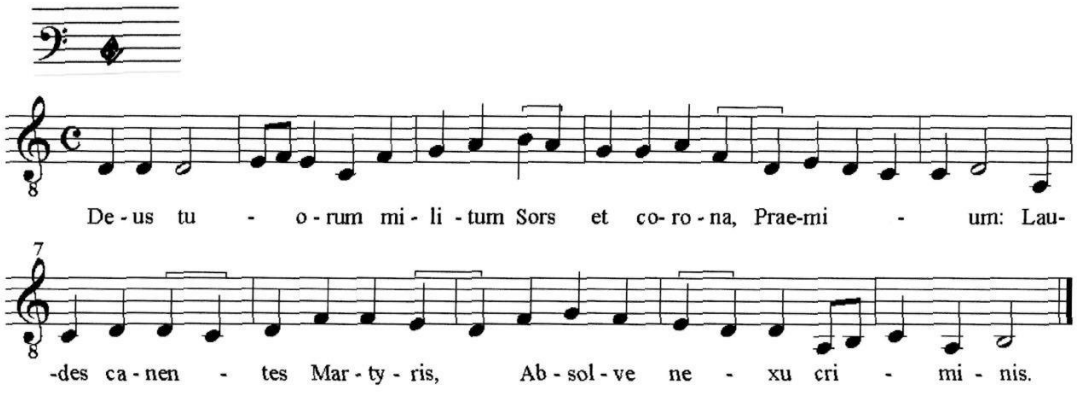
31 Deus tuorum



cat. 24.24r LU-954

Concordancias de letra: 3.117v; 15.134r; 15.143r; 21.120r; 24.39r; 26.48r; 27.84v

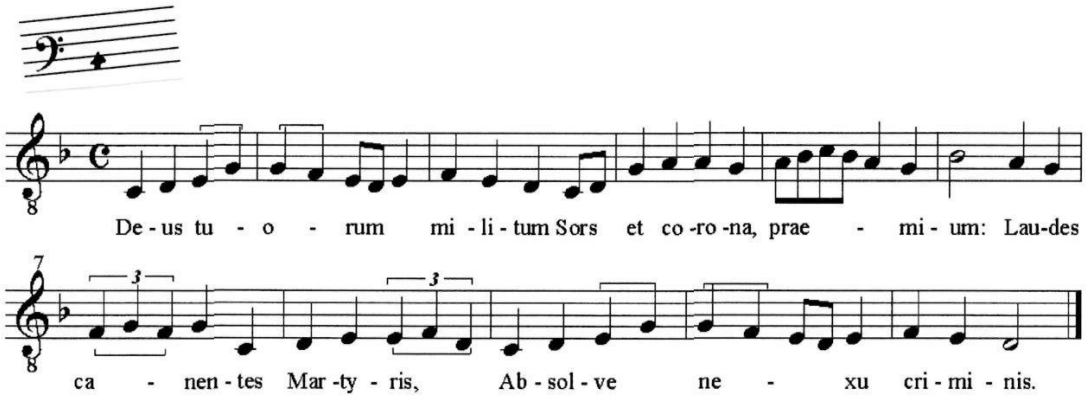
32 Deus tuorum



cat. 24.39v LU-954

Concordancias de letra: 3.117v; 15.134r; 15.143r; 21.120r; 24.24r; 26.48r; 27.84v
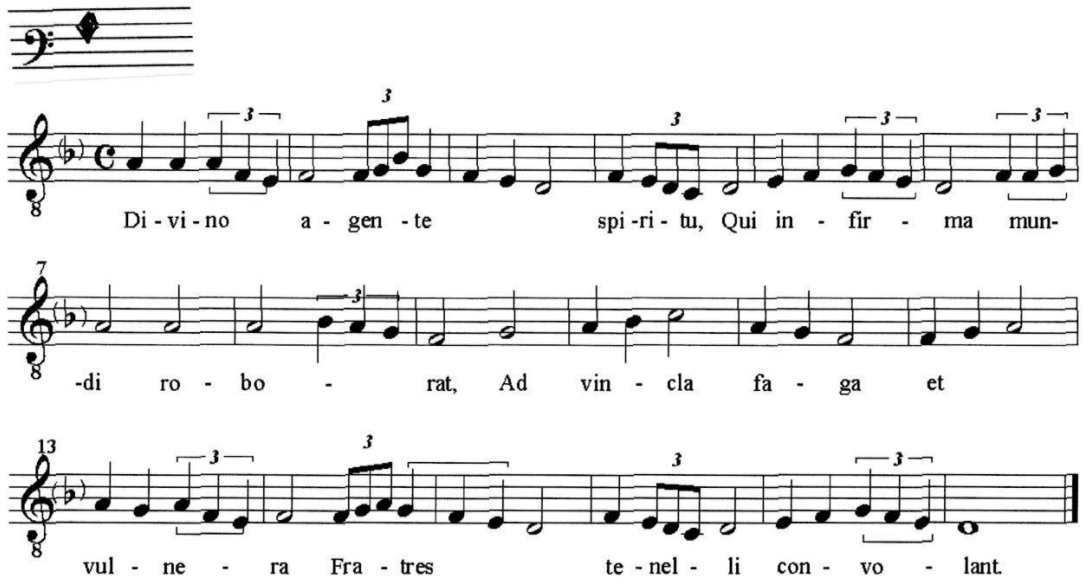
33 Deus tuorum militum



cat. 26.46v LU-954
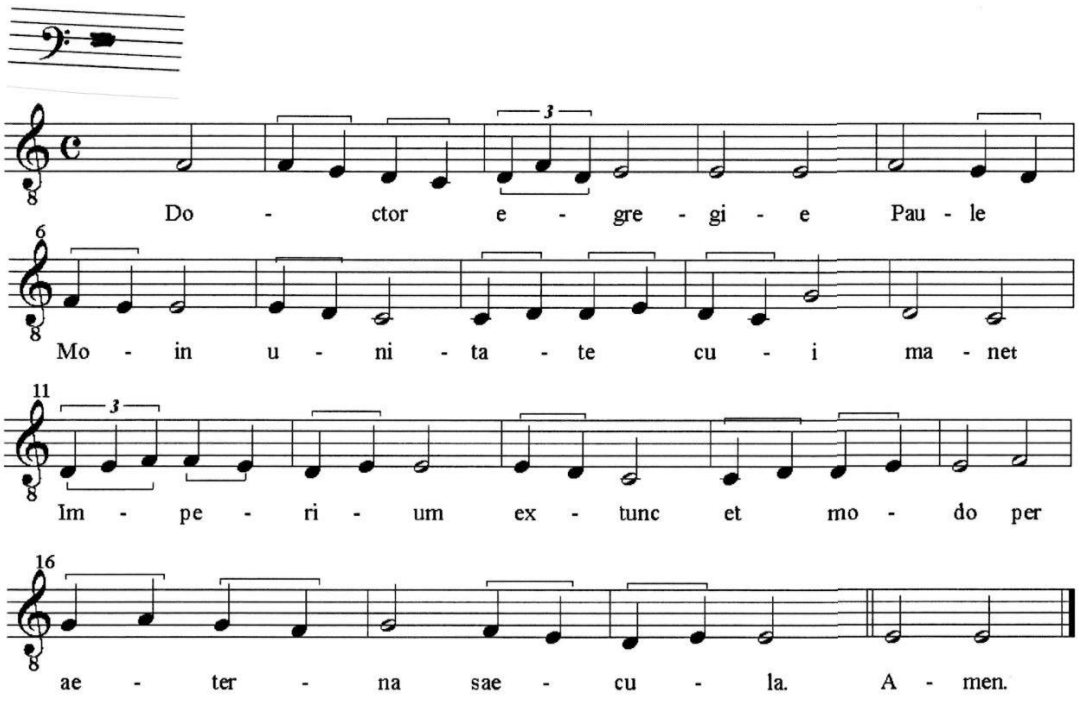
Concordancias de letra: 3.117v; 15.134v; 15.143r; 21.120r; 24.24v; 24.39r; 27.84v

34 Divino agente



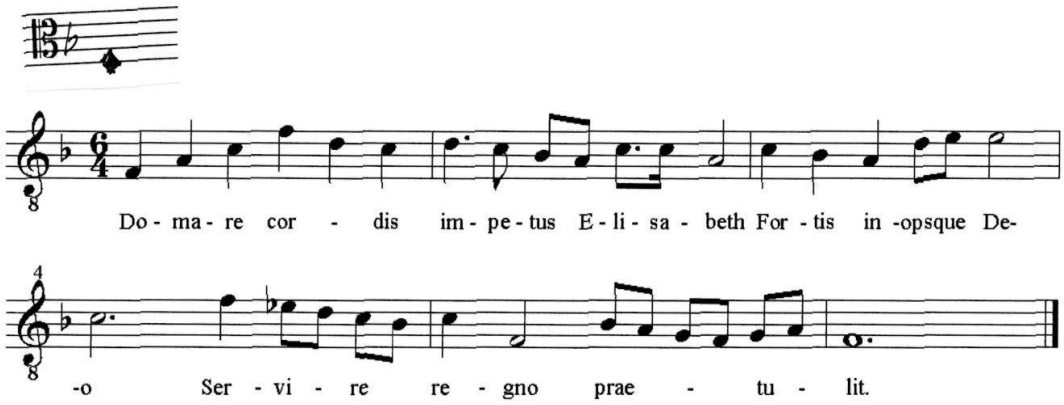
cat. 21.197r CHEV-4767

35 Doctor egregie



cat. 15.53v CHEV-4791
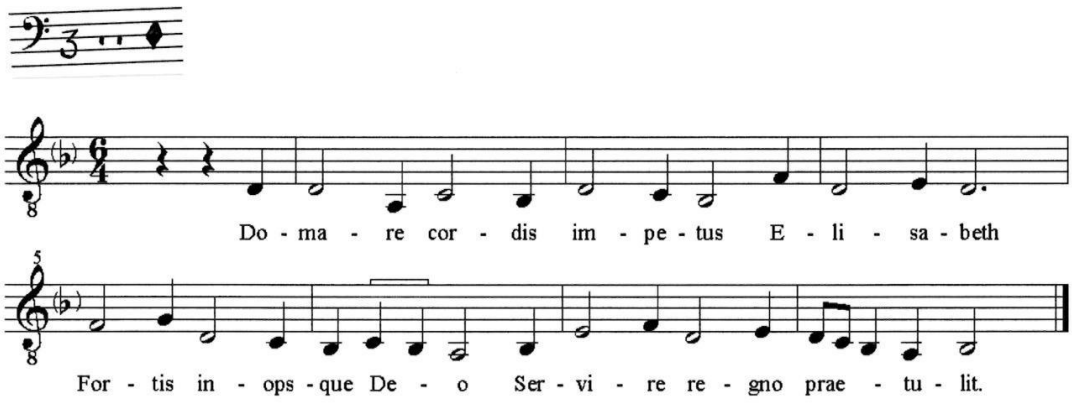
36 Domare cordis



cat. 24.94v AT-781

Concordancias de letra: 27.13r

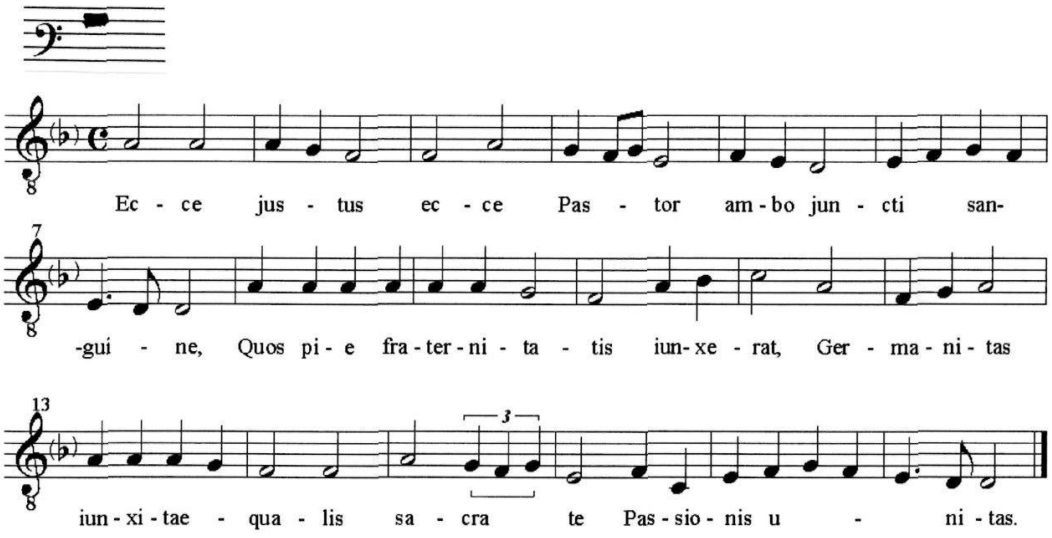
37 Domare cordis



cat. 27.13r AT-781

Concordancias de letra: 24.94r
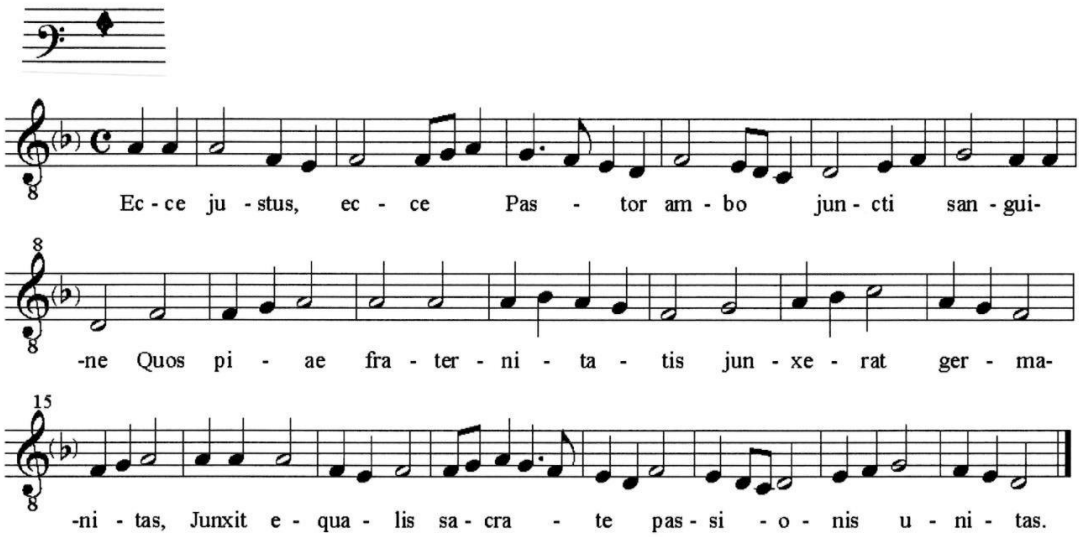
38 Ecce justus



cat. 24.99r

Concordancias de letra: 11.78v; 27.75v

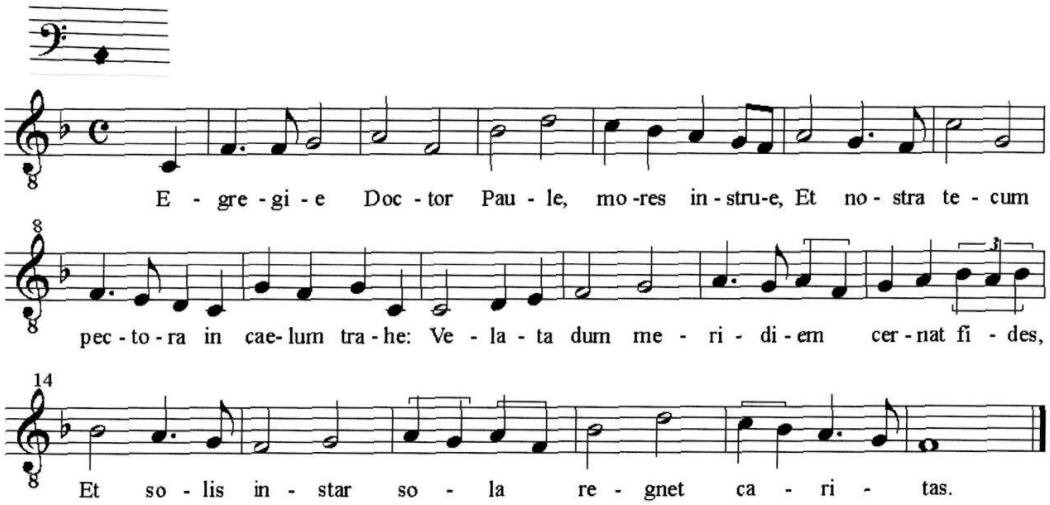
39 Ecce justus ecce



cat. 27.75v

Concordancias de letra: 11.78v; 24.97r
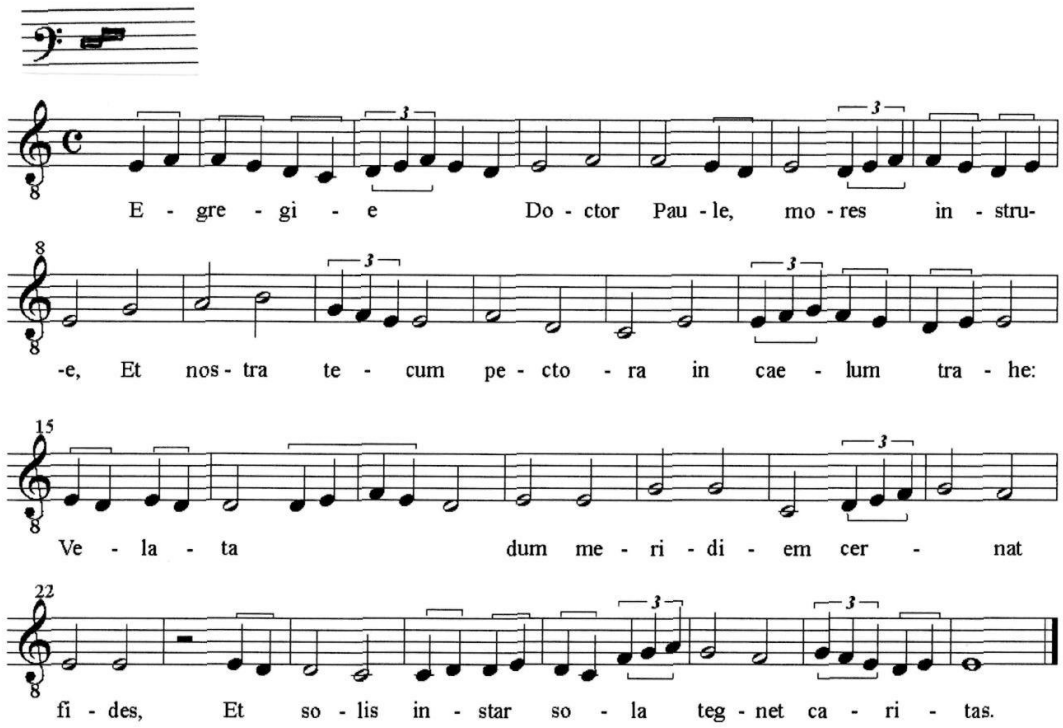
40 Egregie Doctor Paule



cat. [19.135r] LU-1239

Concordancias de letra: 21.158r 24.81r; 26.90v

41 Egregie Doctor Paule
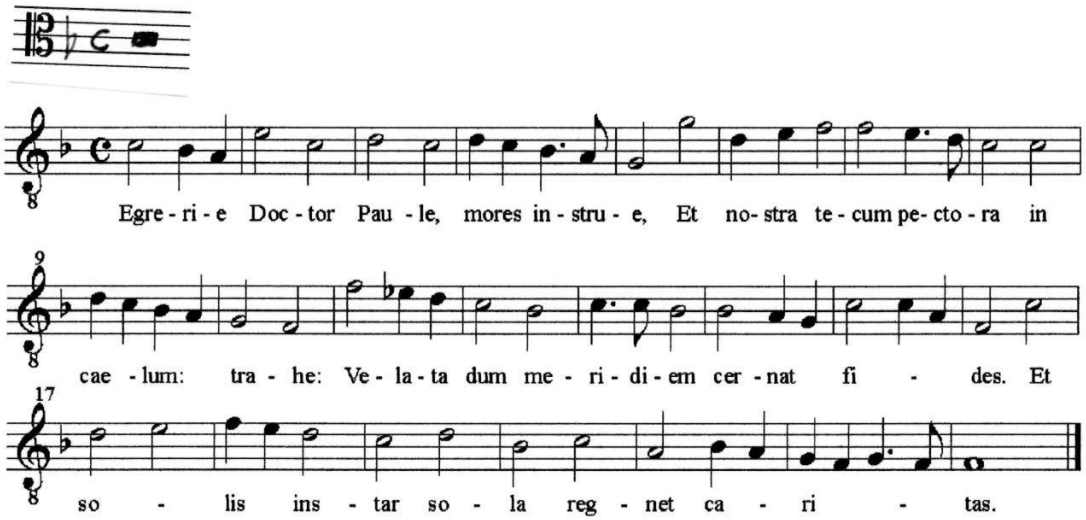


cat. 21.158r LU-1239

Conordancias melódicas: 26.90v; 26.171r

Concordancias de letra: 19.[135r] ; 24.81r; 26.90v
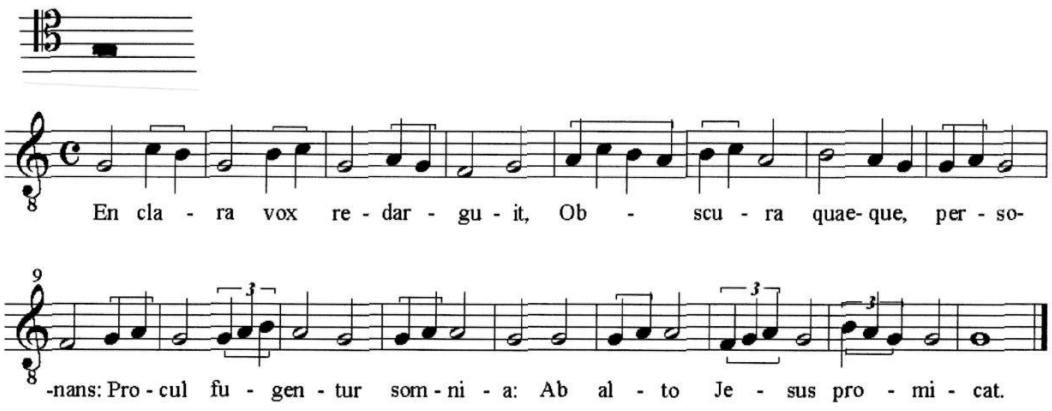
42 Egrerie Doctor Paule



cat. 24.81v LU-1239
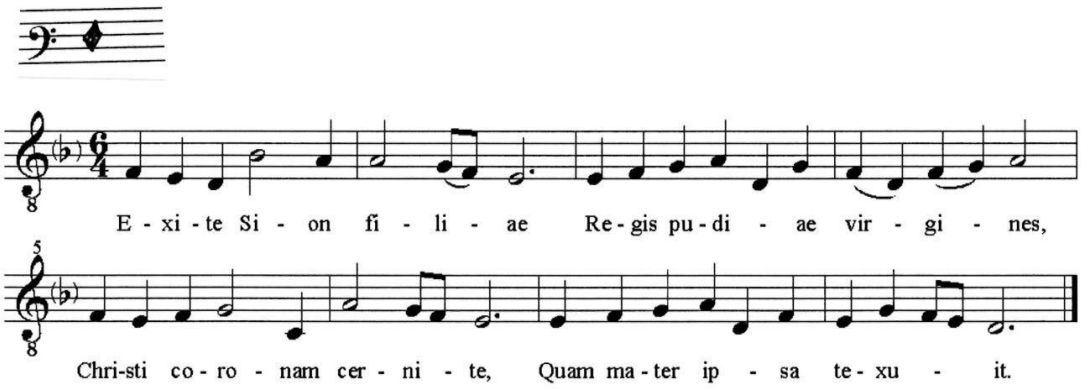
Concordancia de letra: 19.71;21.26;26.104

43 En clara vox
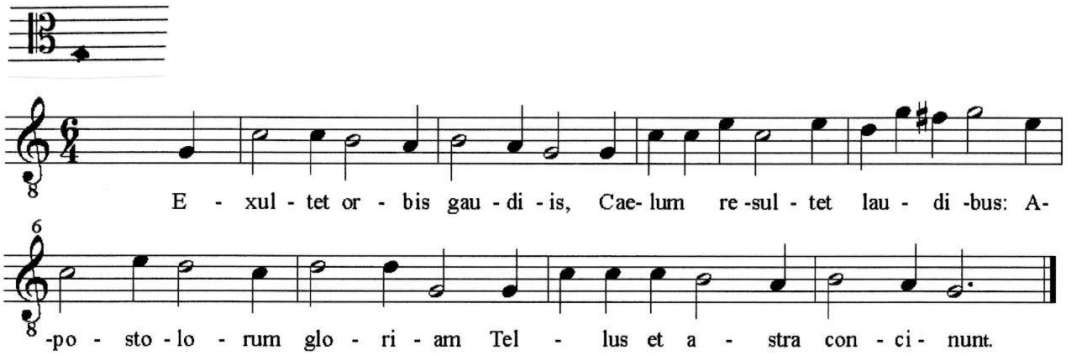


cat. 21.206r AT-215

44 Exite Sion filiae



cat. 32.39v
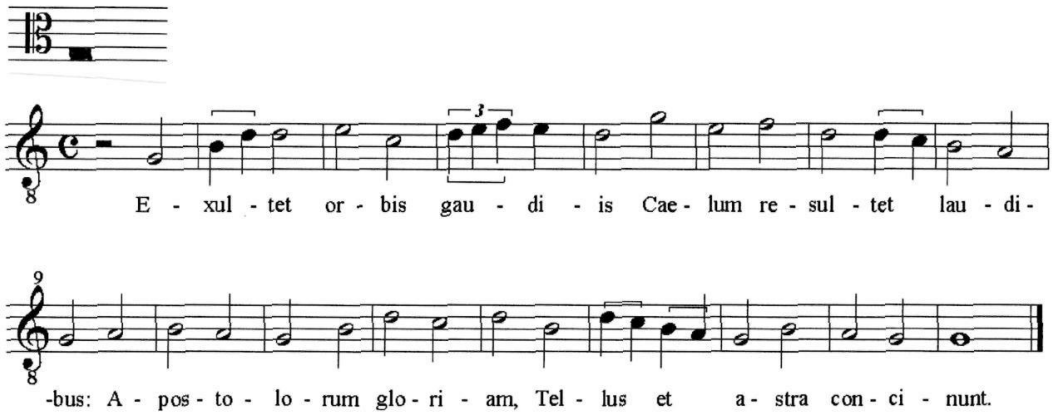
45 Exultet orbis gaudiis



cat. 15.101r LU-943

Concordancias de letra: 3.122r; 21.114r; 24.4v; 26.56r; 26.56v

46 Exultet orbis gaudiis
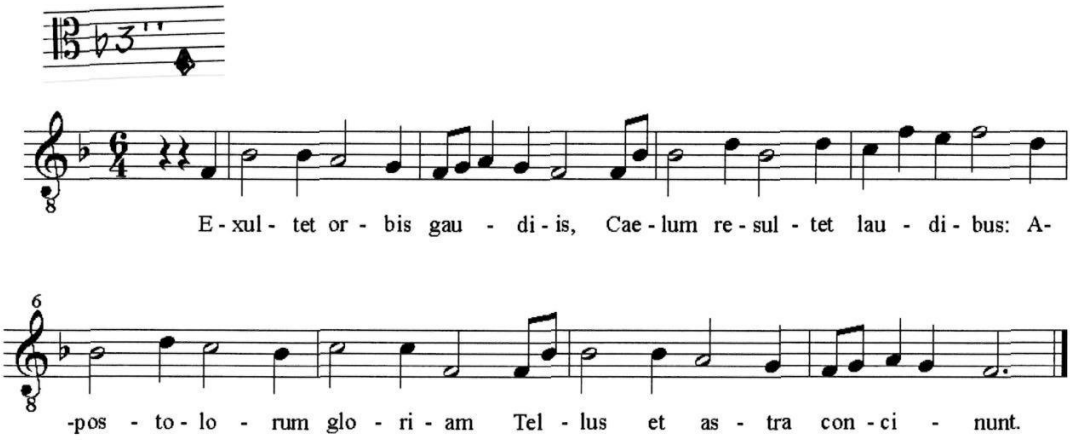


cat. 21.114r LU-943

Concordancias melódicas: 21.112r; 24.133r

Concordancias de letra: 15.116; 24.5; 26.6; 26.63
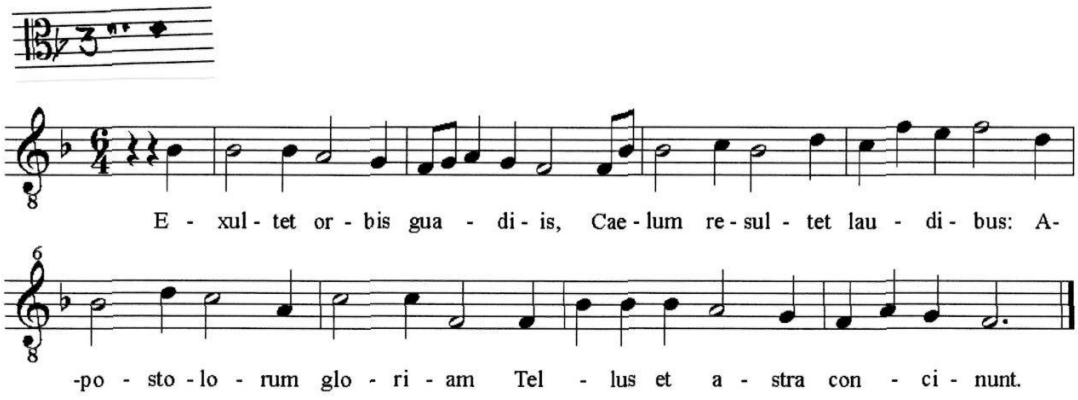
47 Exultet orbis



cat. 24.4v AT-5

Concordancias de letra: 3.122r; 15.101r; 21.114r; 26.56r

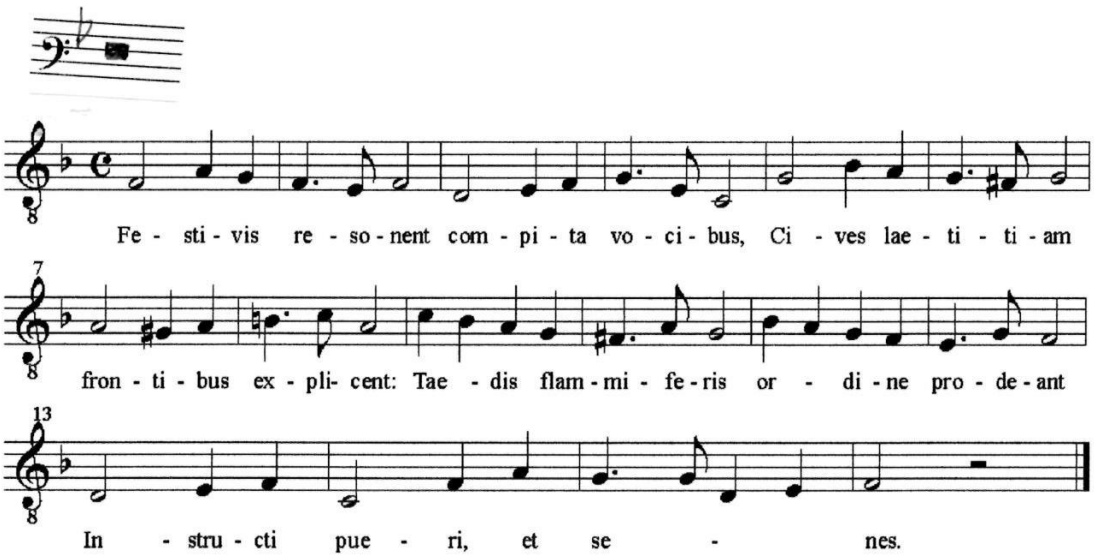
48 Exultet orbis gaudiis



cat. 26.56r LU-943
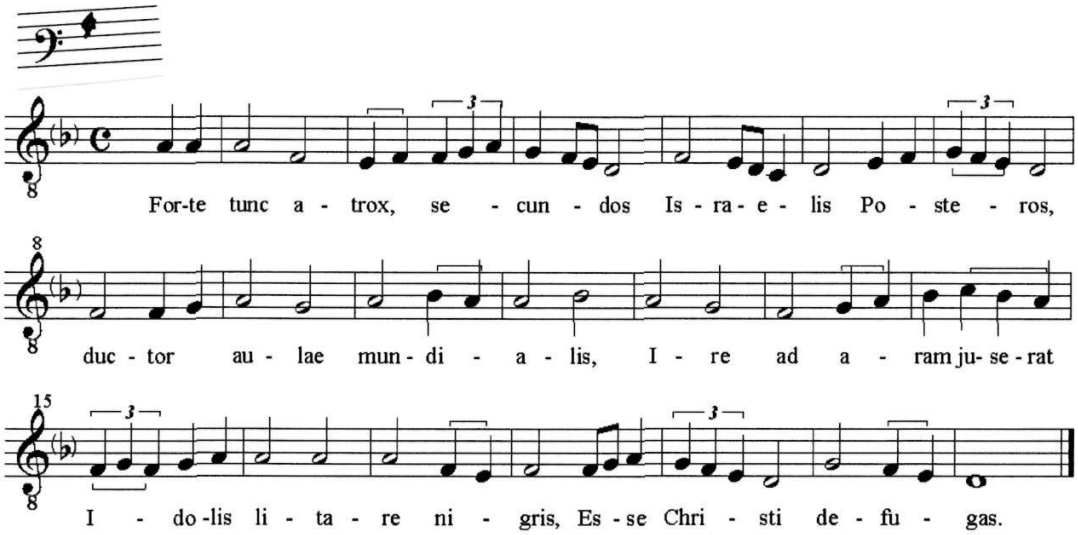
Concordancias de letra: 3.122r; 15.101r; 21.114r; 24.4v

49 Festivis resonent



cat. 31.61v LU-1359
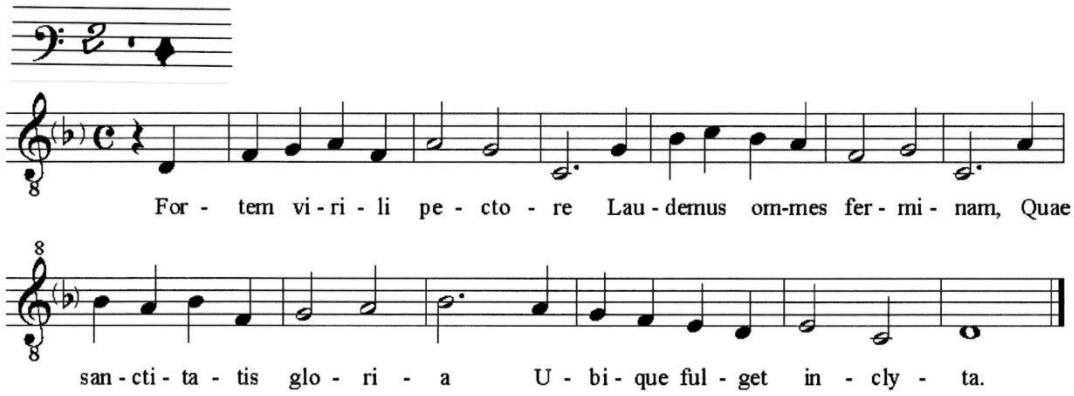
50 Forte tunc atrox



cat. 21.163r CHEV-6465

Concordancias melódicas: 27.75v

51 Fortem virili pectore
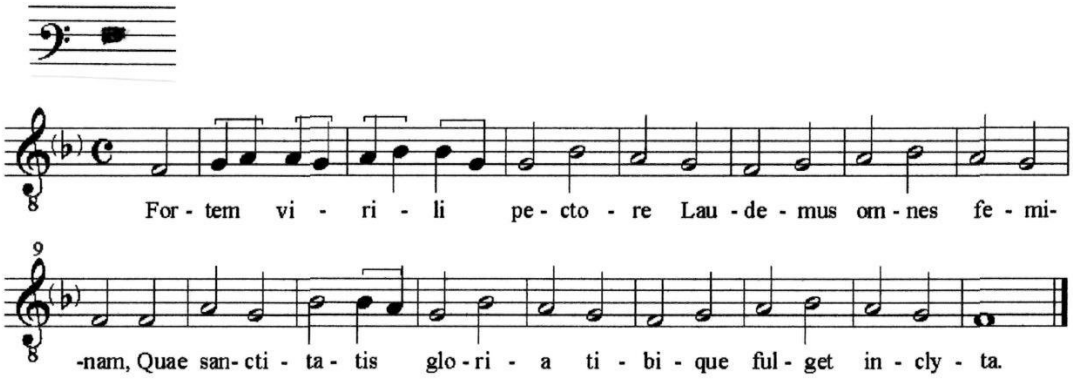


cat. 15.197v AT-99

Concordancias melódicas: 24.64v

Concordancias de letra: 21.43r; 24.64v

52 Fortem virili pectore
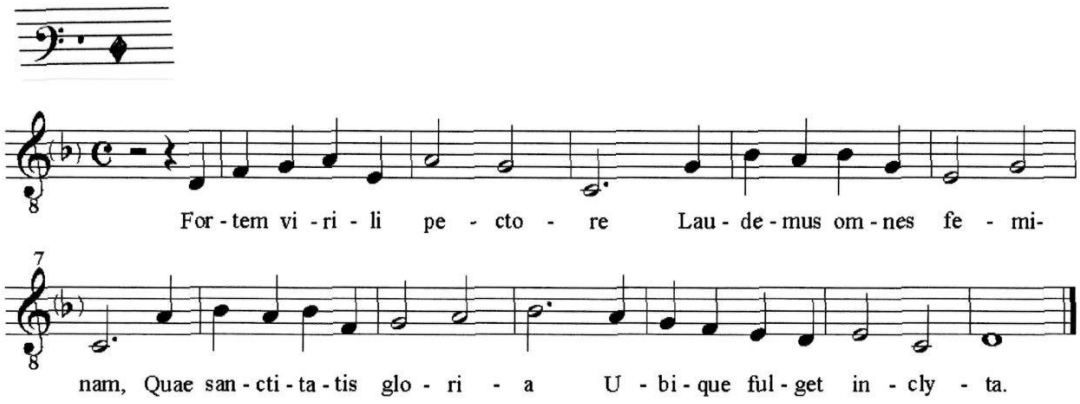


cat. 21.143v LU-1062

Concordancias melódicas: 21.129r

Concordancias de letra: 15.215;24.79
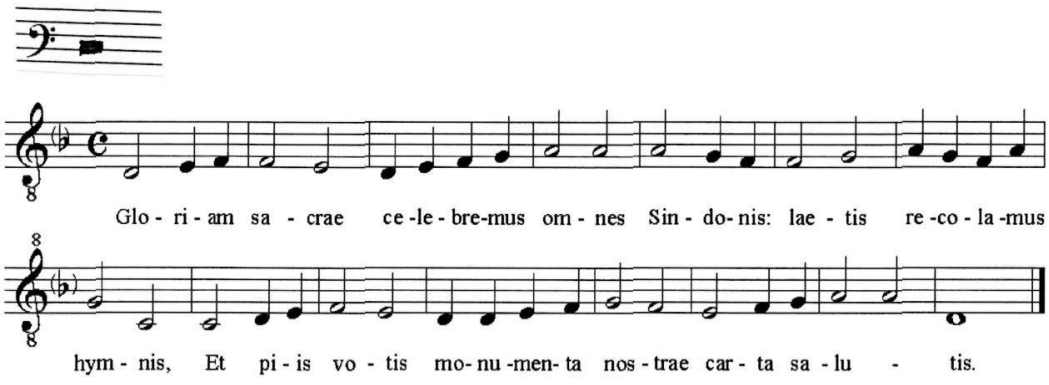
53 Fortem virili



cat. 24.64v LU-1062
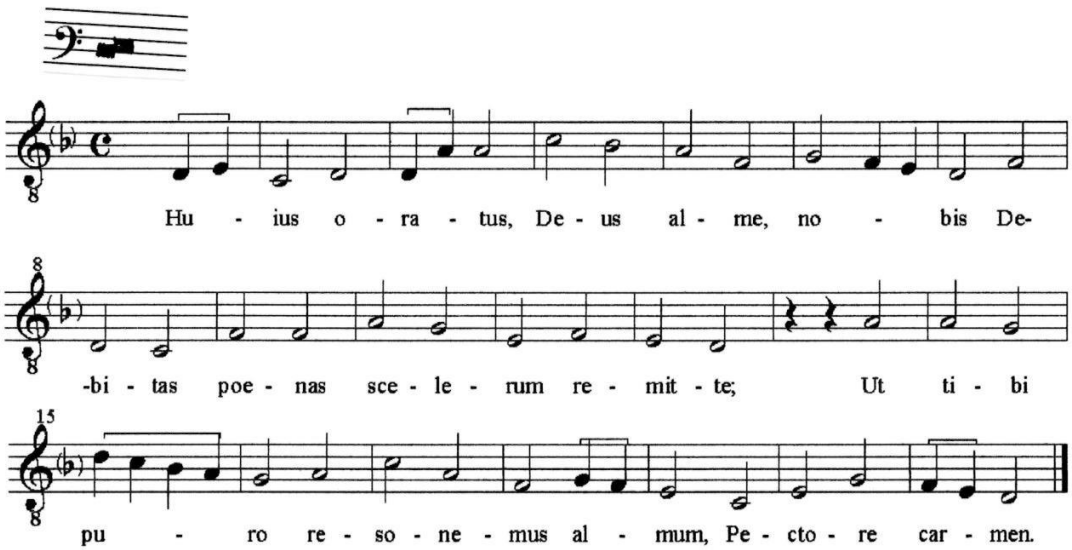
Concordancias de letra: 15.197v; 21.143v

54 Gloriam sacrae celebremus
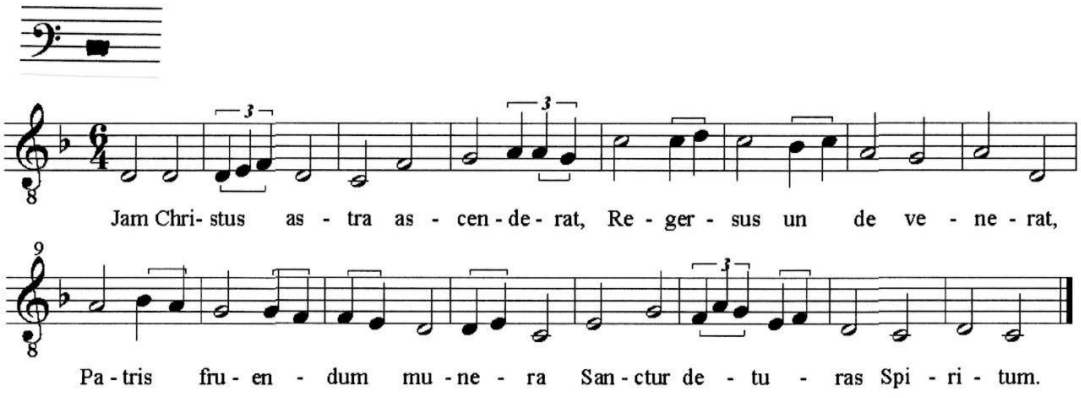


cat. 32.49v

55 Huius oratus Deus
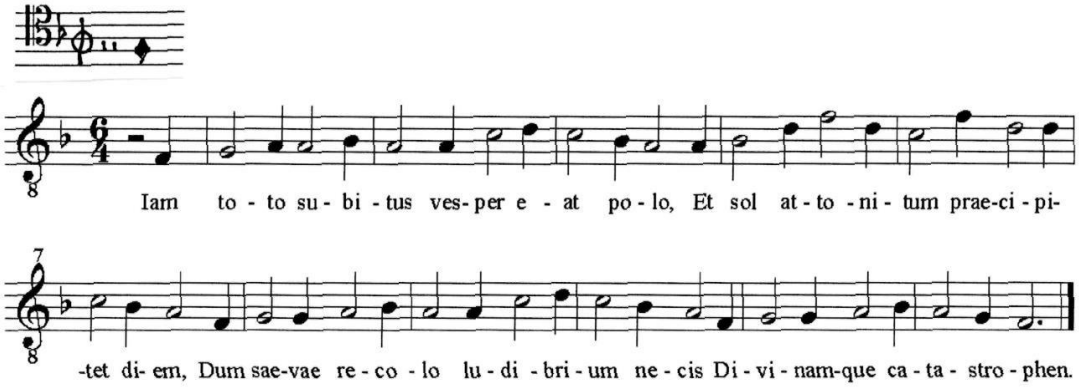


cat. 21.142r CHEV-8163

56 Jam Christus
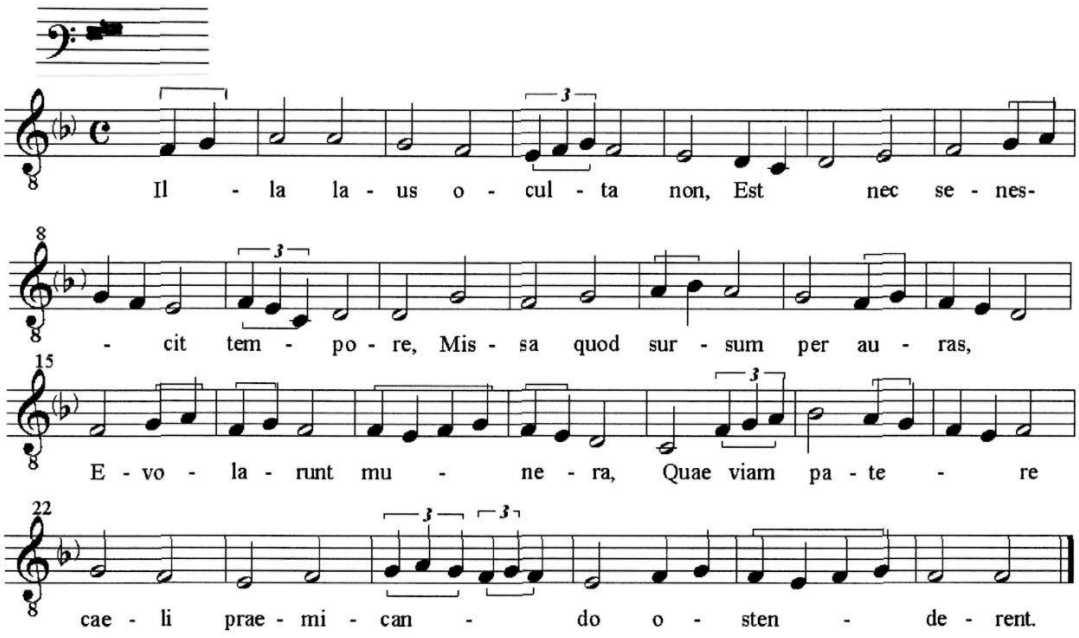


cat. 30.155v

57 Iam toto subitus
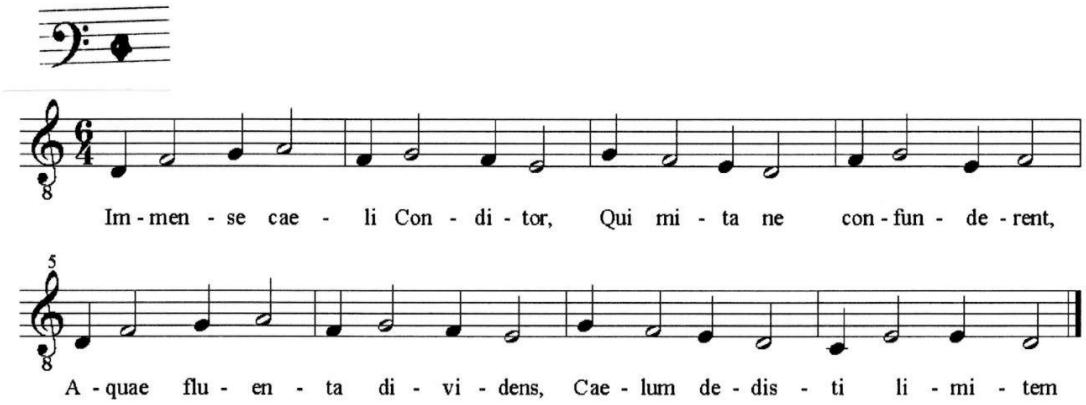


cat. 23.63v AT-840

58 Illa laus oculta



cat. 21.166r CHEV-875

59 Immense caeli
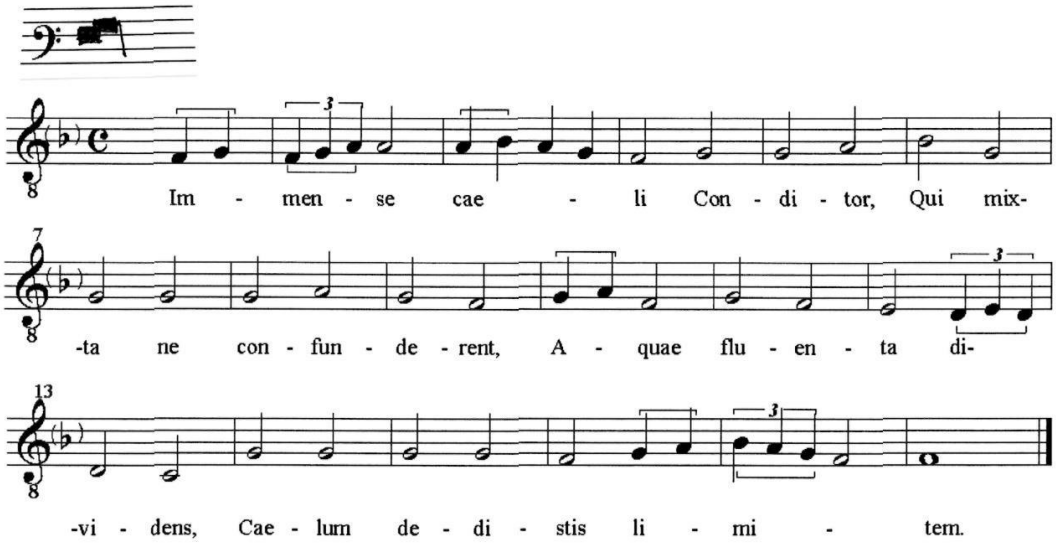


cat. 3.7v AT-101

Concordancias melódicas: 3.3v; 3.13r; 3.17r; 3.22v; 3.28r:3.32v; 4.3r, 4.7r, 4.12r; falta

Concordcias de letra: 4.7v; 5.7r; 19.35v

60 Immense caeli conditor

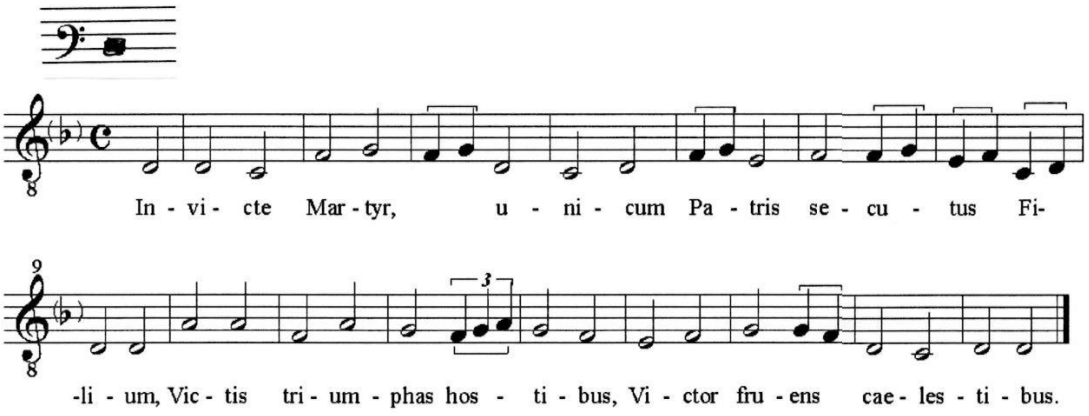


cat. 19.35v AT-101

Concordancias melódicas:4.39r; 19.52r; 19.62v; 19.80r; 19.98v; 19.115r; 19.[129v]
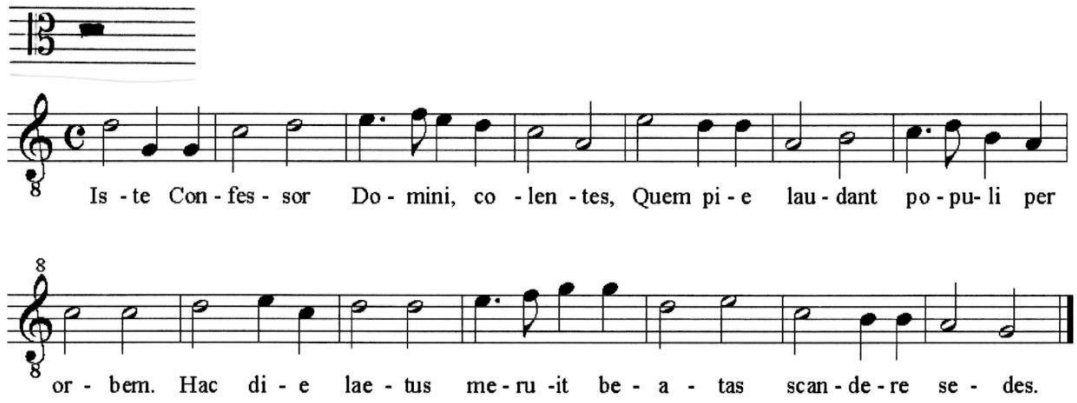
Concordancias de letra: 3.7v; 4.7r; 5.7v

61 Invicte Martyr unicum



cat.21.122r AT-17
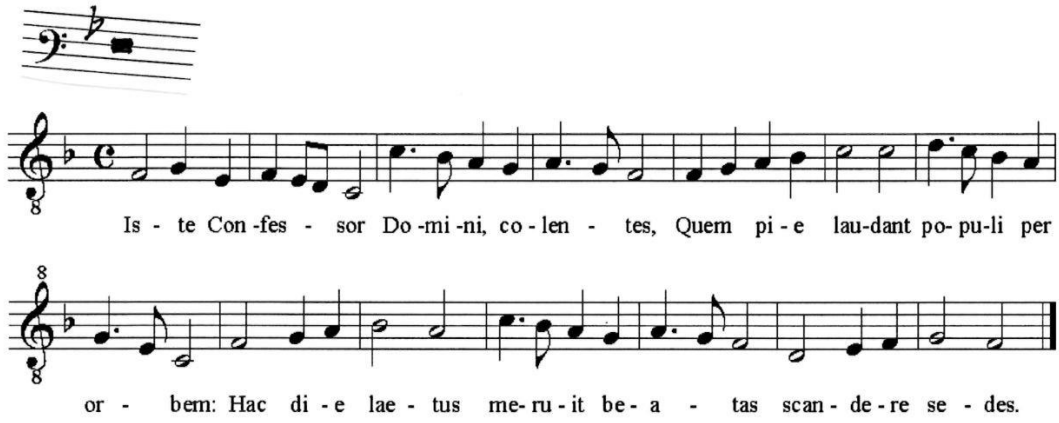
62 Iste Confessor Domini



cat. 15.169r LU-1005

Concordancias de letra: 3.1463r 15.183r; 21.130v; 24.46r; 27.96r; 27.96v

63 Iste Confessor Domini
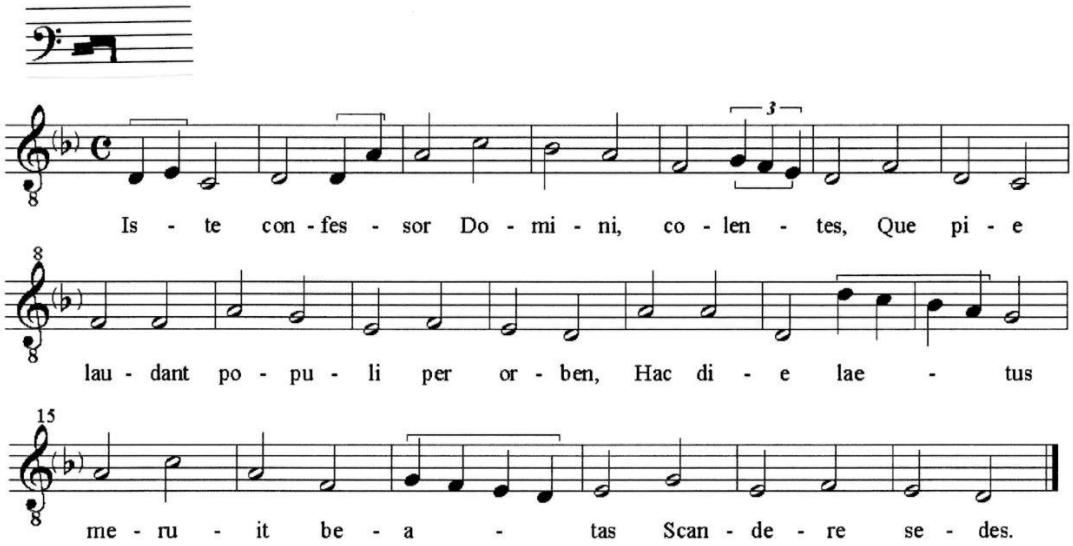


cat. 15.183r LU-1005

Concordacias melódicas : 27.96r

Concordancias de letra: 3.1463r 15.169r; 21.130v; 24.46r; 27.96r; 27.96v

64 Iste confessor Domini
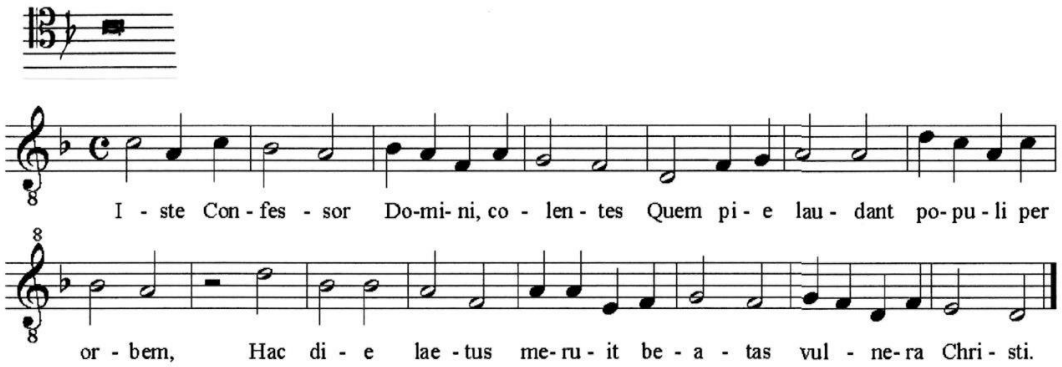


cat. 21.130v LU-1005

Concordancias melódicas: 21.142r; 24.46r

Concordancias de letra: 3.142; 15.183; 15.196; 24.55;27.104; 27.105
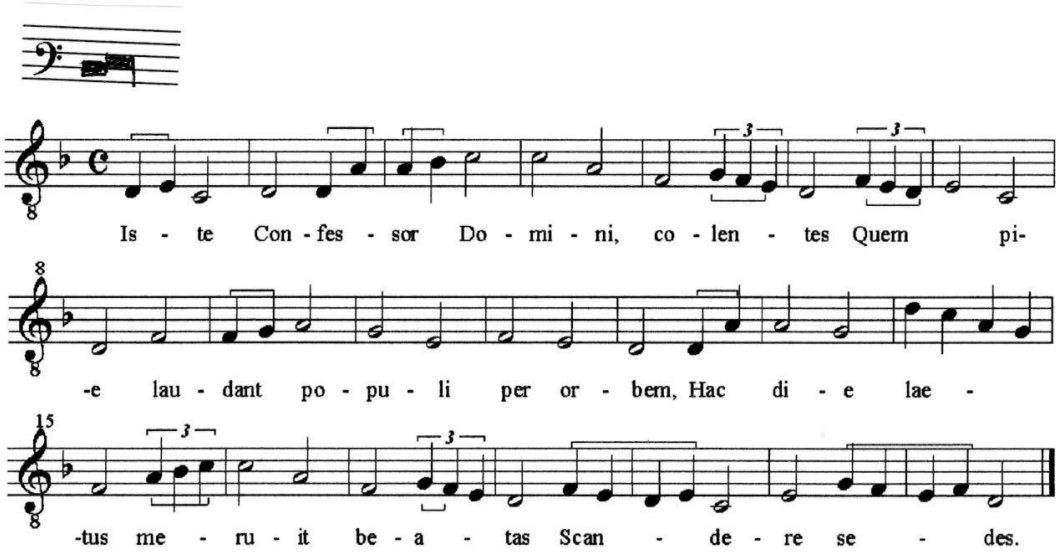
65 Iste Confessor Domini



cat. 27.96r LU-1005

Concordancias de letra: 3.136r; 15.169r; 15.183r; 21.130v; 24.46r; 27.96v
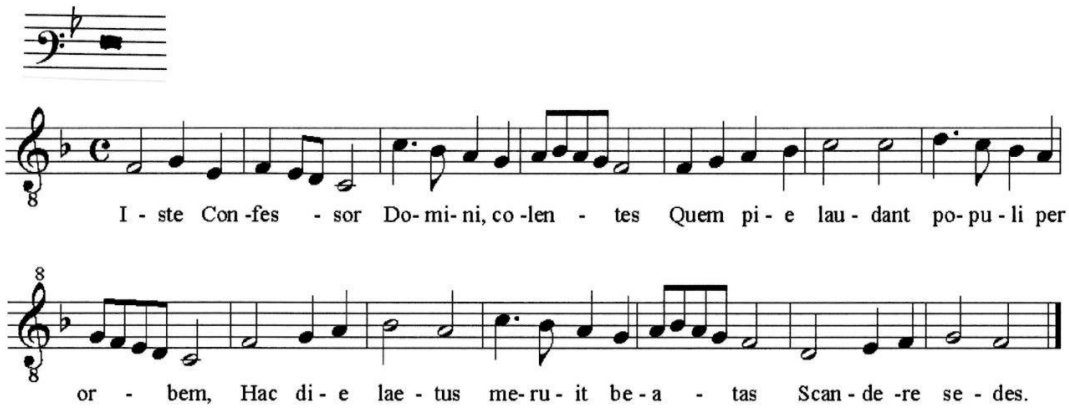
66 Iste Confessor Domini



cat. 24.46r LU-1005

Concordancias de letra: 3.136r; 15.169r; 15.183r; 21.130v; ;27.97r; 27.97v
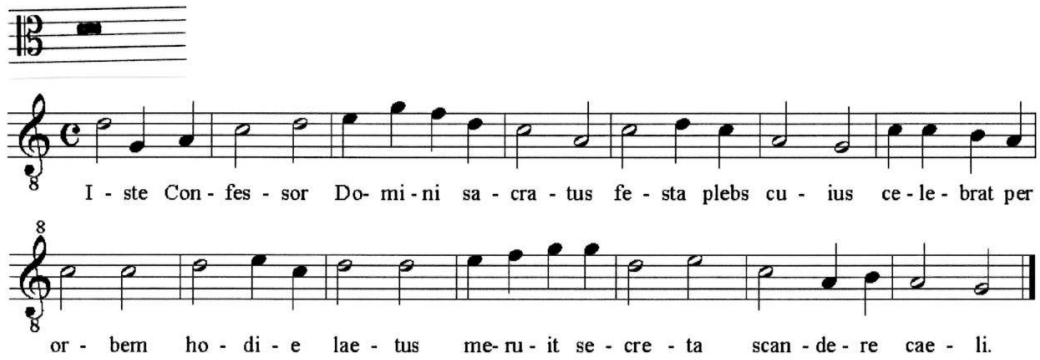
67 Iste confessor Domini



cat. 27.96r LU-1005

Concordancias de letra: 3.136r; 15.169r; 15.183r; 21.130v; 24.46r; 27.96r

68 Iste Confessor Domini
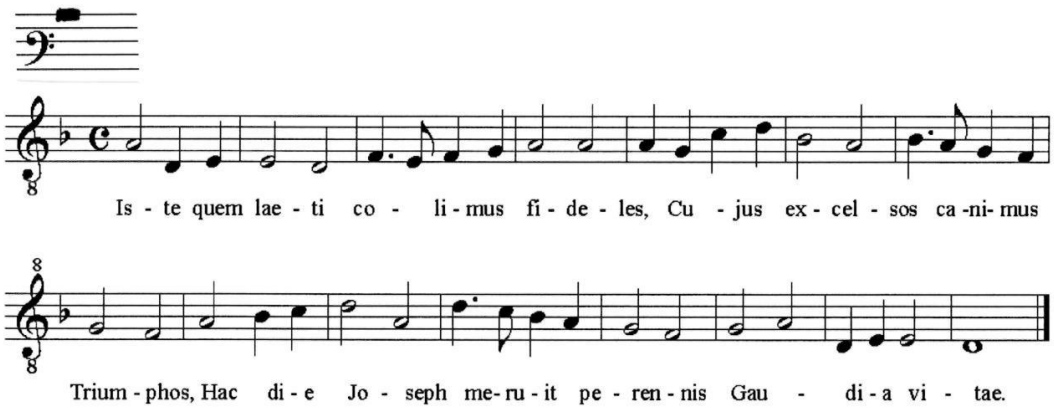


cat 3.136r LU-1005

Concordancias melódicas: 3.117v

Concordancias de letra:15.183;15.196; 21.12;24.55;27.104; 27.105

69 Iste quem laeti
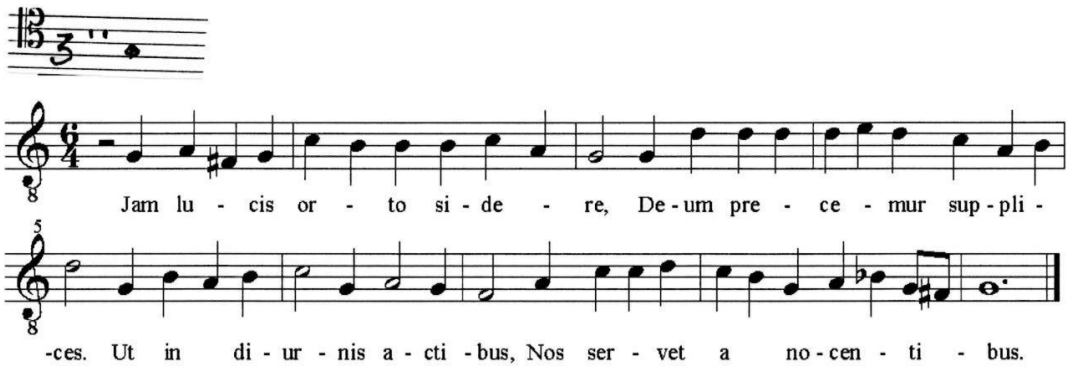


cat. 17.37v AT-654

Concordancias melódicas: 17.9v

Concordancias de letra: 27.112r
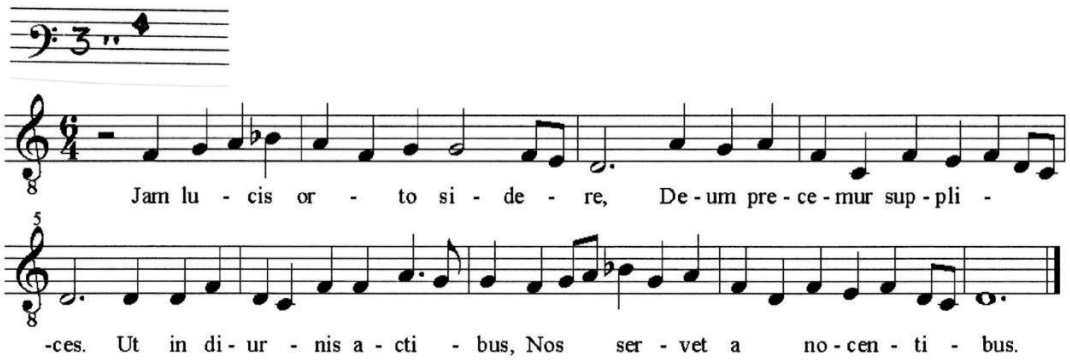
70 Jam lucis orto sidere



cat. 4.51v LU-229

Concordancias de letra: 3.53v; 4.85v;4.134v;4.171v;4.215v;15.26v;15.104r; 18.1v
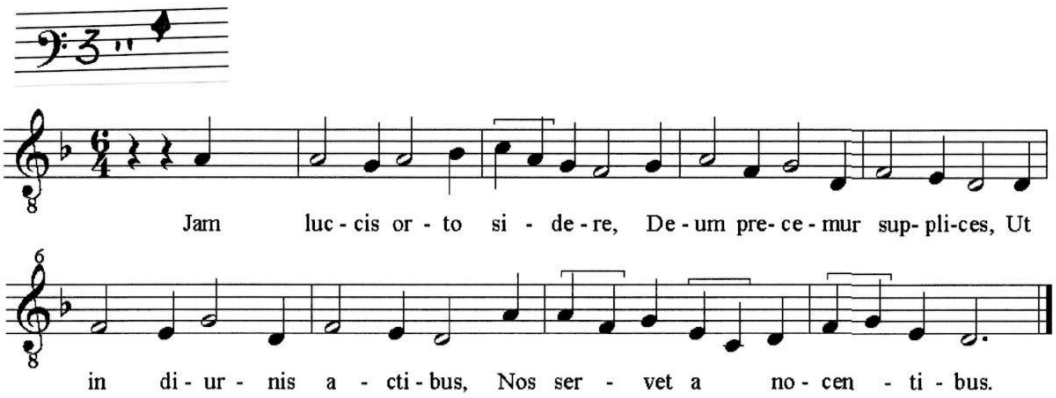
71 Jam lucis orto sidere



cat 4.215r LU-229

Concordancias de letra: 3.53v;4.51v;4.85v;4.134v;4.171v;15.26v;15.104r; 18.1v

72 Jam lucis orto sidere

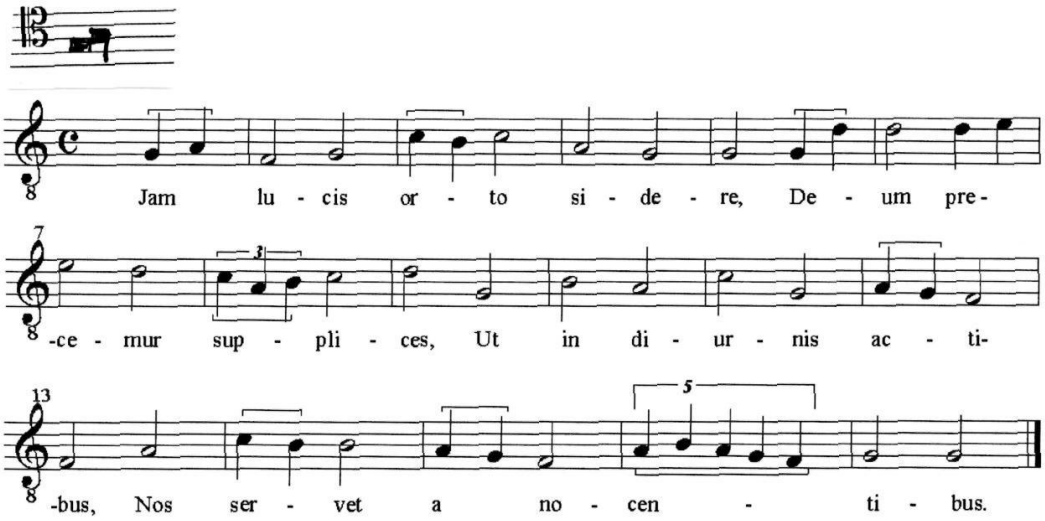


cat. 15.26v LU-229

Concordancias melódicas 15.32r

Concordancias de letra: 3.53r;4.51r;4.85r;4.134v;4.171v;4.215v; 15. 104r;15.168;18.1r

73 Jam lucis orto
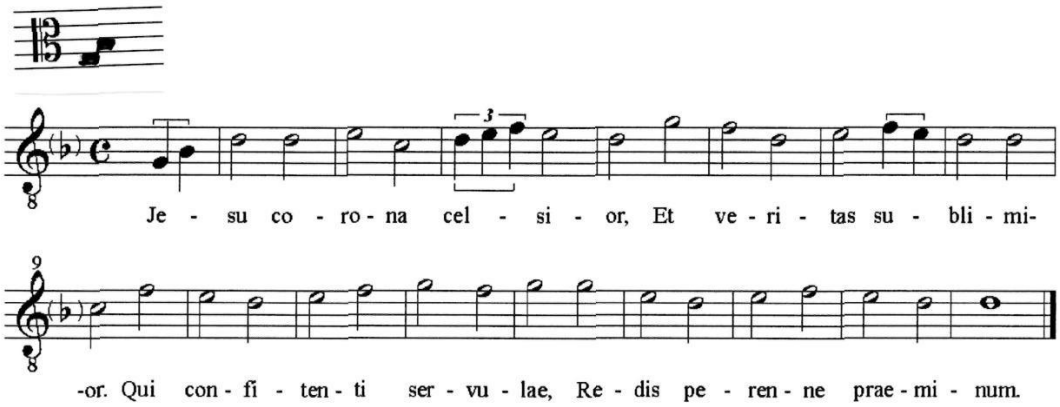


Cat.18.1r AT-78

Concordancias melódicas: 18.46r; 18.66r; 18.85r; 19.15v

Concordancias de letra: 3.53r; 4.51r; 4.85r; 4.134v; 4.171v; 4.215v; 15.26v; 15. 104r
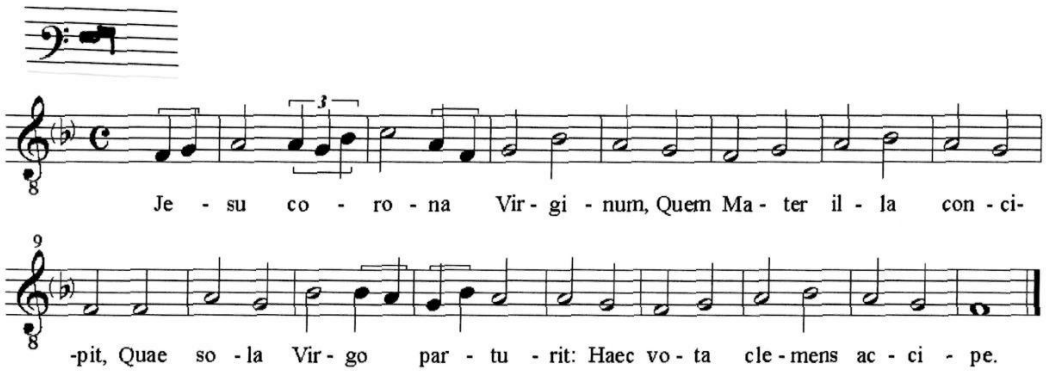
74 Jesu corona celsior



cat. 21.134v CHEV-9492

Concordancias de letra: 15.193r; 21.134v; 24.58v; 27.162

75 Jesu corona Virginum
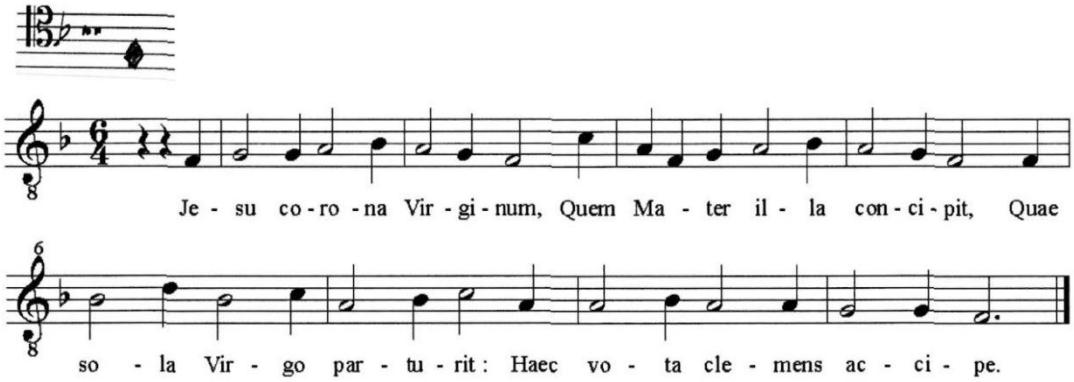


cat. 21.137v LU-1041

Concordancias melódicas 21.143r

Concordancias de letra: 15.193r; 21.134v; 24.58v; 27.162
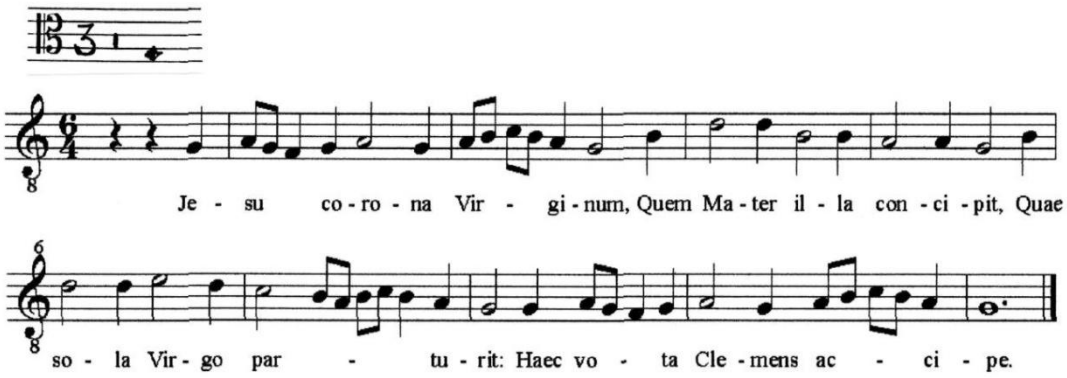
76 Jesu corona



cat. 27.152v LU-1039

Concordancias de letra: 15.193r; 21.134v; 21.137r; 2 4.58v;
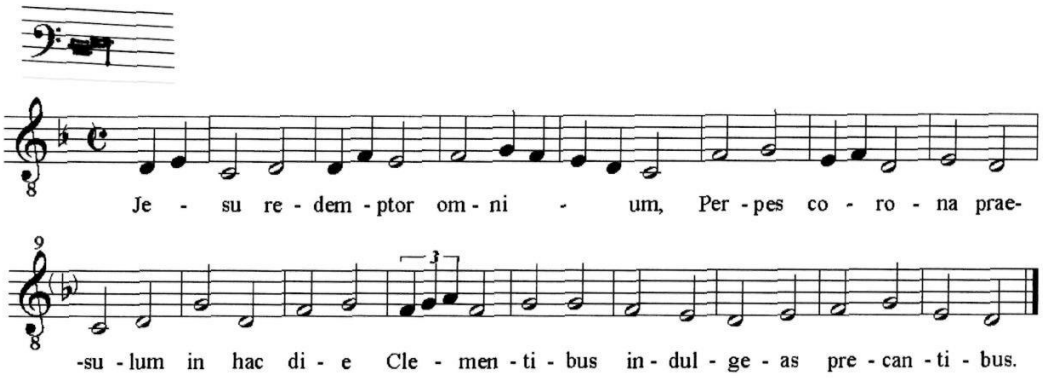
77 Jesu corona Virginum



cat. 24.58v LU-1039

Concordancias de letra: 15.193r; 21.137r; 24.58v; 27.152r
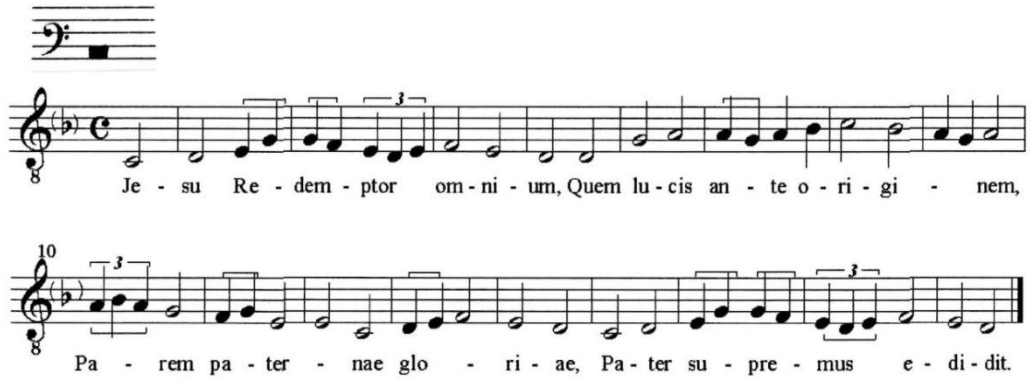
78 Jesu redemptor omnium



cat. 21.132v LU-332

Concordancias de letra: 3.119;22.6

79 Jesu Redemptor omnium
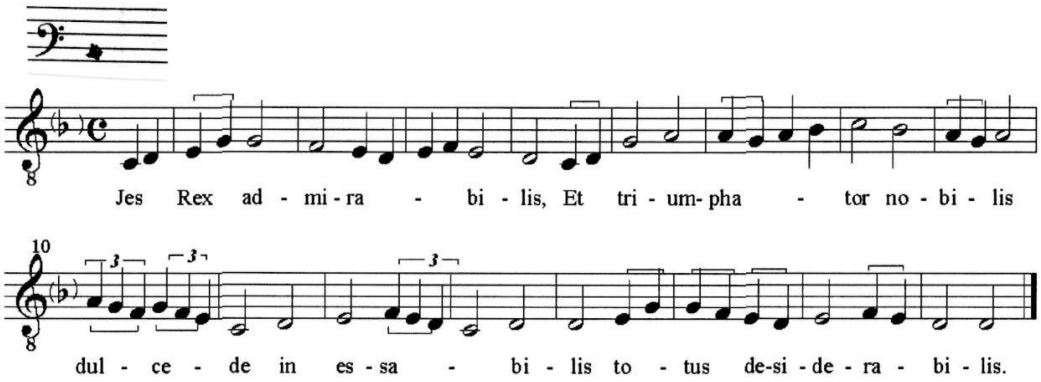


cat. 22.3v LU-332

Concordancias melódicas: 22.29v; 22.73r; 22.103r; 22.111r, 22.113r; 22.129v, 26.56r; 26.63r; 26.66v; ;27.19r ; 27.69r, 27.1o1r

Concordancias de letra: 3.108r ;21.132v

80 Jesu Rex admirabilis

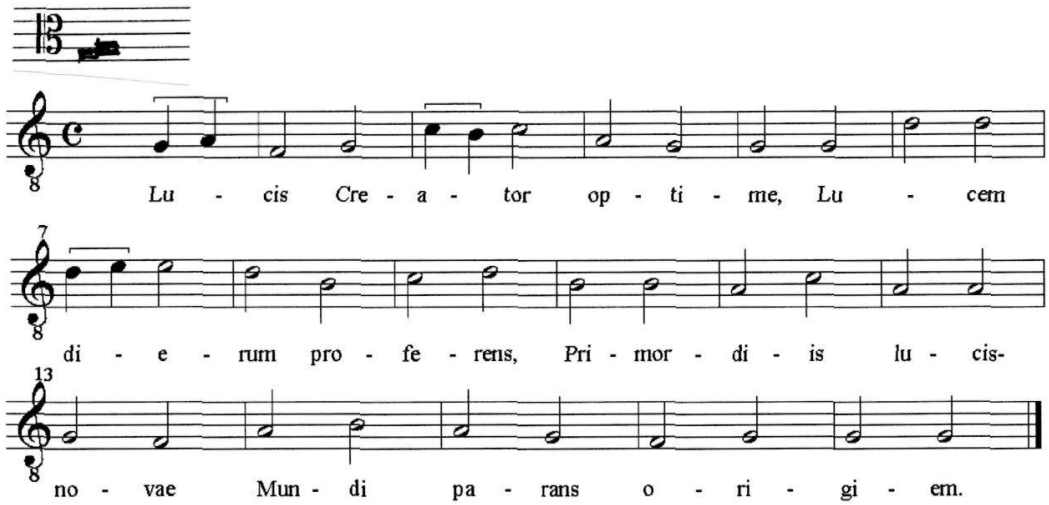


cat. 21.151r CHEV-9659

Concordancias melódicas: 21.153r

Concordacias de letra: 22.113r

81 Lucis Creator
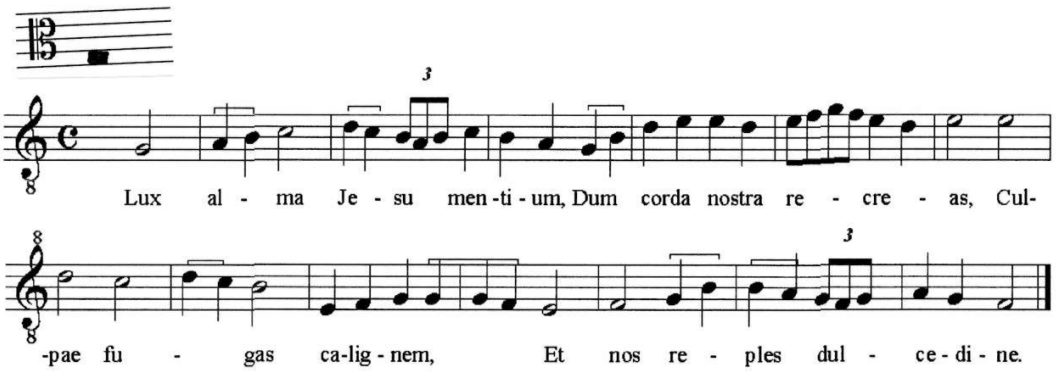


cat. 19.15v LU-261

Concordancias melódicas: 18.1r; 18.46r; 18.66r; 18.85v

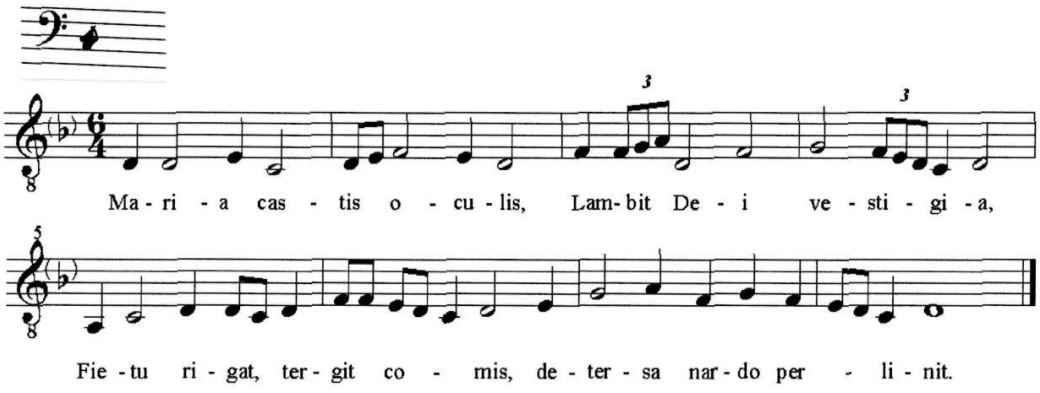
Concordancias de letra: 3.3r; 4.3r; 5.3r;

82 Lux alma Jesu mentium



cant. 21.195v AT-806
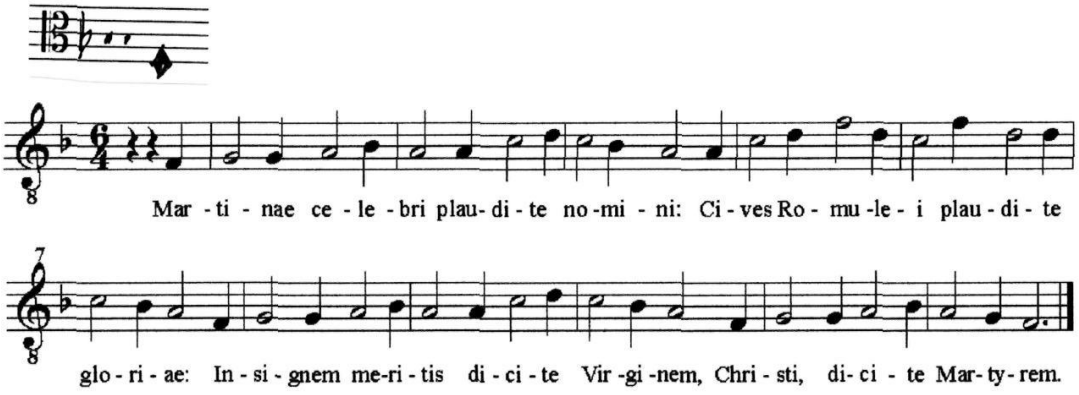
83 Maria castis oculis



cat. 21.19 v CHEV-11092
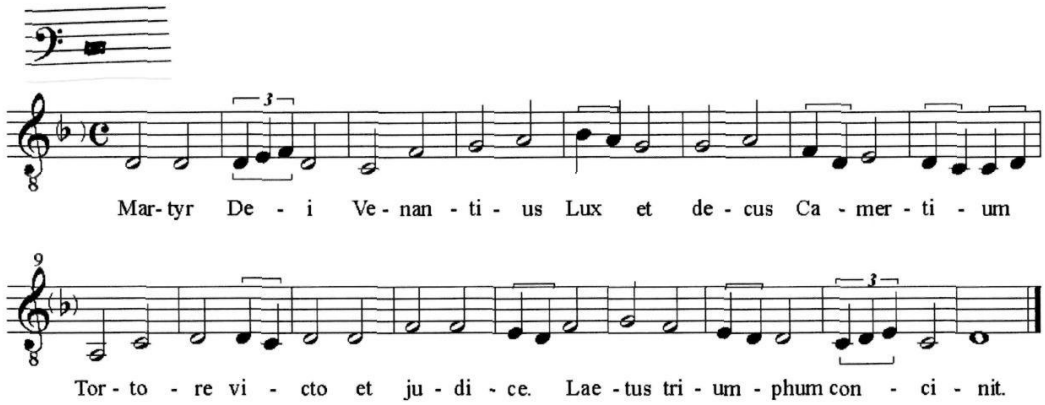
Concordancias melódicas: 21.191r; 21.201r; 21.202r; 24.1125v

84 Martinae celebri
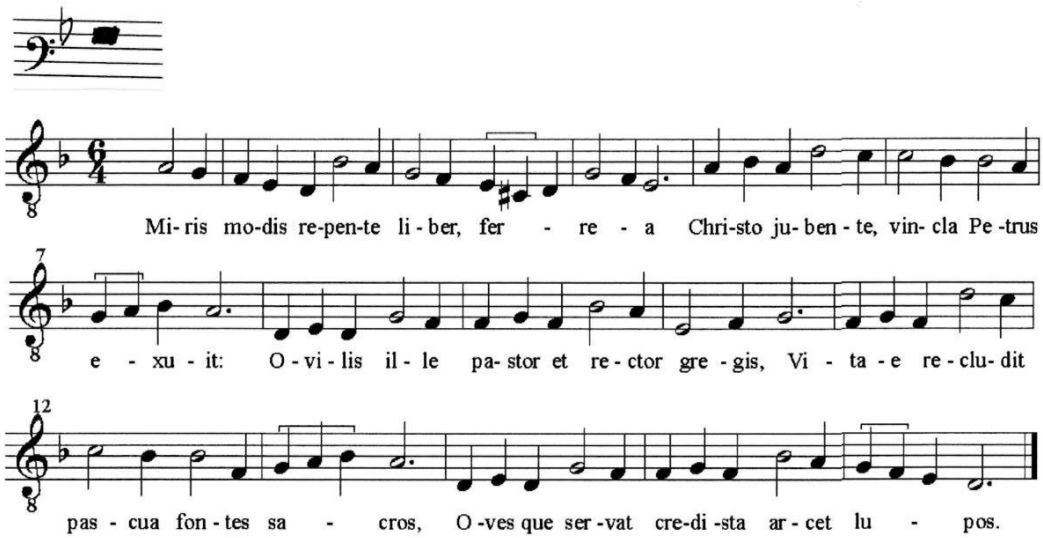


cat. 24.109v AT-614

85 Martyr Dei



cat. 24.118r AT-711
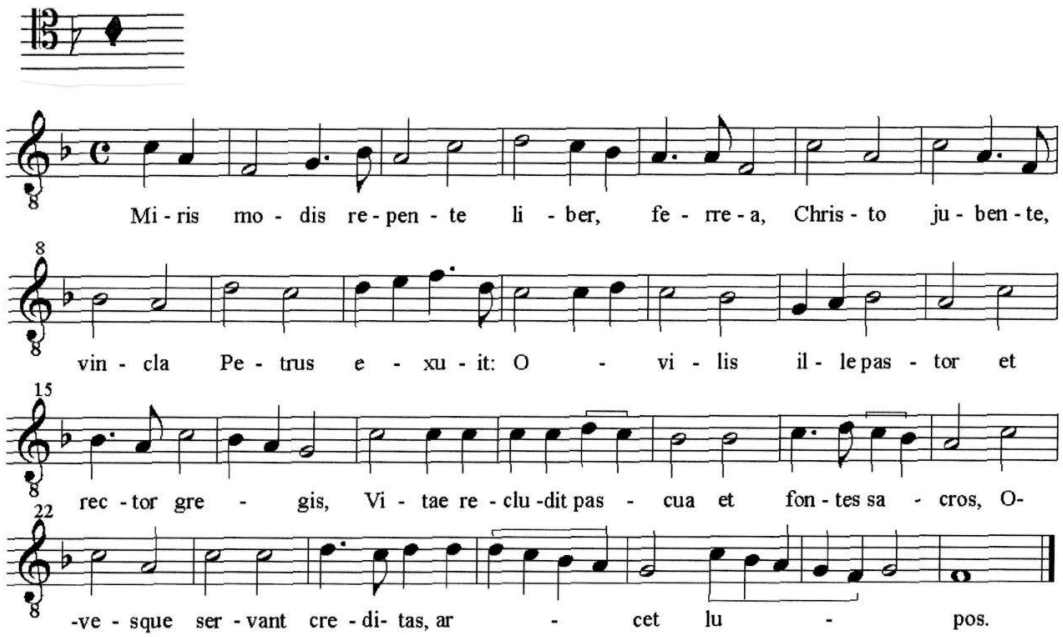
86 Miris modis repente



cat. 19.[136r] LU-1390

Concordancia de letra: 27.51;24.98
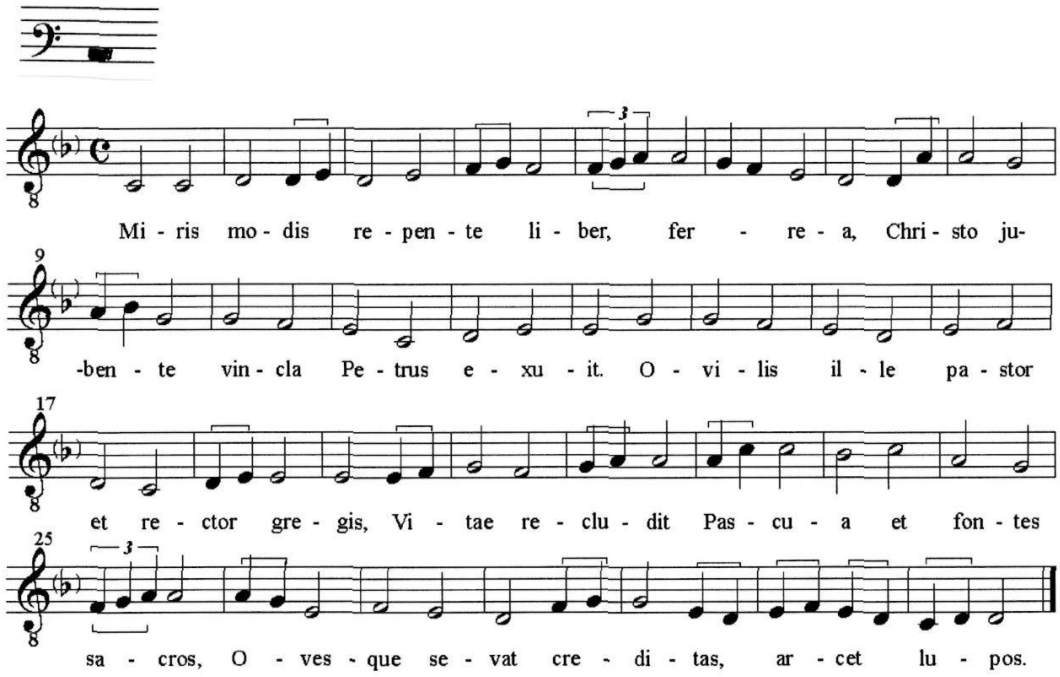
87 Miris modis repente



cat. 24.95v LU-1390

Concordancias de letra: 19.[136r]; 27.46v
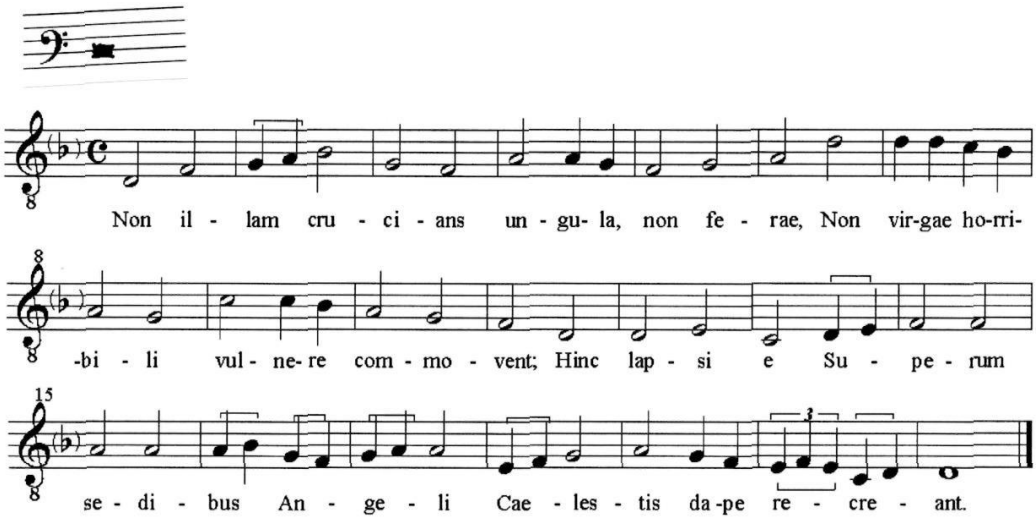
88 Miris modis repente



cat. 27.46v LU-1390

Concordancias de letra: 19.[136r]; 24.95v
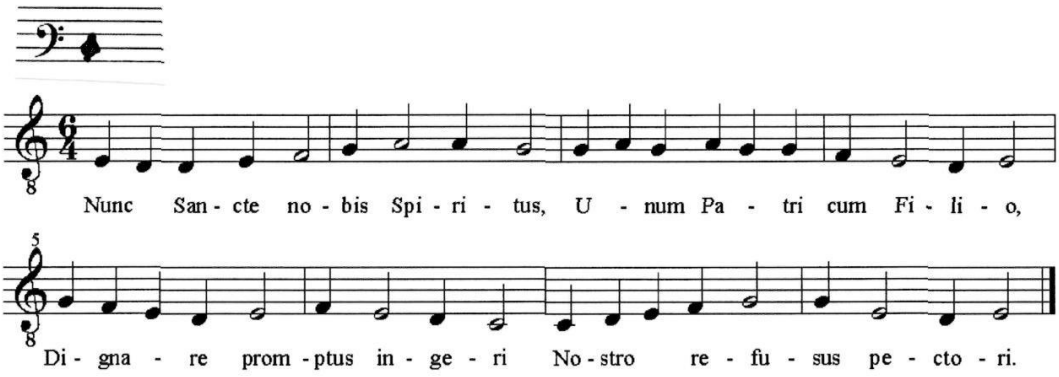
89 Non illam crucians



cat. 21.159r AT-617

Concordacias melódicas: 21.161r

90 Nunc Sancte nobis

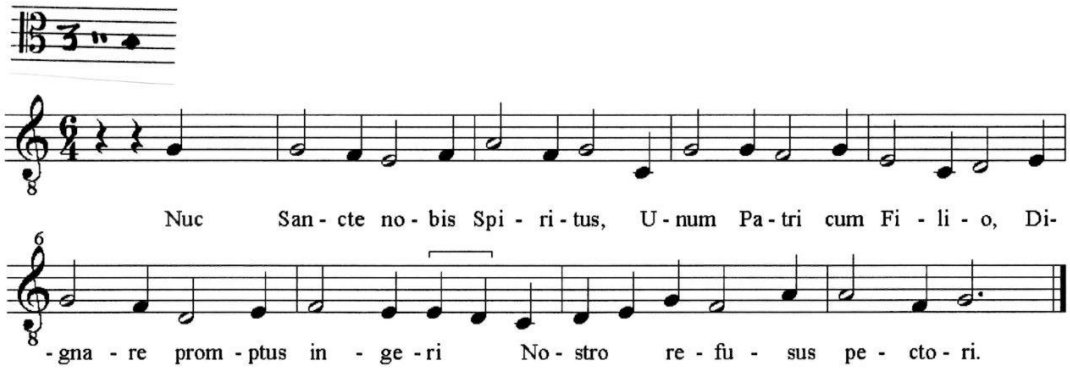


cat 3.57v LU-240

Concordancias melódicas: 3.60r; 3.62v; 3.69r; 3.108r;3 .118r, 3.327v

Concordancias de letra: 3.58; 4.60;4.93;4.144; 4.189; 4.242; 15.31; 15.120; 18.12

91 Nunc Sancte nobis
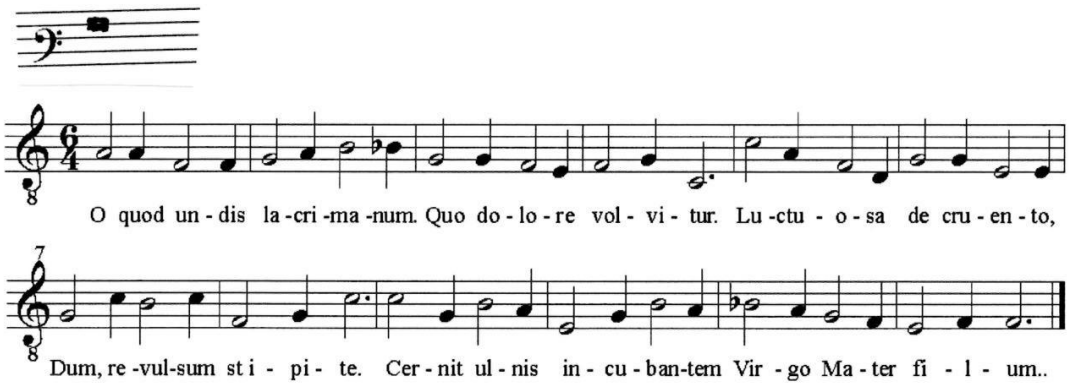


cat. 15.29r LU-240

Concordancias melódicas: 15.40v

Concordancias de letra: 3.57r;4.55r;4.89v;4.137v;4.175v;4.219r; 15.46r;15.106r;18.46r
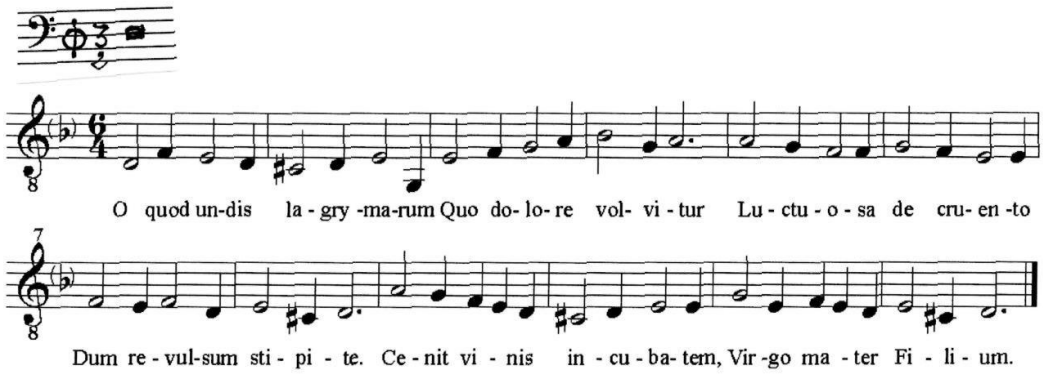
92 O quod undis



cat. 12.251

Concordancias de letra: 23.59r
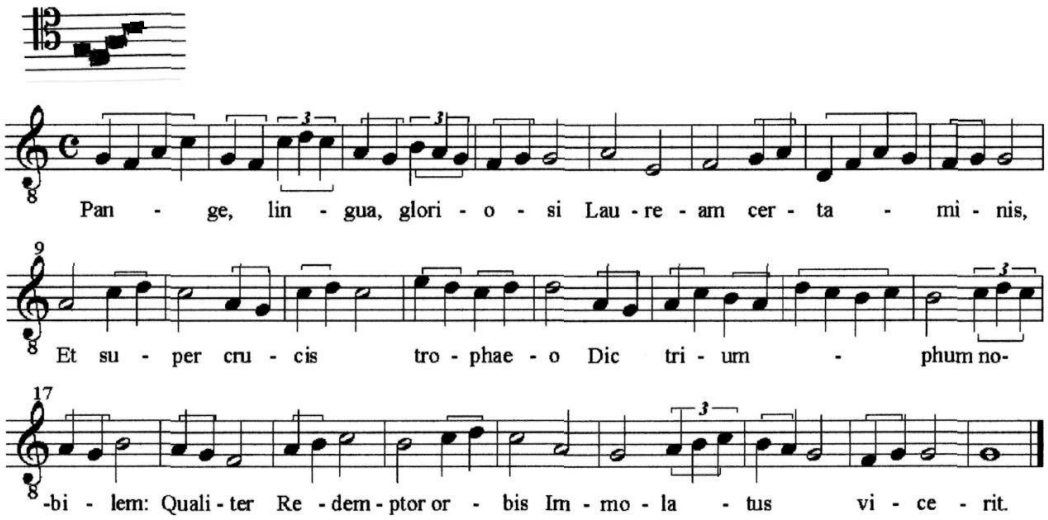
93 O quod undis lagrymarum



cat. 23.59r

Concordacias de letra: 12.193r

94 Pange lingua

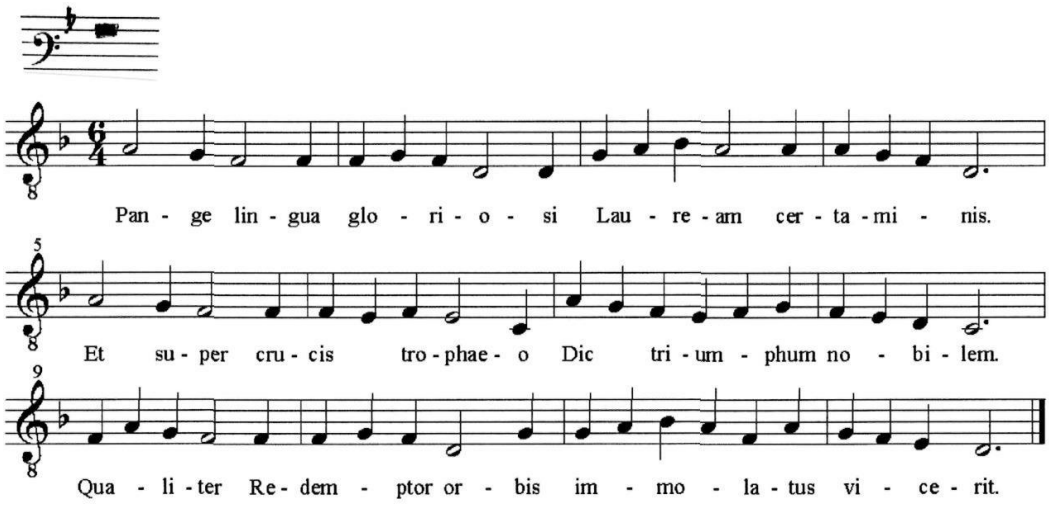


cat- 21.173r LU-1626

Concordancias melódicas: 21.176v; 21.179v; 21.181v, 26.1114r; ;26.148v

Concordancias de letra: 5.76r; 32.58r
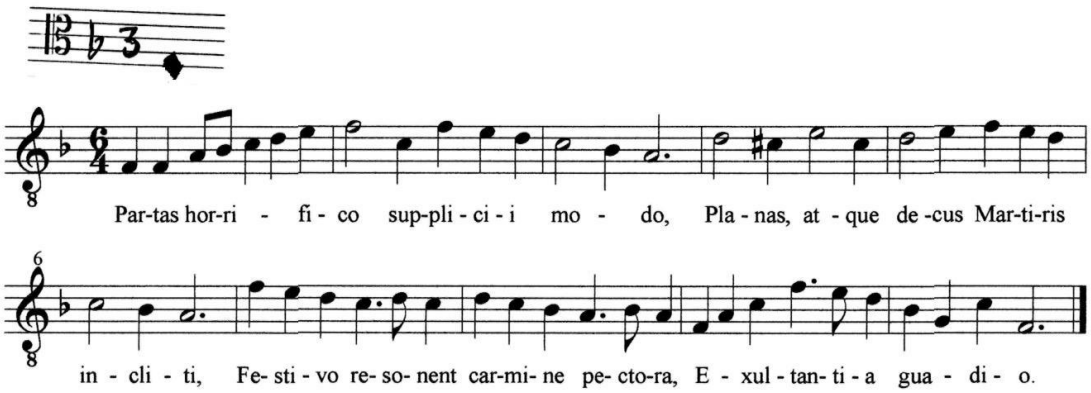
95 Pange lingua



cat. 32.65 LU-626
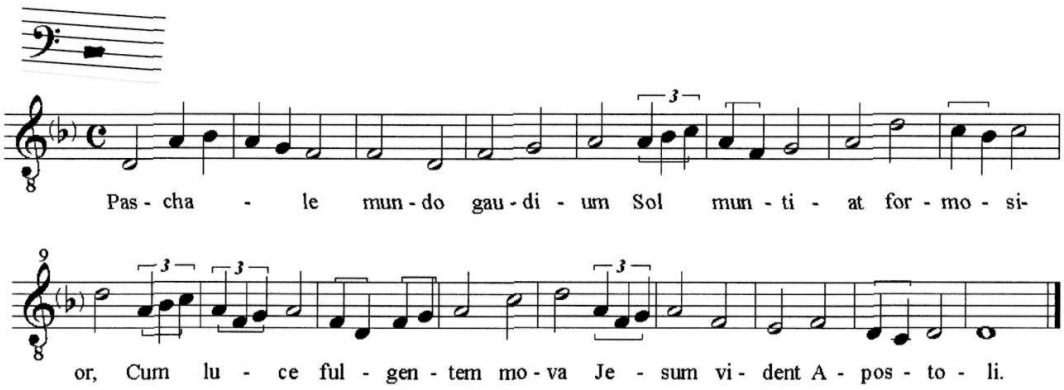
Concordancias de letra: 5.80; 21.33;32.65

96 Partas horrifico
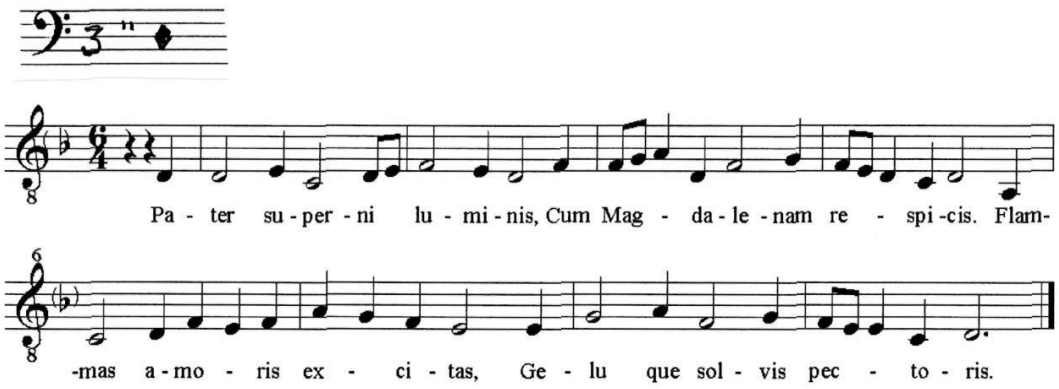


cat. 31.39r

97 Paschale mundo gaudium
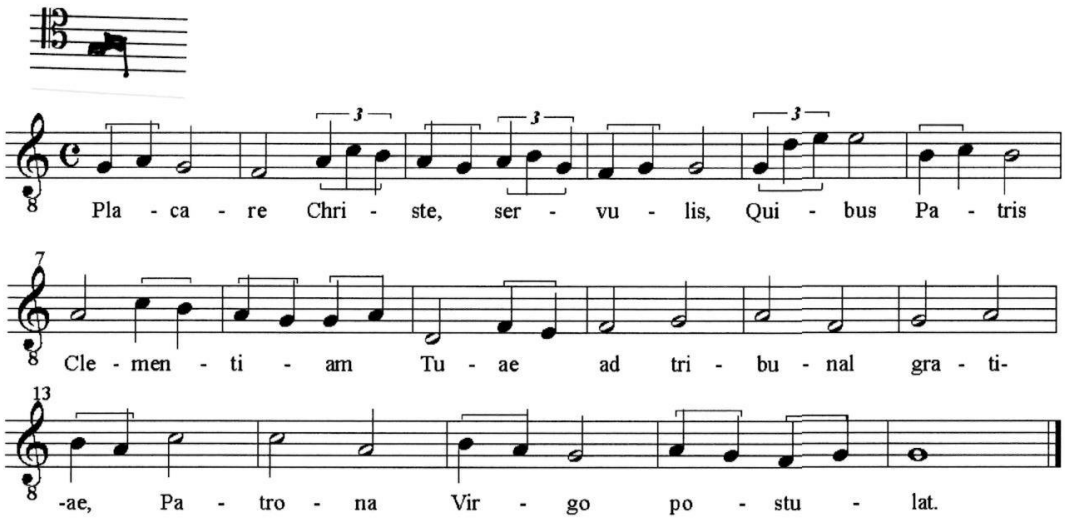


cat. 21.118r AT-30

98 Pater superni luminis



cat. 24.125v LU-1381

99 Placare Christe
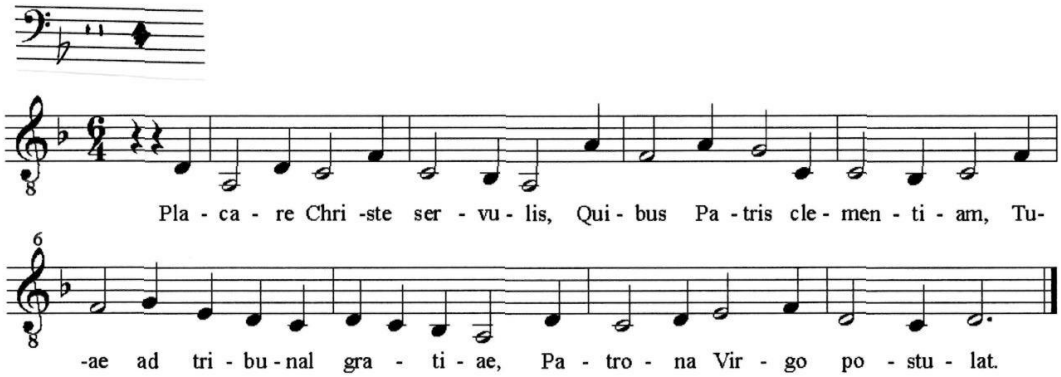


cat. 30.169r LU-1487

Concordancias melódicas: 30.172r

Concordancias de letra: 27.134r
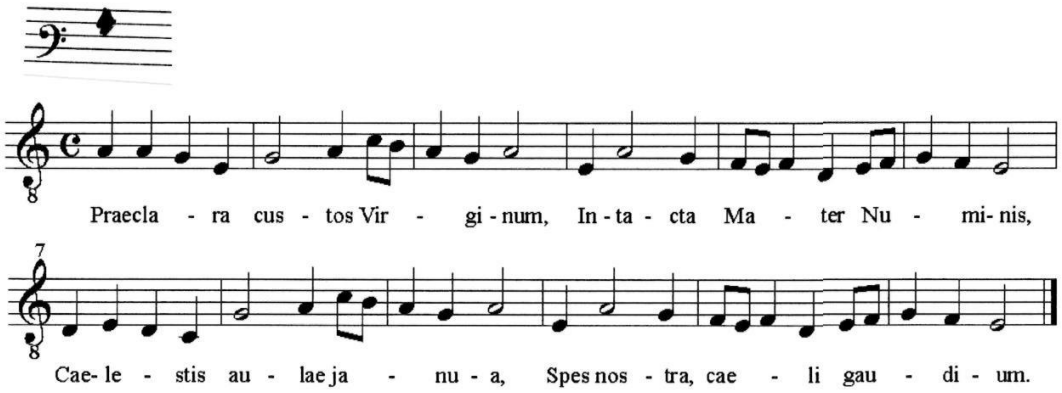
100 Placare Christe



cat. 27.134r LU-1487

Concordancias de letra: 30.169r
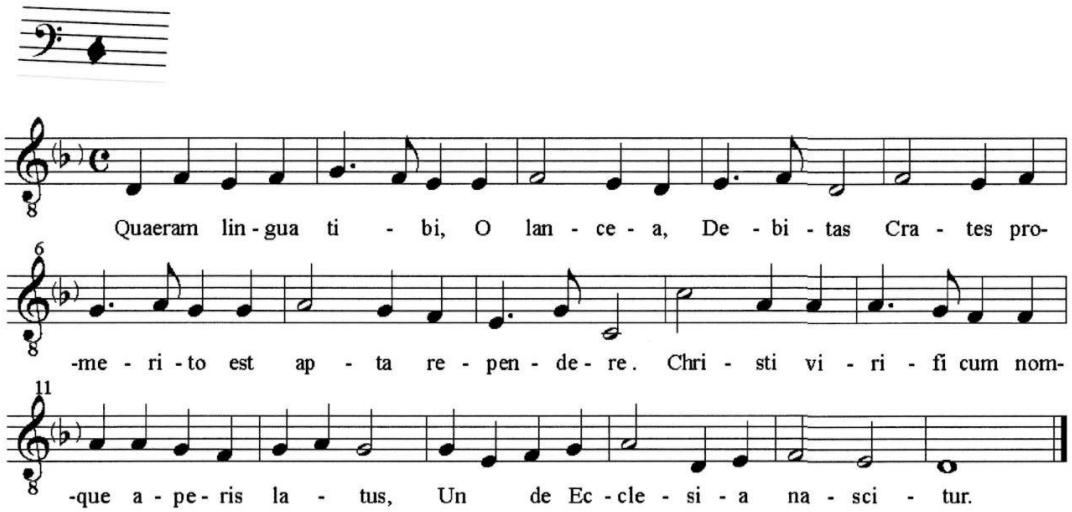
101 Praeclara custos, Virginum



cat. 23.108v

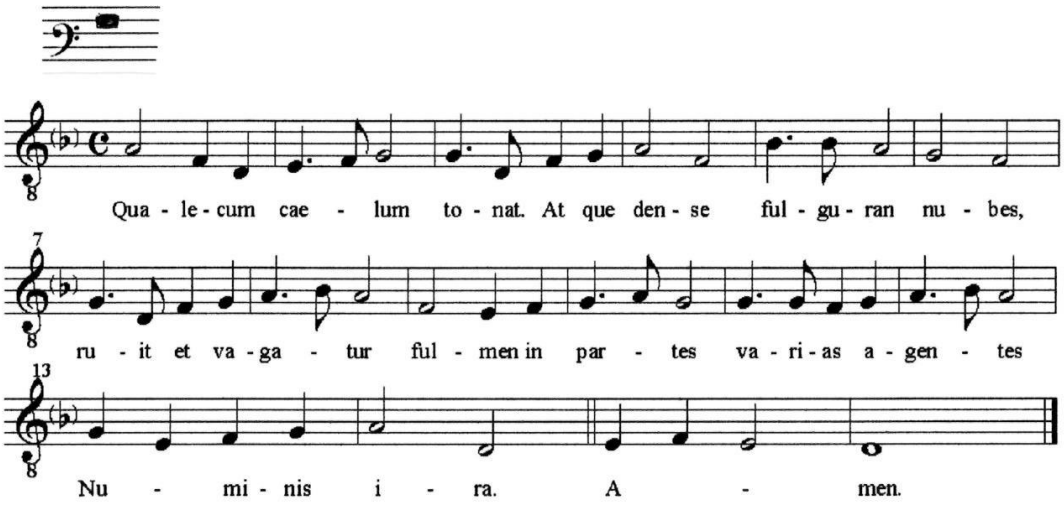
Concordancias melódicas: 23.65v

102 Quaenam lingua tibi
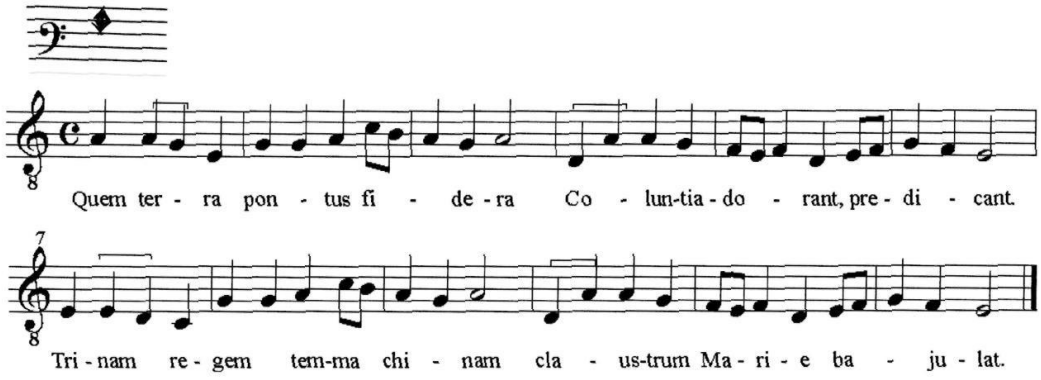


cat. 32.39v

103 Qualecum caelum



cat. 31.17r
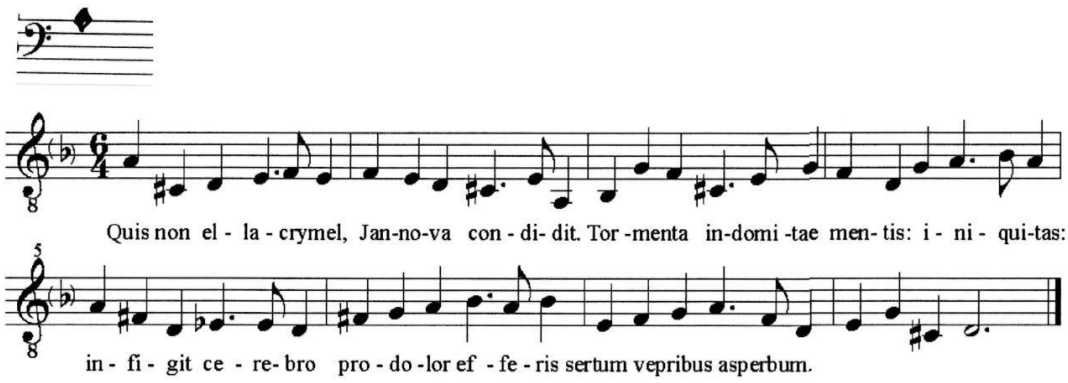
104 Quem terra pontus



cat. 25.11r CHEV-16347
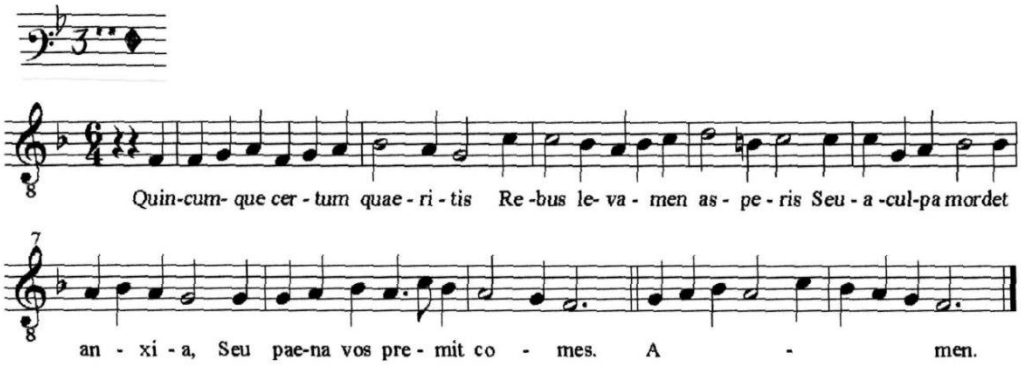
Concordancias melódicas: 25.38v; 24.125v; 23.63v; 23.86v

105 Quis non illacrymet
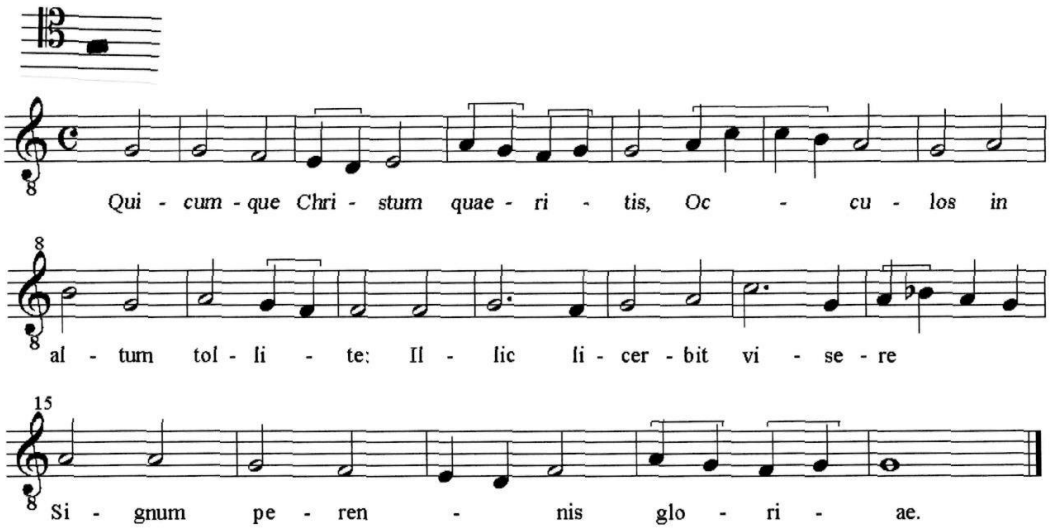


cat. 32.16r

106 Quincumque certum



cat. 31.2r

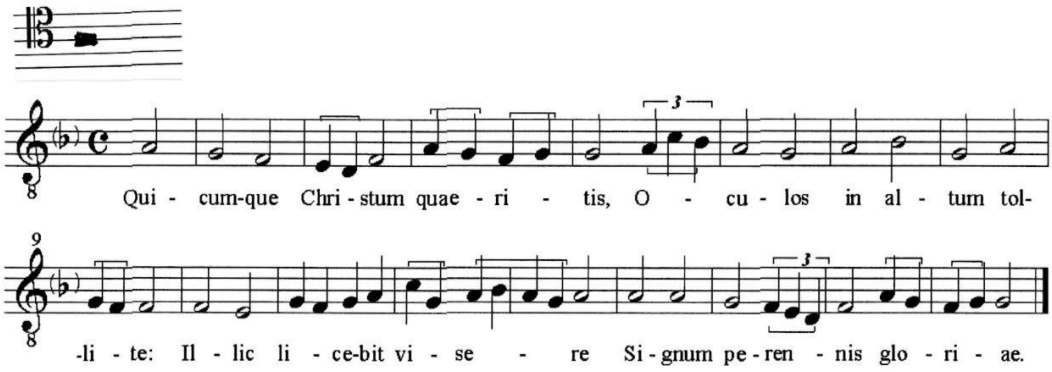
107 Quicumque Christum



cat. 27.69v LU-1398

Concordancias de letra: 21.193v;2 7.65v
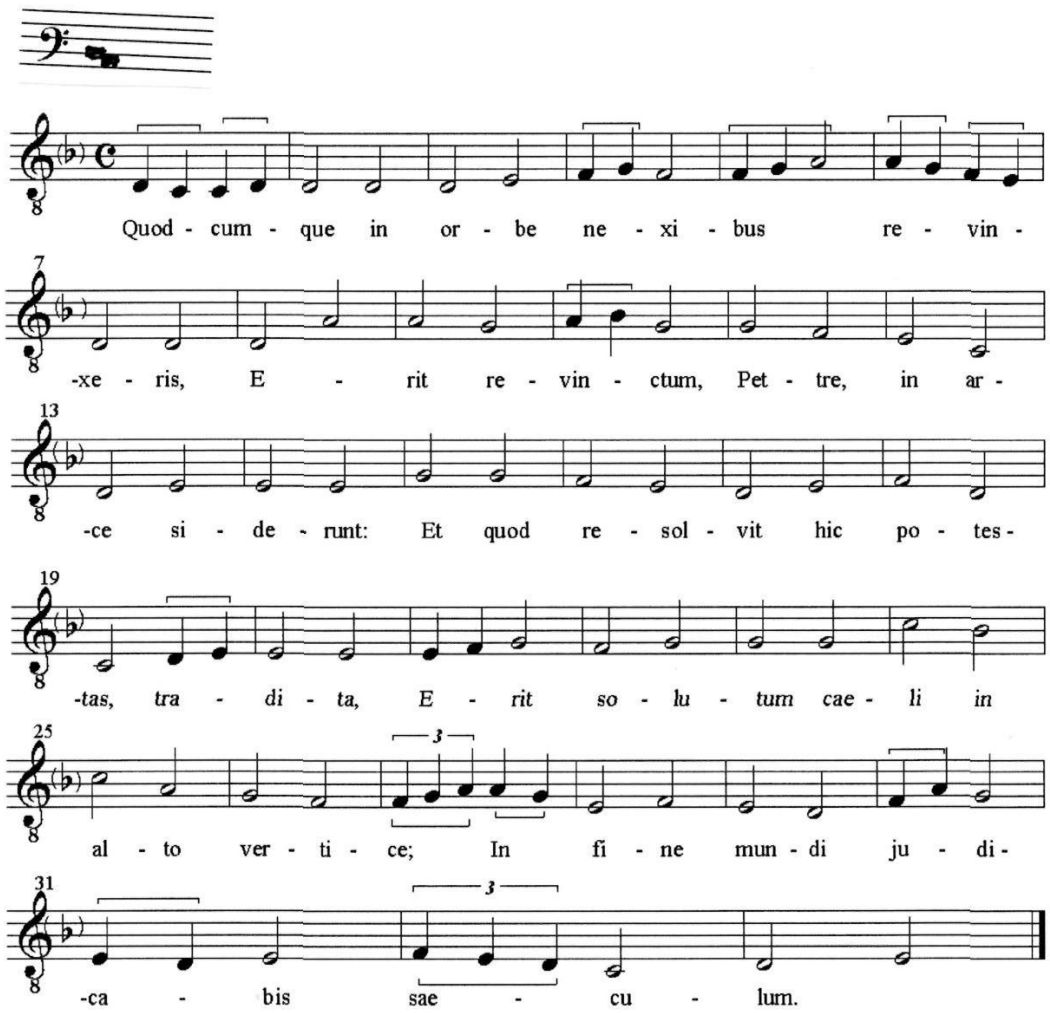
108 Quicunque Christum quaeritis



cat. 21.193r LU-1398

Concordancias de letra: 27.65v; 27.69r

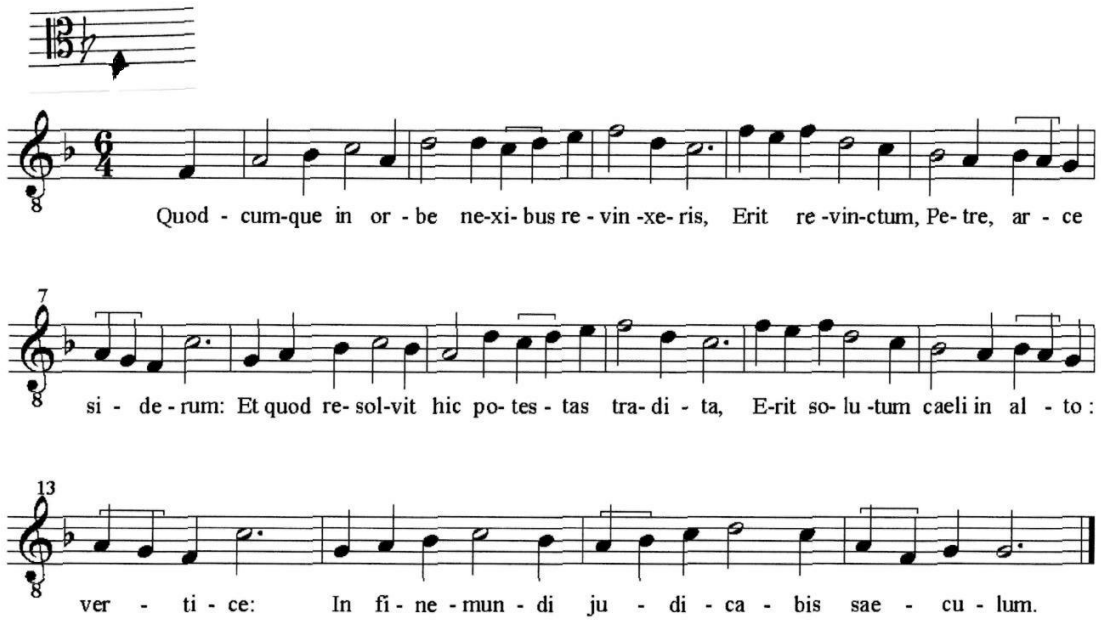
109 Quodcumque in orbe



cat. 15.40v AT-597

Concordancias de letra: 19.[134v];21.155r;24-79r;26.76v
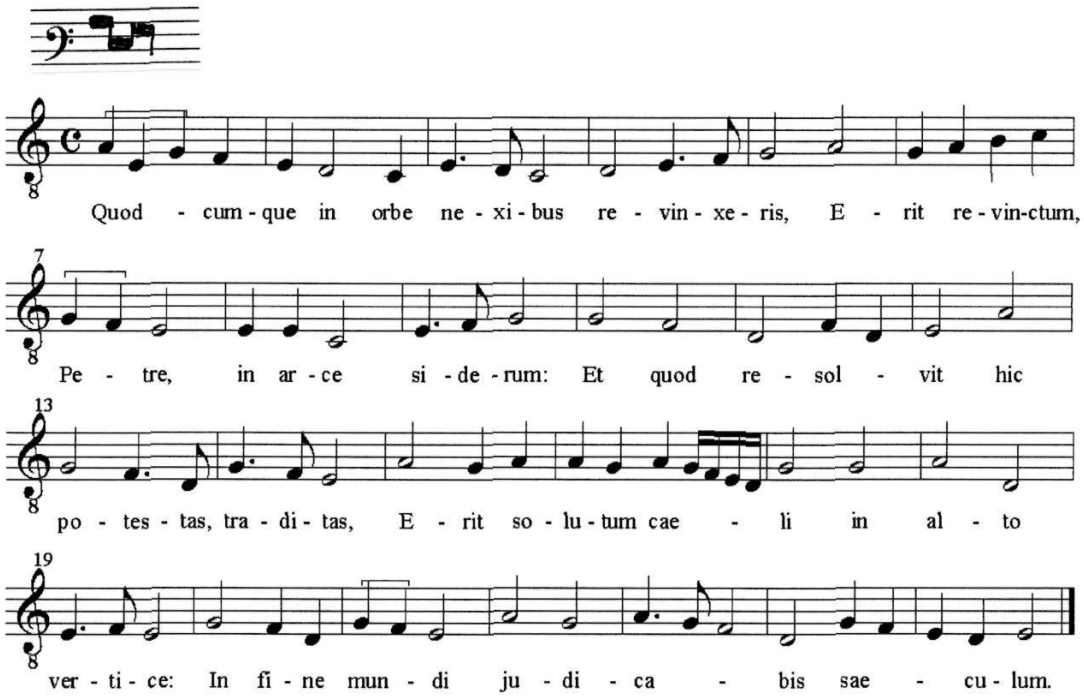
110 Quodcumque in orbe



cat. 19.[134v] AT-597

Concordancias de letra: 15.40v; 21.155r; 24.79r; 26.76v
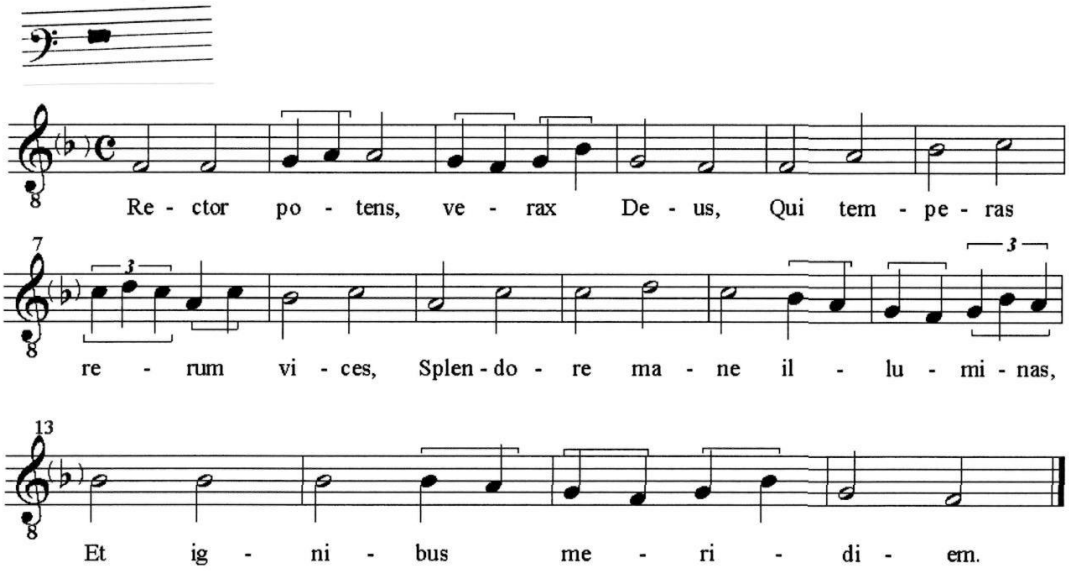
111 Quodcumque in orbe



cat. 24.79v AT-597

Concordancias de letra: 15.40v; 19.[134v]; 21.155r; 26.76v

112 Rector potens verax
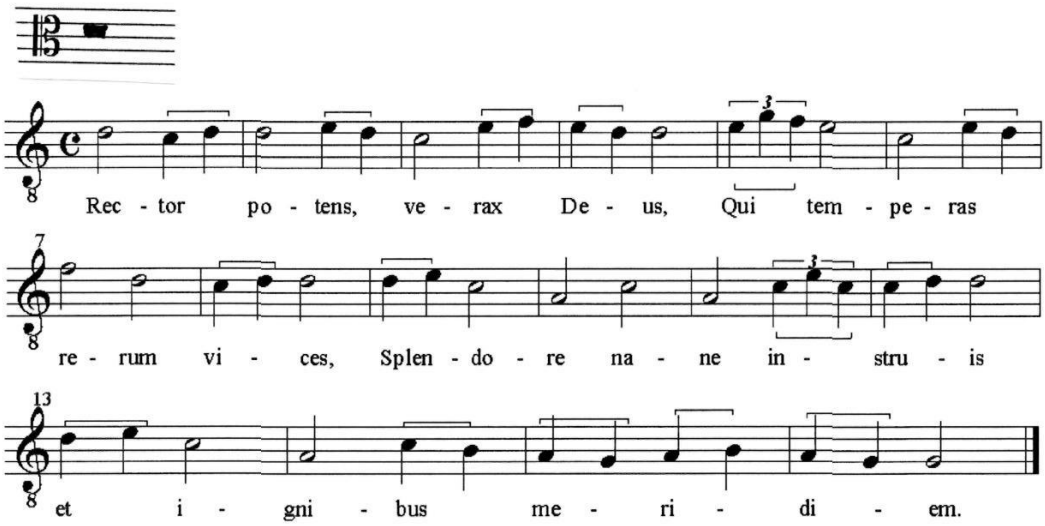


cat.15.1209 LU-245

Concordancias melódicas: 15.106v;15.193r

Concordancias de letra: 3.60v;4.92r;4.140r;4.178v;4.22r; 15.32r;15.121r;18.66r
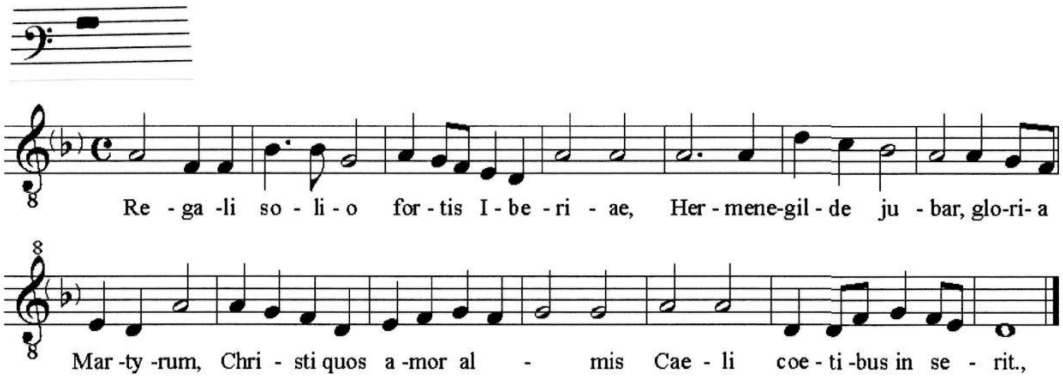
113 Rector potens verax



cat. 15.125 r LU-245

Concordancias de letra: 3.60v;4.92r;4.140r;4.178v;4.22r; 15.32r;15.121r;18.66r
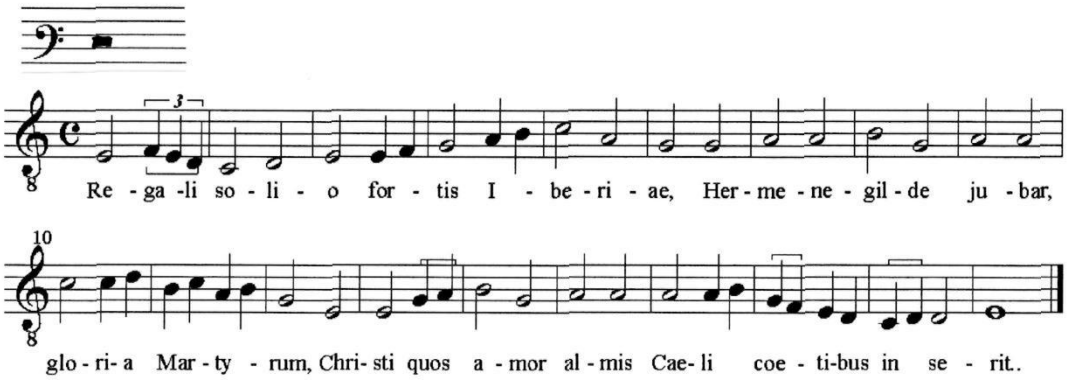
114 Regali solio fortis



cat.15.75r AT-680

Concordancias melódicas: 21.171r; 24.76v

115 Regali solio fortis

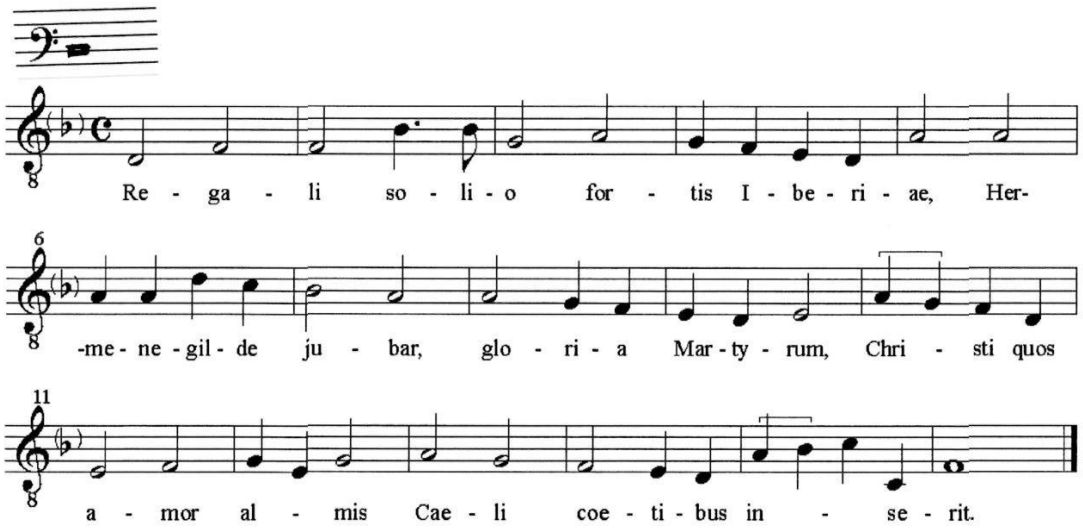


cat. 21.171v AT-680

Concordancias melódicas: 21.170r

Concordancia de letra: 15.75r; 24.87v.
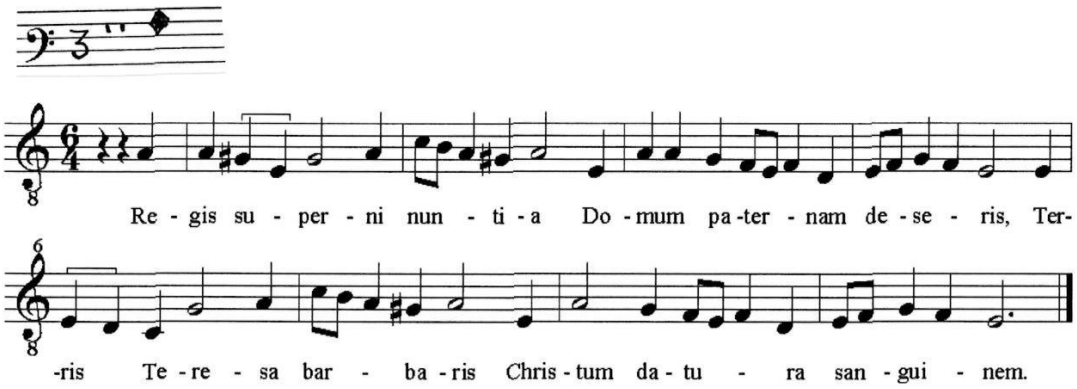
116 Regali solio fortis



cat. 24.87v AT-680

Concordancias de letra: 15.75r; 21.171r
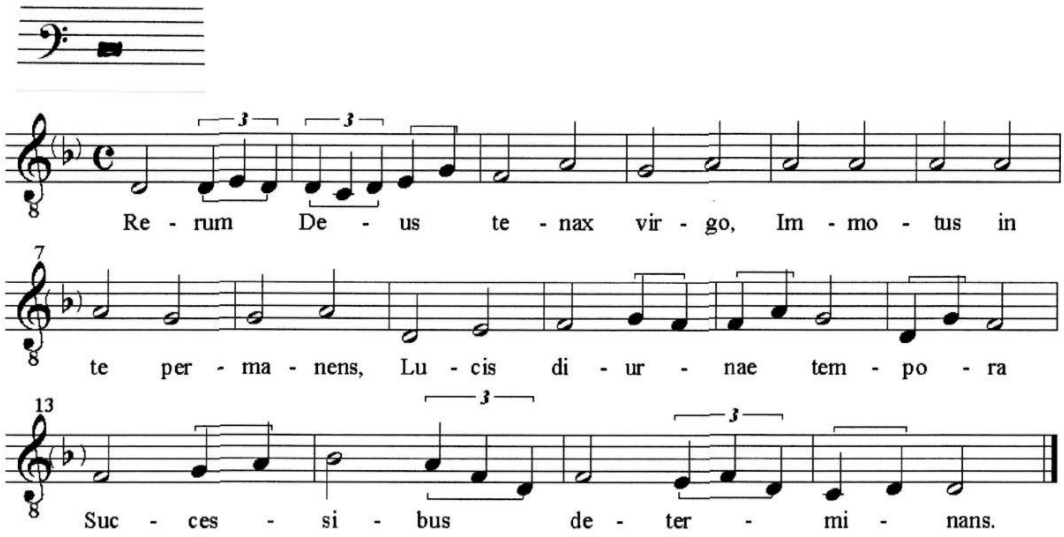
117 Regis superni nuntia



cat. 24.136r AT-883

Concordancias de letra: 21.202r

118 Rerum Deus tenax
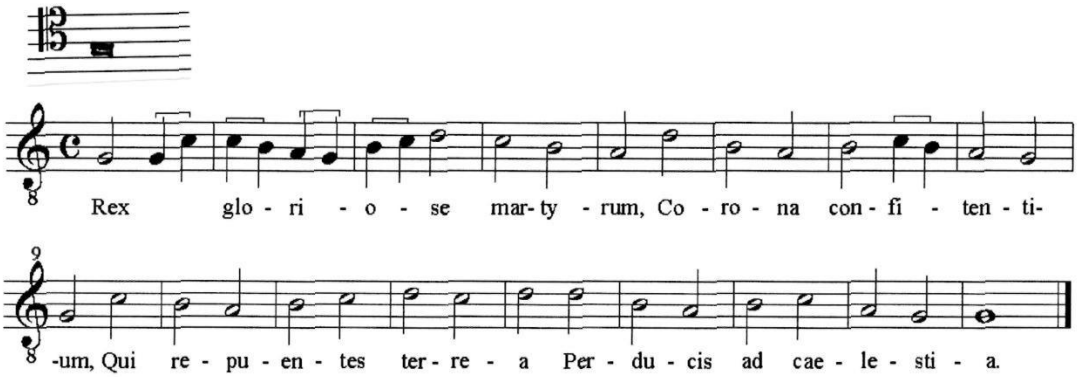


cat.15.112r LU-250

Concordancias melódicas: 15.145r

Concordancias de letra: 3.62v;4.61v;4.95v4.143v;4.181r;4.224v;15.34v;15.127v;18.85r
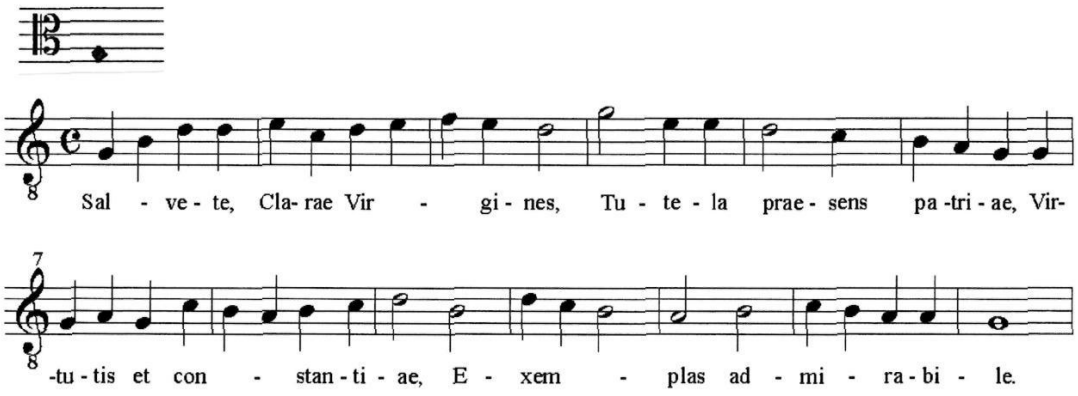
119 Rex gloriose martyrum



cat. 21.126r LU-972

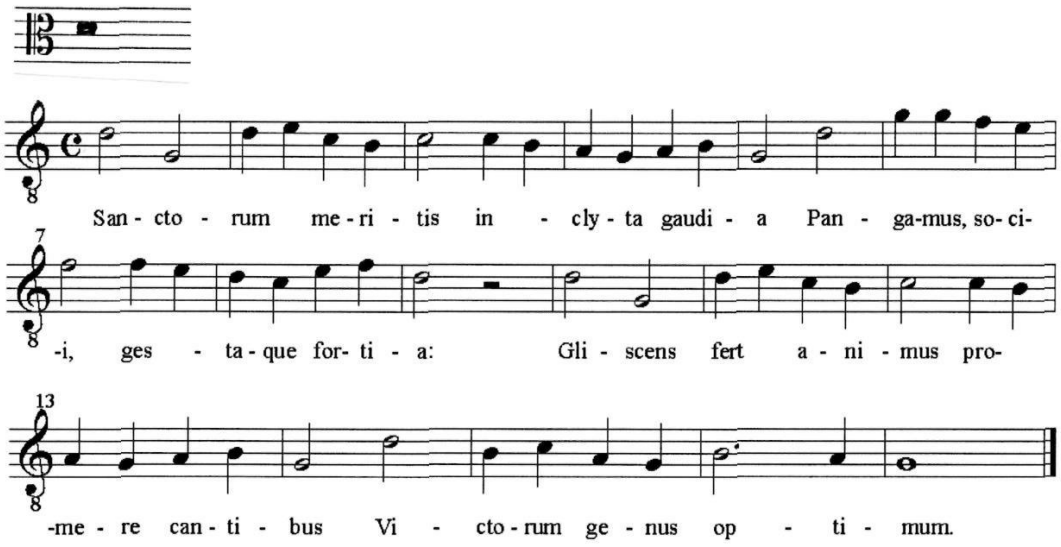
Concordancias de letra: 15.145v; 21.129r

120 Salvete Clarae Virgines



cat. 24.133v

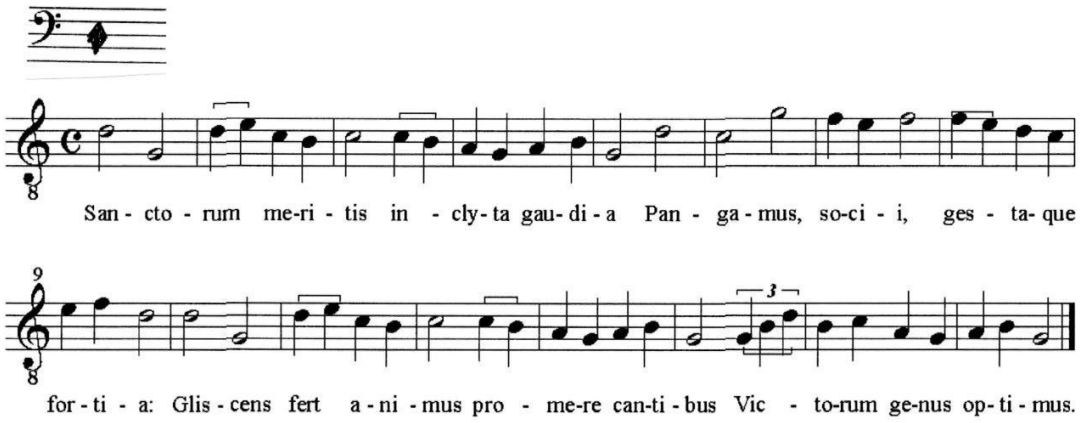
121 Sanctorum meritis



cat. 15.151r LU-985

Concordancias de letra: 24.31r
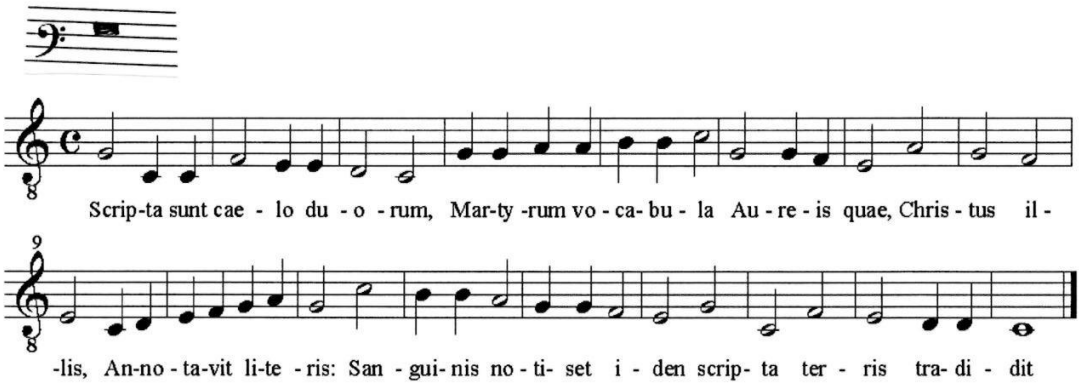
122 Sanctorum meritis



cat. 24.31r LU-985

Concordancias de letra: 15.151r
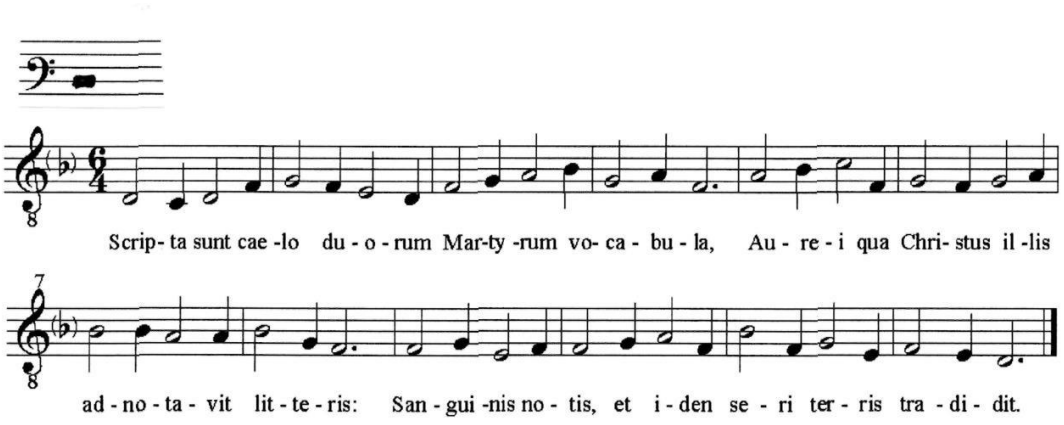
123 Scripta sunt caelo



cat. 24.103v

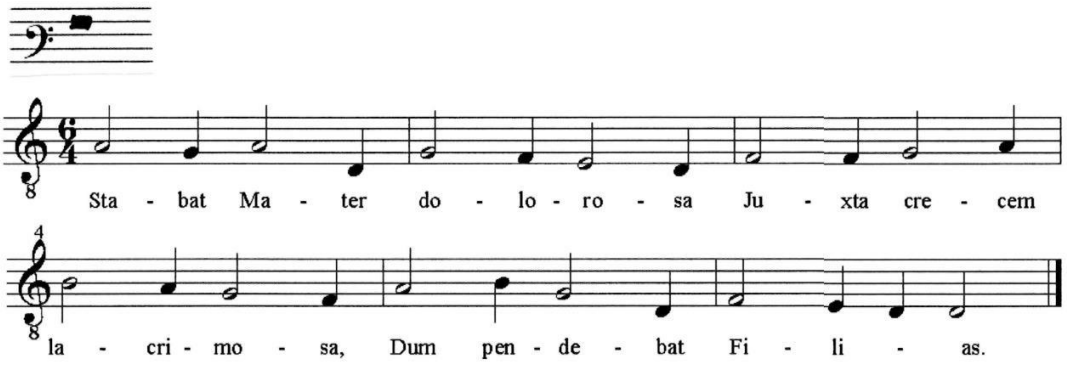
Concordancias de letra: 11.101v; 27.93r

124 Scripta sunt caelo



cat. 27.93r
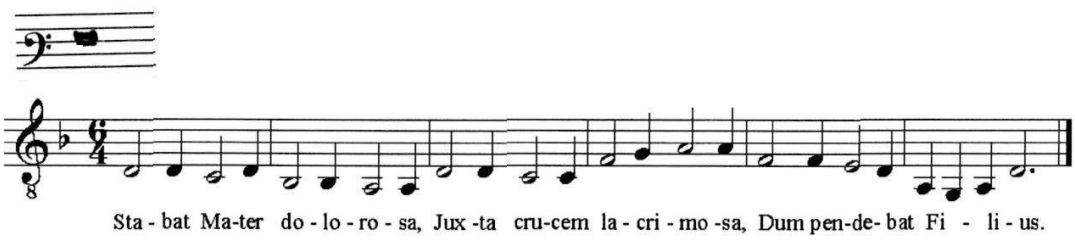
125 Stabat Mater



cat. 11.43r LU-1439

Concordancias de letra: 23.4v

126 Stabat Mater dolorosa
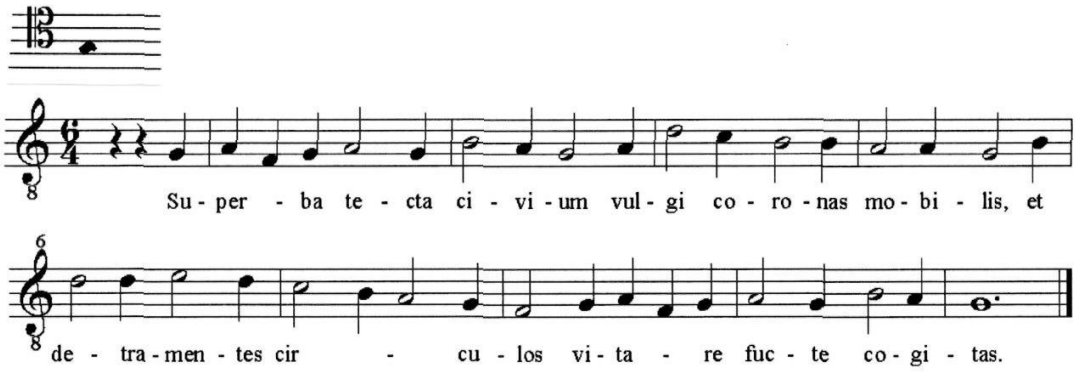


cat. 23.4v AT-672

Concordancias melódicas: 23.9r; 23.32v
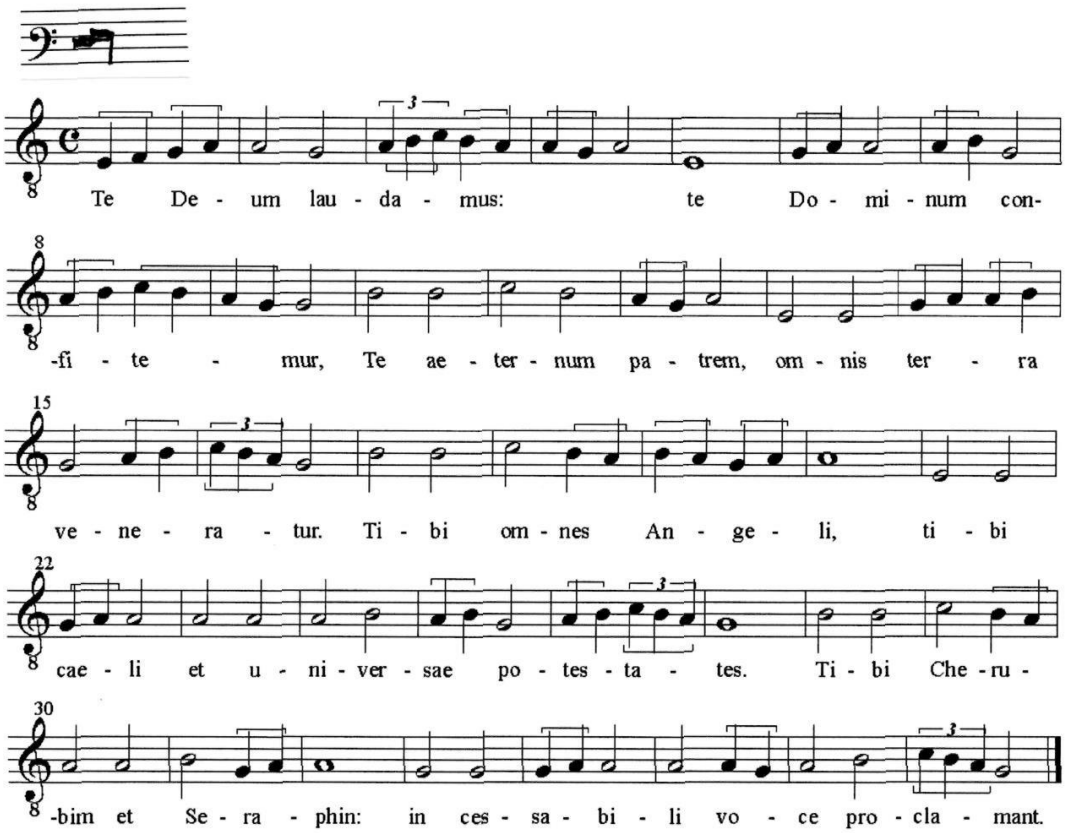
Concordancias de letra: 11.47r

127 Superba tecta civium



cat. 27.126r.
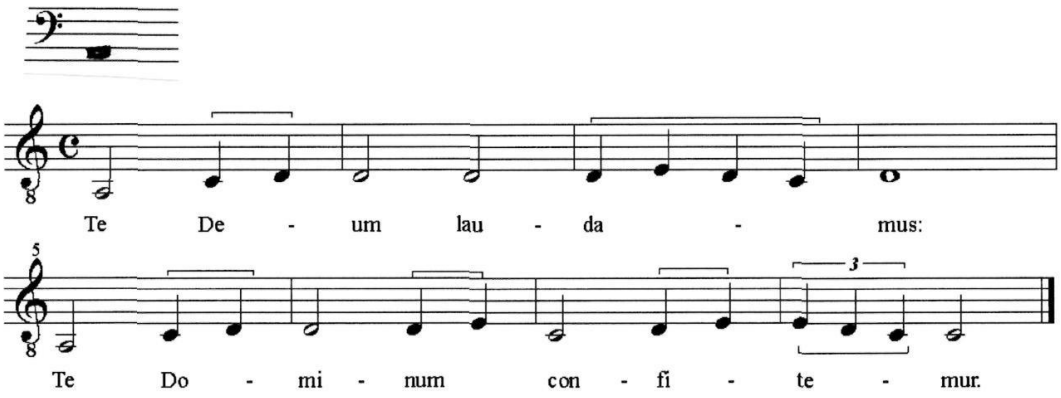
128 Te Deum laudamus



cat. 21.83r CRT-844
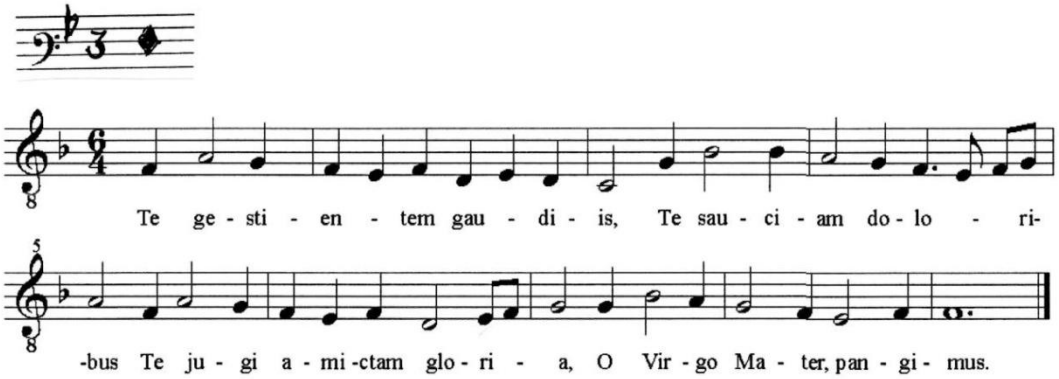
Concordancias de letra: 2.135v; 30.127v

129 Te Deum laudamus



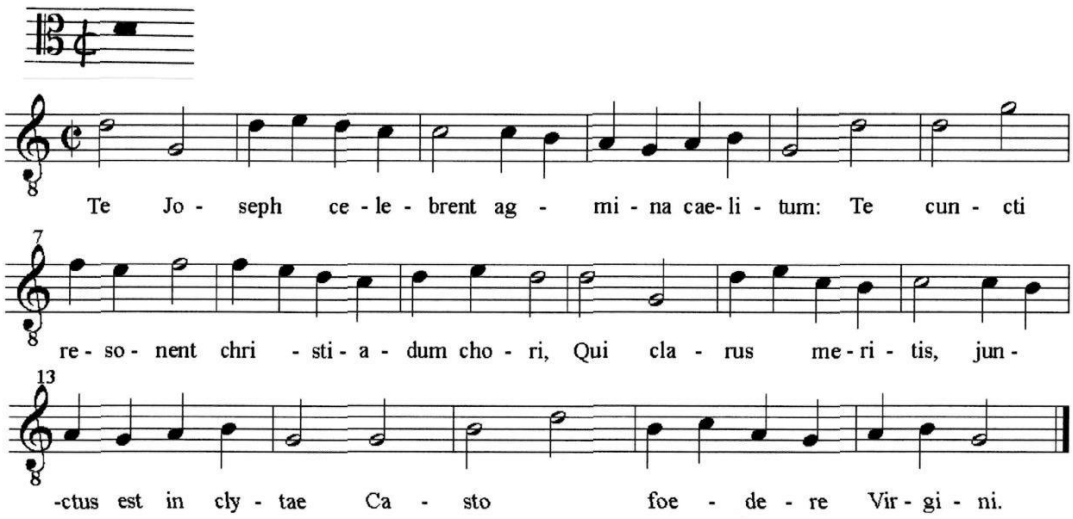
cat. 30.127v GRT-838

130 Te gestientem guadiis



cat. 32.108v LU-1471
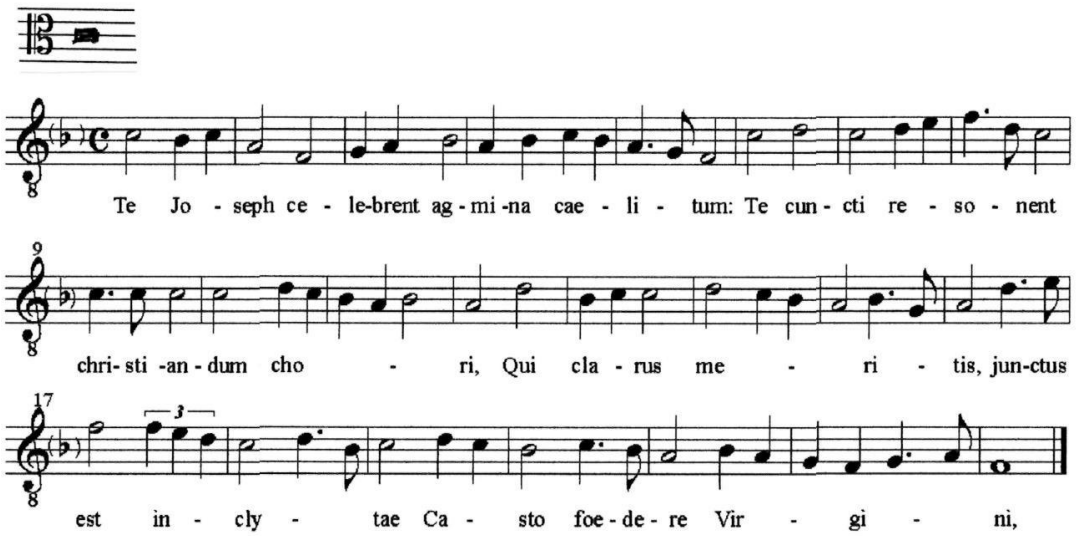
131 Te Joseph celebrent



cat. 17.6r LU-1297

Concordancias de letra: 11.22;24.93; 26.126

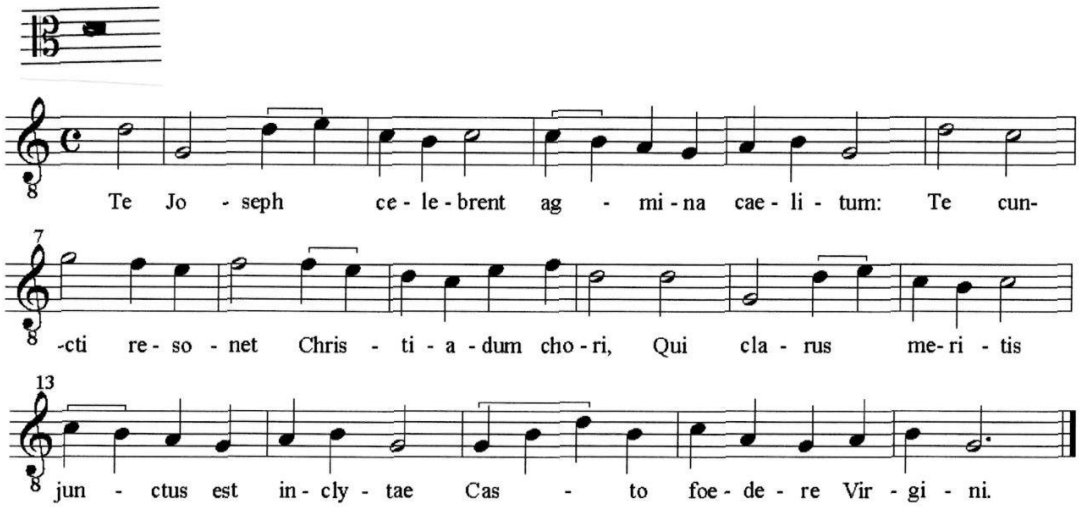
132 Te Joseph celebrent



nº 24.93 LU-1297

Concordancias de letra: 11.27r; 17.6r; 26.114r
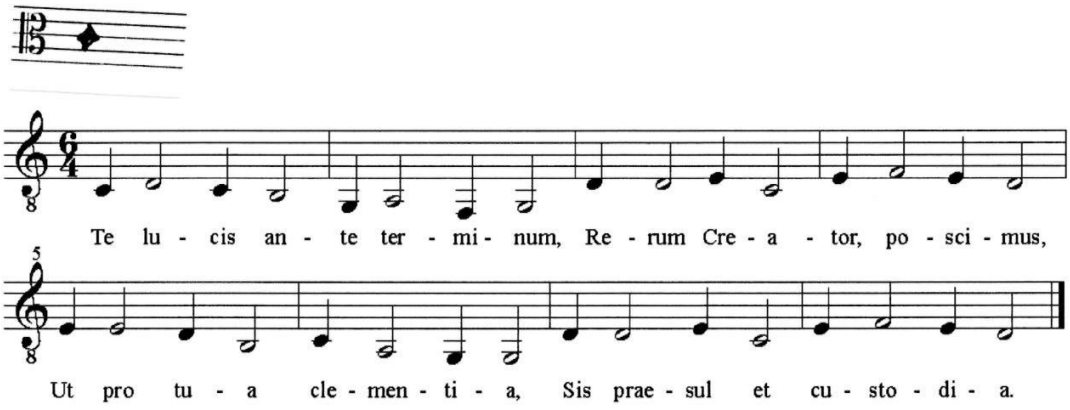
133 Te Joseph celebrent



cat. 26.114v LU-1297

Concordancias de letra: 11.27r; 17.6r; 24.83r

134 Te lucis ante terminum
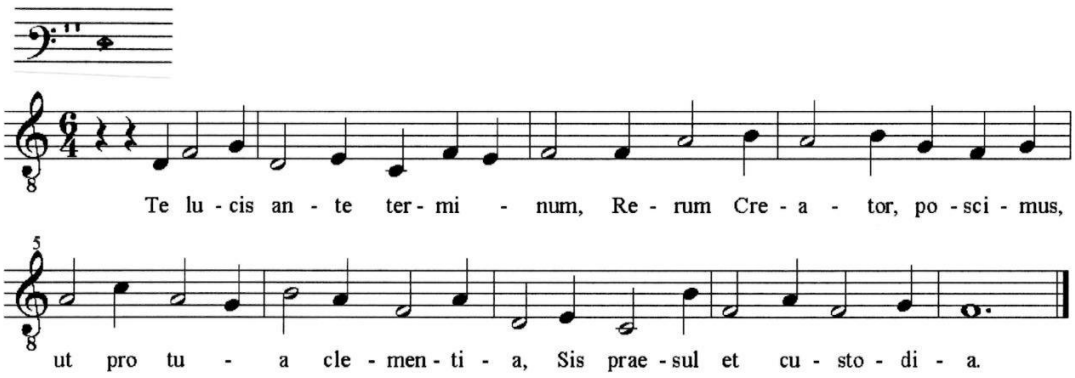


nº 3.42r LU-271

Concordancias melódicas: 3.49;5.56

Concordancias de letra: 3.49; 4.48:4.49;4.53;5.51;19.66
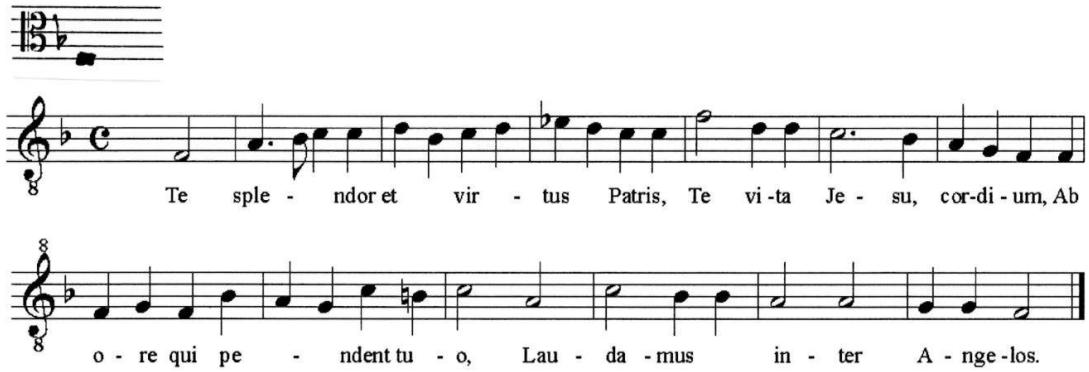
135 Te lucis ante terminum



cat 4.38v LU-271

Concordancias de letra: 3.40r;3.42r; 4.39r;4.43r;5.44v

136 Te splendor et virtus Patris

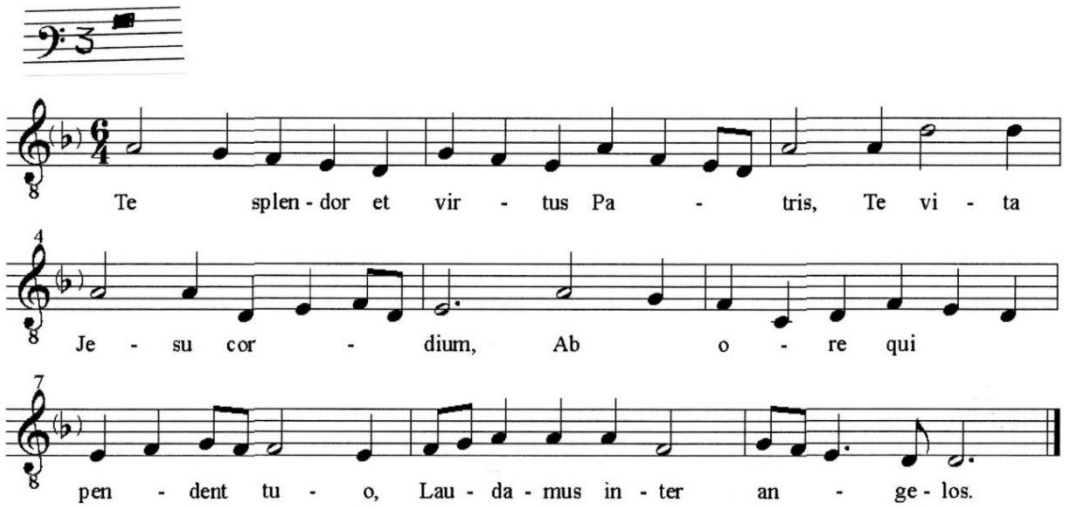


cat. 15.65v LU-1460

Concordancia melódica: 15.101rv;15.119rr;15.112r;15.156v

Concordancia de letra: 21.179r; 24.89v; 26.148v; 27.101r; 30.160v

137 Te splendor et virtus
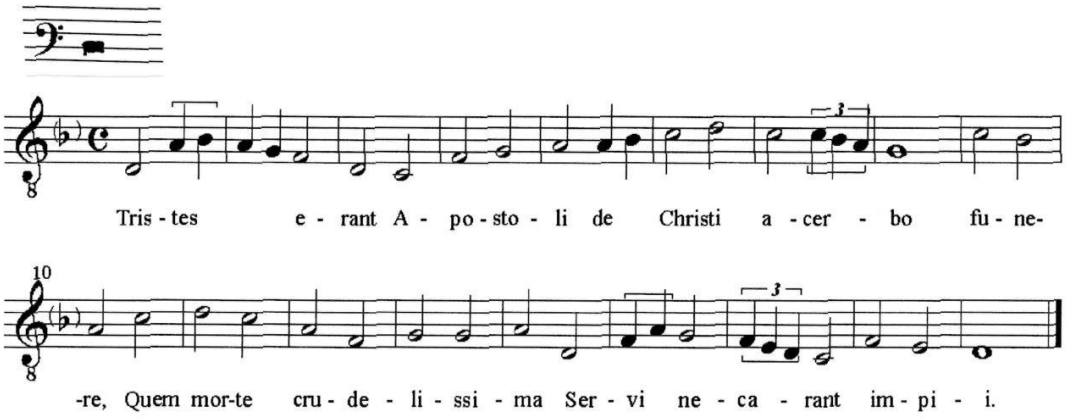


cat. 24.89v LU-1460

Concordancias melódicas

Concordancia de letra: 15.65v; 21.179v; 26.148v; 27.101r; 30.160v

138 Tristes erant Apostoli
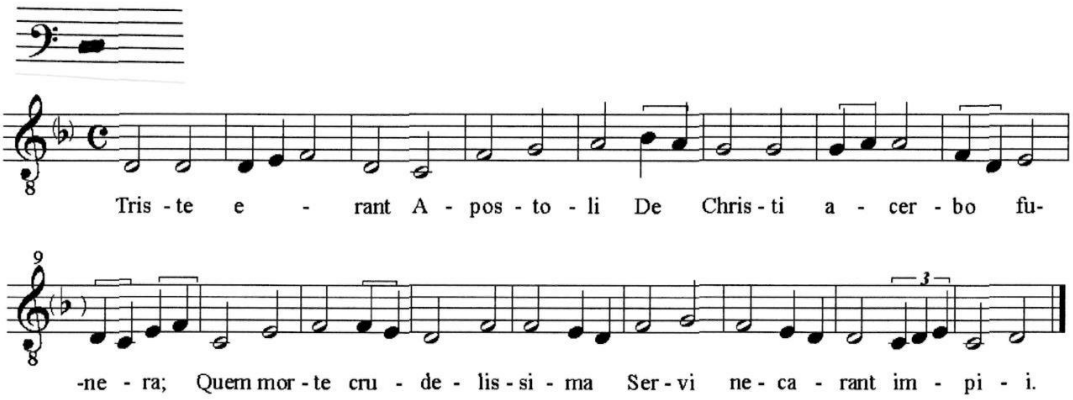


cat. 21.116r LU-949

Concordancias melódicas

Concordancias de letra: 15.121r; 24.15v

139 Triste erant Apostoli
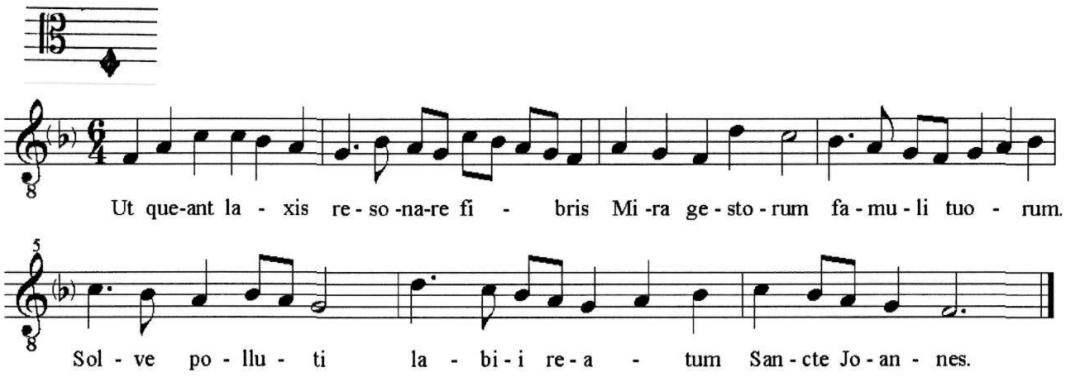


cat. 24.15v AT-22

Concordancias melódicas

Concordancias de letra: 15.121r; 21.116r

140 Ut queant laxis
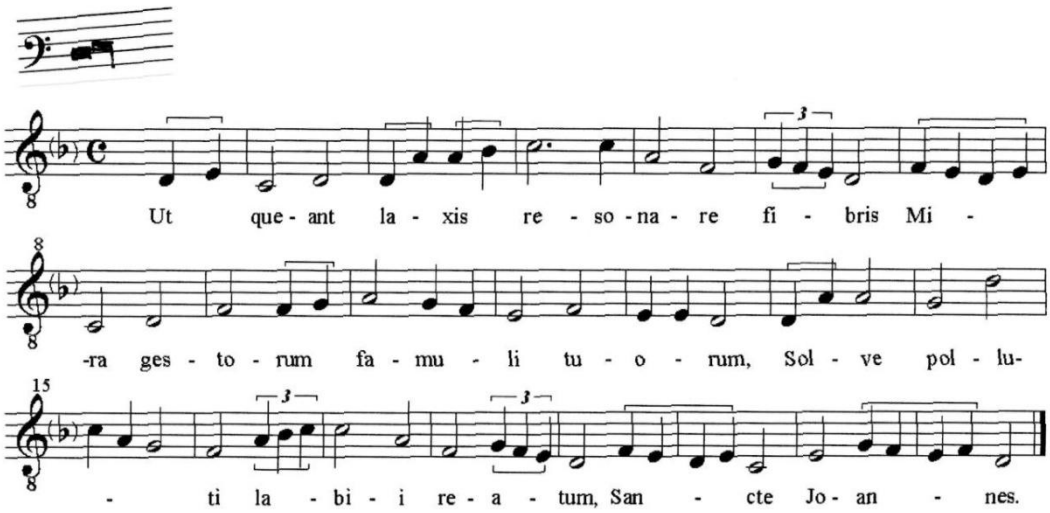


cat. 24.91v LU-1342

Concordancias melódicas

Concordancia de letra: 26.156r

141 Ut queant laxis
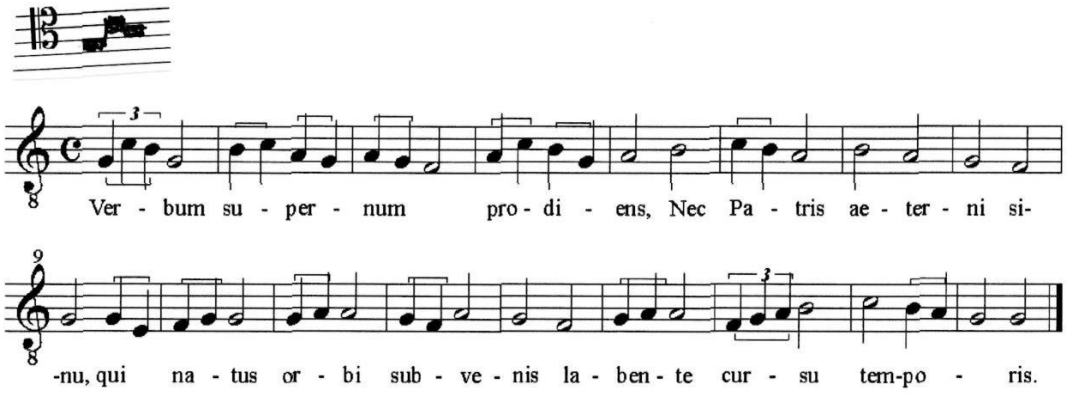


cat. 26.156r LU-1342

Concordancias melódicas

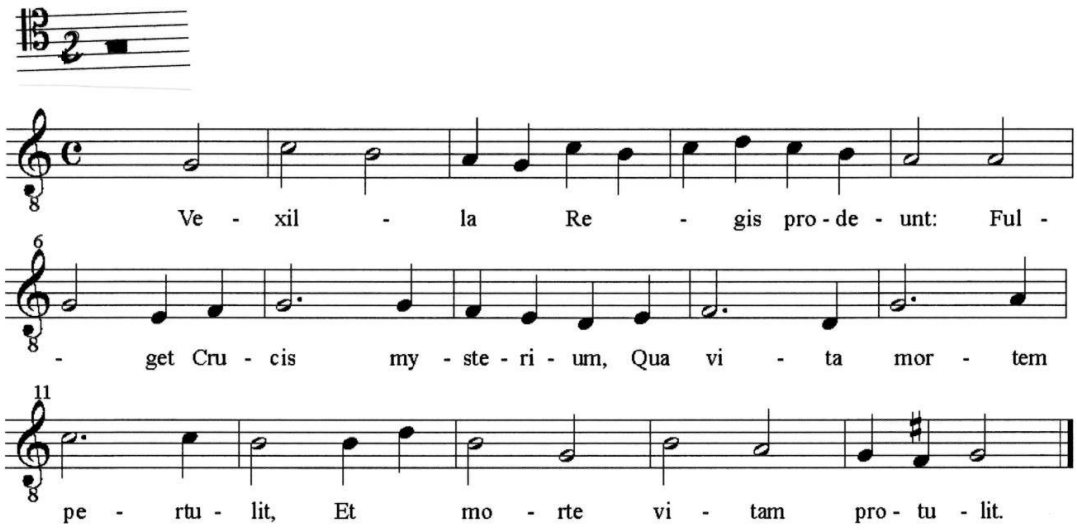
Concordancias de letra: 24.91r

142 Verbum supernum prodiens



cat. 21.205v GR-854

143 Vexilla Regis prodeunt
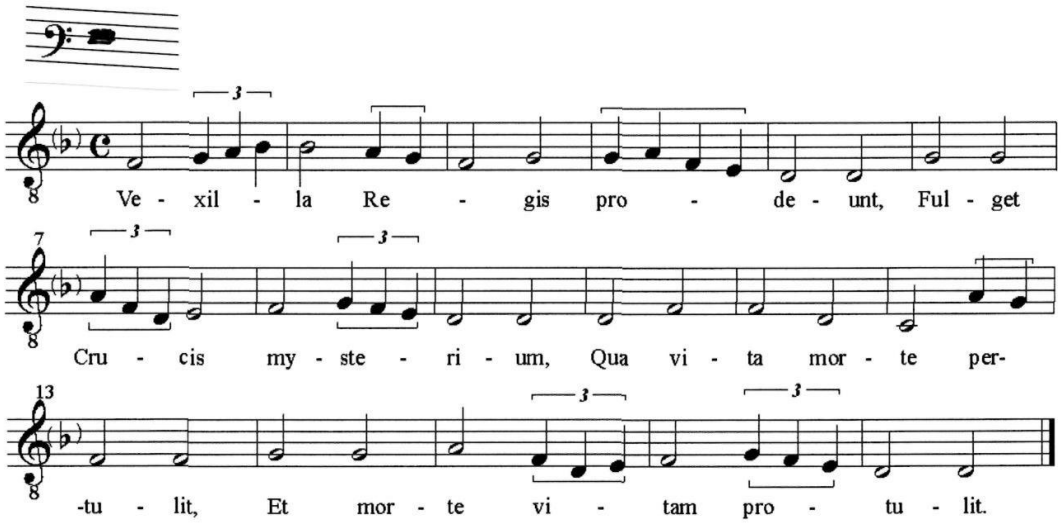


cat. 15.88r LU-511

Concordancia melódicas: 15.121r; 15.145r

Concordancias de letra: 4.135v; 15.88r: 19.19v; 26.135v; 27.19v
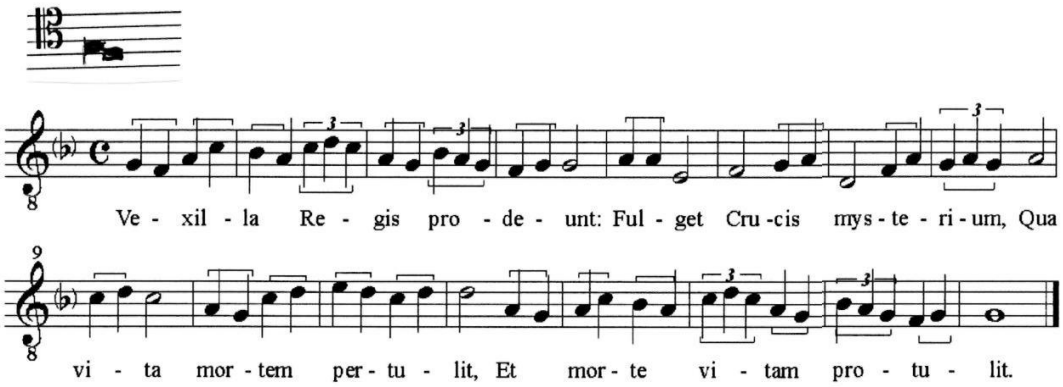
144 Vexilla Regis



cat. 19.19v LU-511

Concordancias de letra: 4.135r2 ;15.85v; 15.88r; 26.135v; 27.19r

145 Vexilla Regis
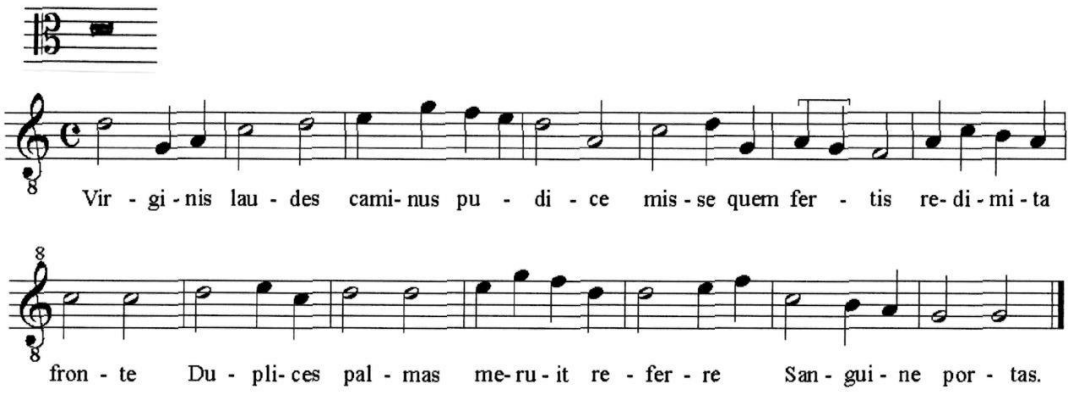


cat. 26.135v LU-511

Concordancias melódicas: 26.162

Concordancias de letra: 4.135r; 15. 85v; 15.88r; 19.19v; 27.19r

146 Virginis laudes
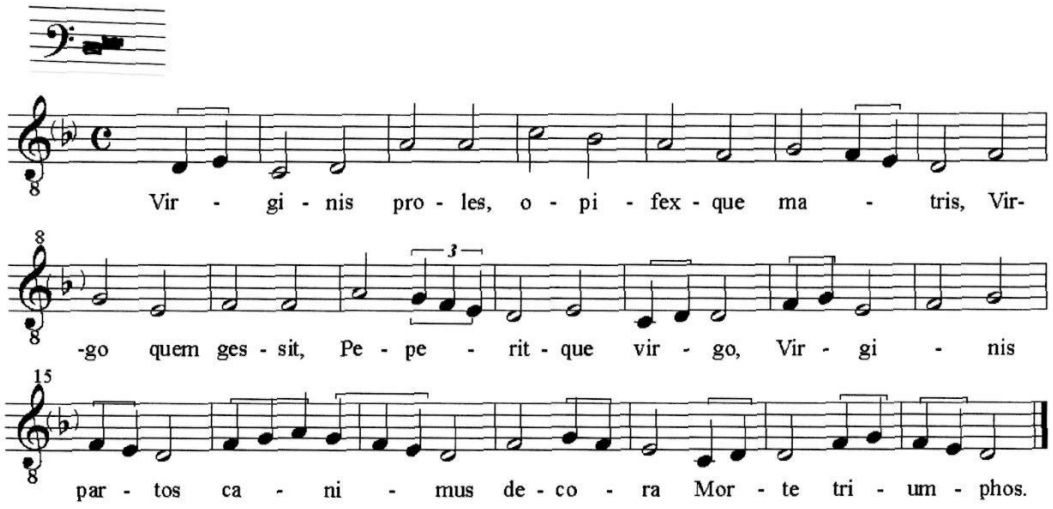


cat. 26.19v

Concordancias melódicas

Concordancias de letra: 11.92r
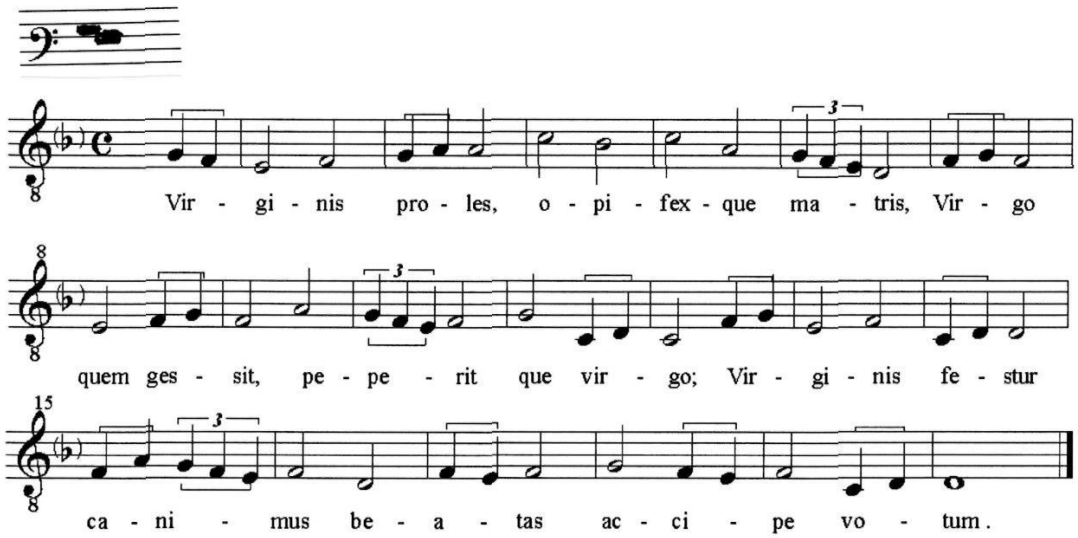
147 Virginis proles, opifexque



cat 21.139r CHEV-21702

Concordancias de letra: 21.17

148 Virginis proles opifexque
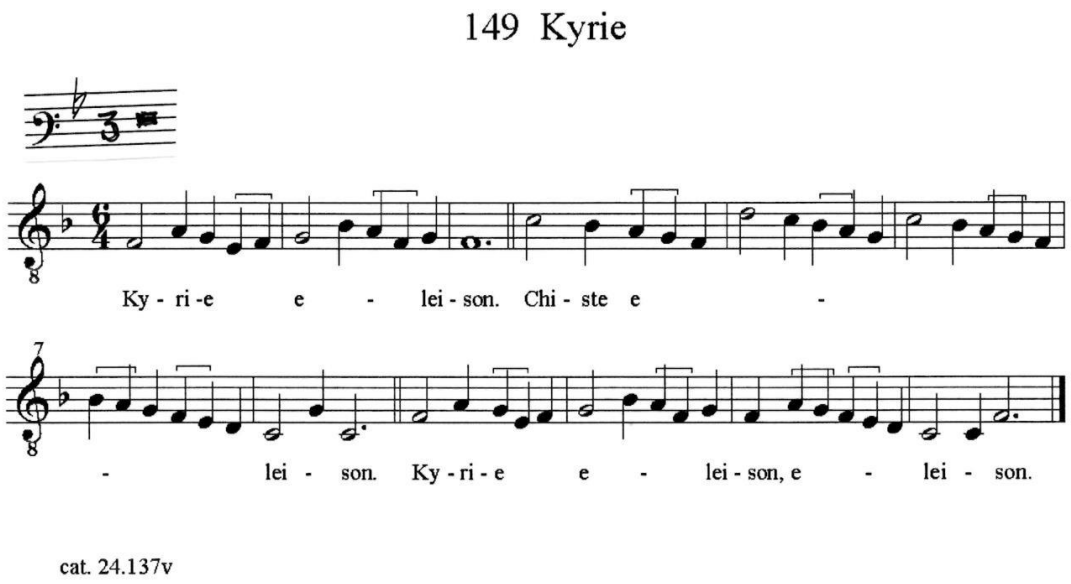


cat. 21.141r CHEV-21702

Concordacias de letra: 21.139r
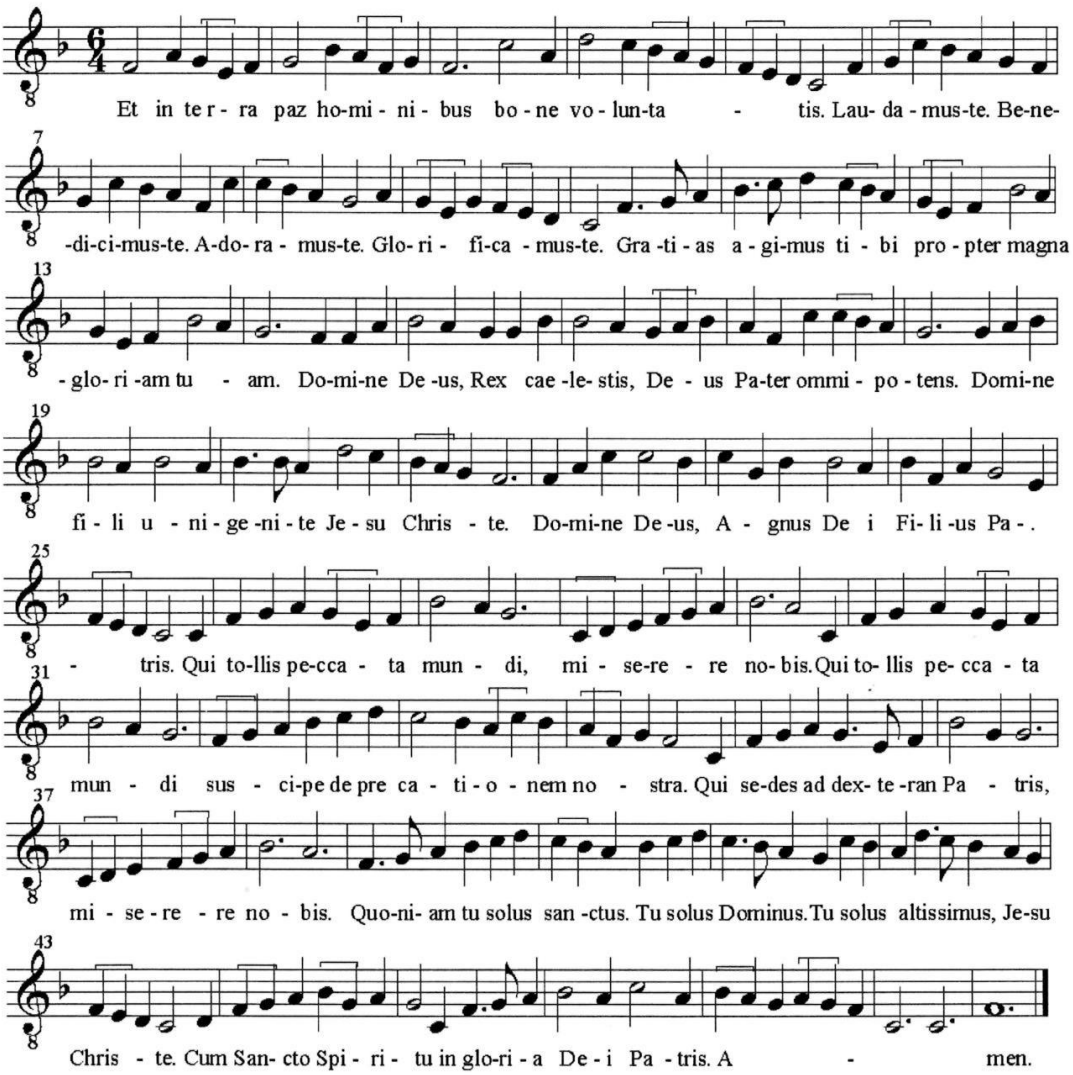
A.III.2. CATÁLOGO DE MISAS

Misa Gregoriana
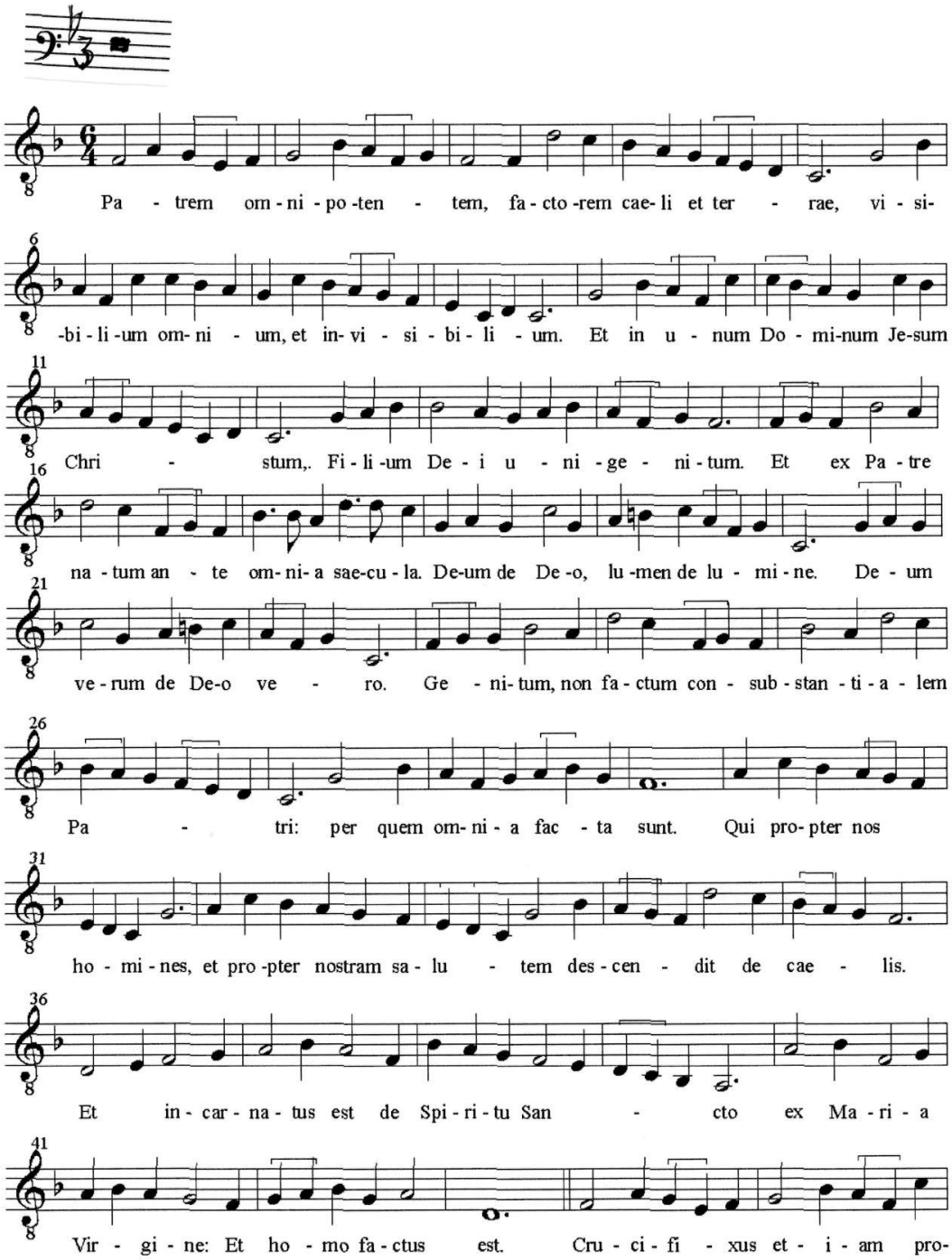


cat. 24.137v
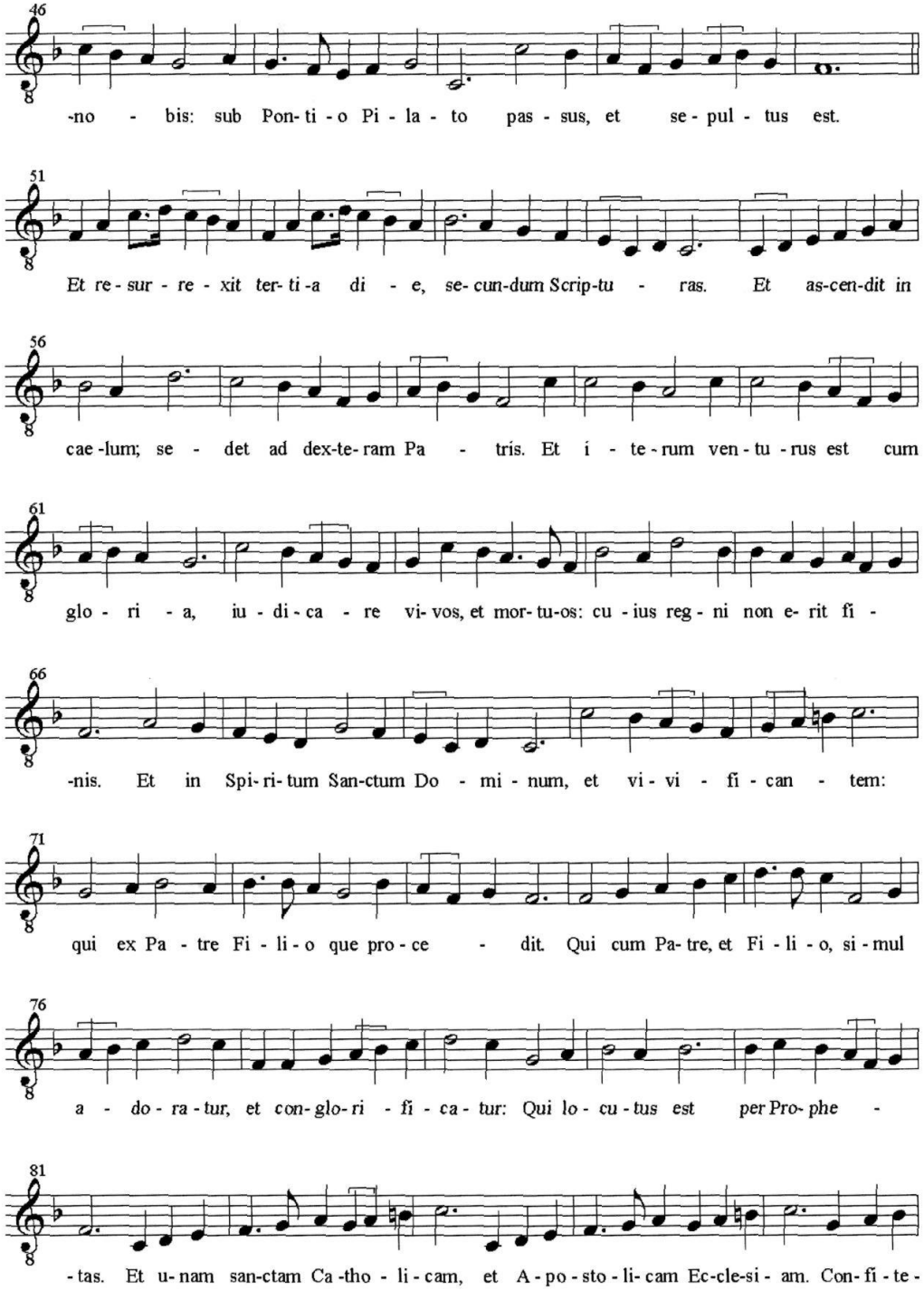
150 Gloria

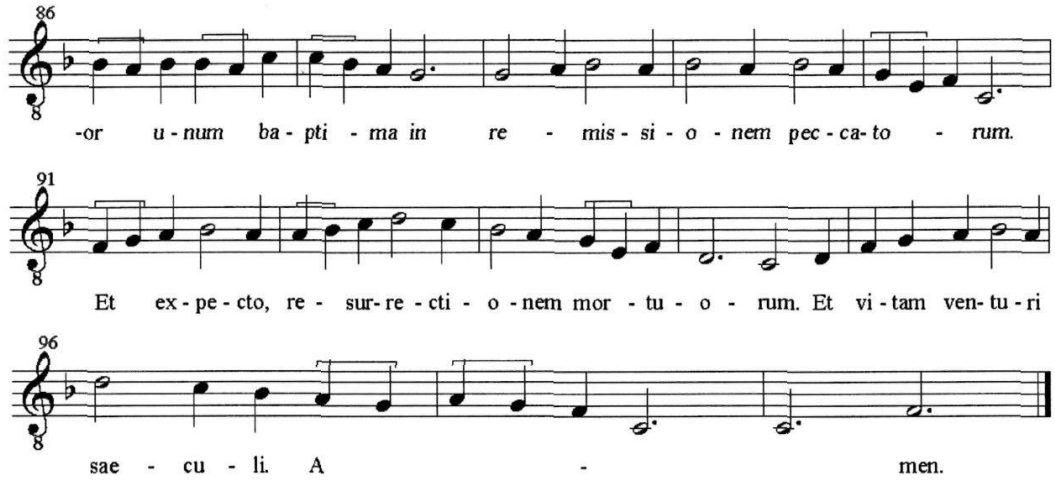


cat. 24.138r

151 Credo
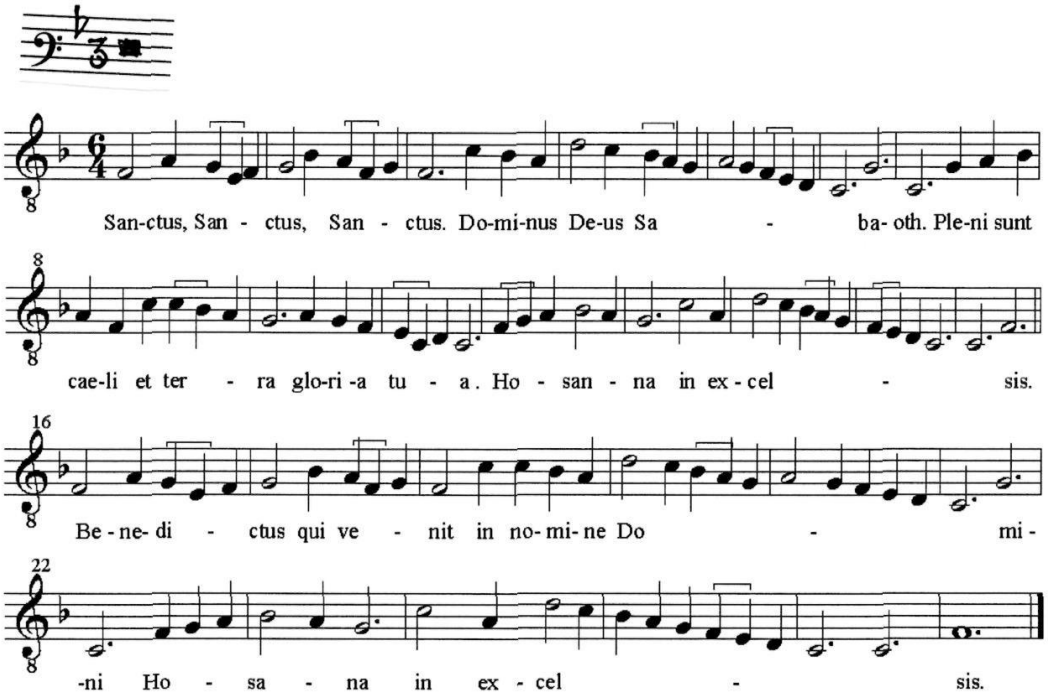

Pa - trem om - ni - po -ten - tem, fa - cto -rem cae- li et ter - rae, vi - si-
-bi - li -um om- ni - um, et in- vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi-num Je-sum
Chri - stum,. Fi - li -um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex Pa - tre
na - tum an - te om- ni- a sae-cu - la. De-um de De -o, lu -men de lu - mi - ne. De - um
ve - rum de De-o ve - ro. Ge - ni- tum, non fa - ctum con - sub - stan - ti - a - lem
Pa - tri: per quem om- ni - a fac - ta sunt. Qui pro- pter nos
ho - mi - nes, et pro -pter nostram sa - lu - tem des - cen - dit de cae - lis.
Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a
Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus et - i - am pro-


46
-no - bis: sub Pon- ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est.
51
Et re - sur - re - xit ter- ti -a di - e, se- cun-dum Scrip-tu - ras. Et as-cen-dit in
56
cae -lum; se - det ad dex-te- ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum
61
glo - ri - a, iu - di - ca - re vi- vos, et mor- tu-os: cu - ius reg - ni non e- rit fi -
66
-nis. Et in Spi- ri- tum San-ctum Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem:
71
qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro - ce - dit. Qui cum Pa- tre, et Fi - li - o, si - mul
76
a - do - ra - tur, et con- glo- ri - fi - ca - tur: Qui lo - cu - tus est per Pro- phe -
81
- tas. Et u- nam san-ctam Ca -tho - li - cam, et A - po - sto - li- cam Ec-cle-si - am. Con- fi - te -


86
-or u - num ba - pti - ma in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum.
91
Et ex - pe - cto, re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri
96
sae - cu - li. A - men.
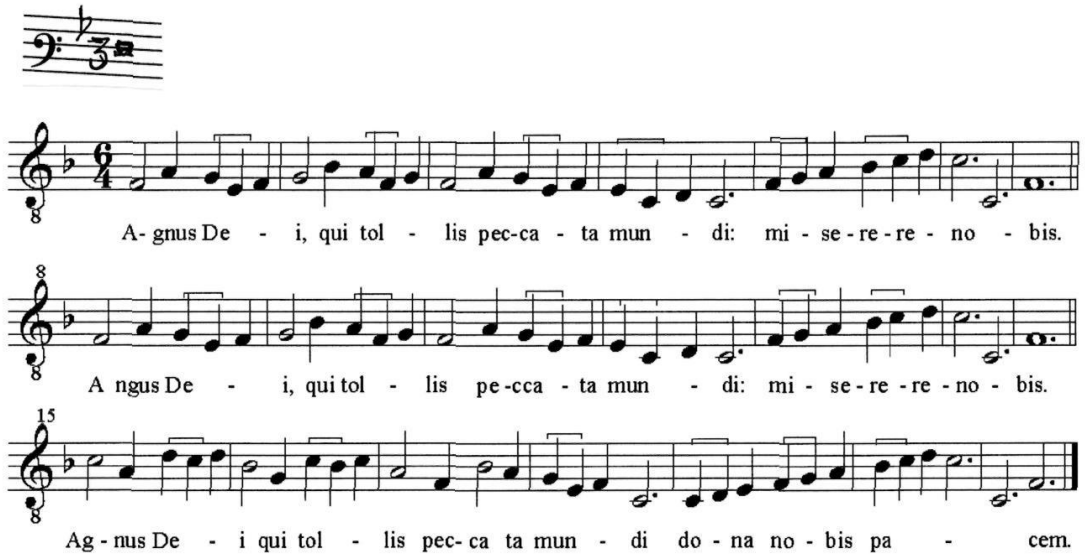
cat. 24. 141r

152 Sanctus



cat. 24.146r

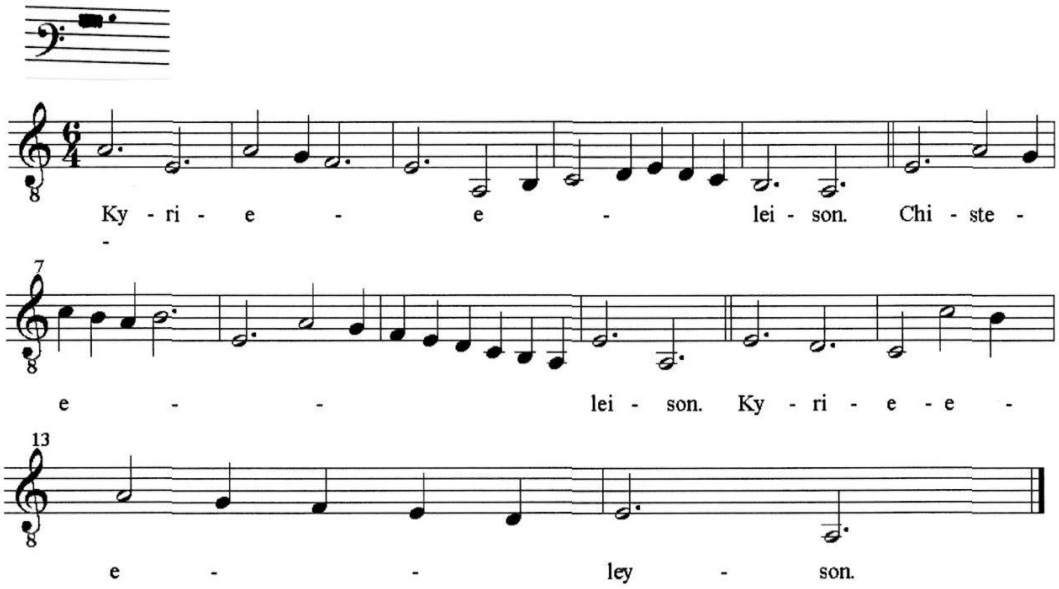
153 Agnus



cat. 24.147v
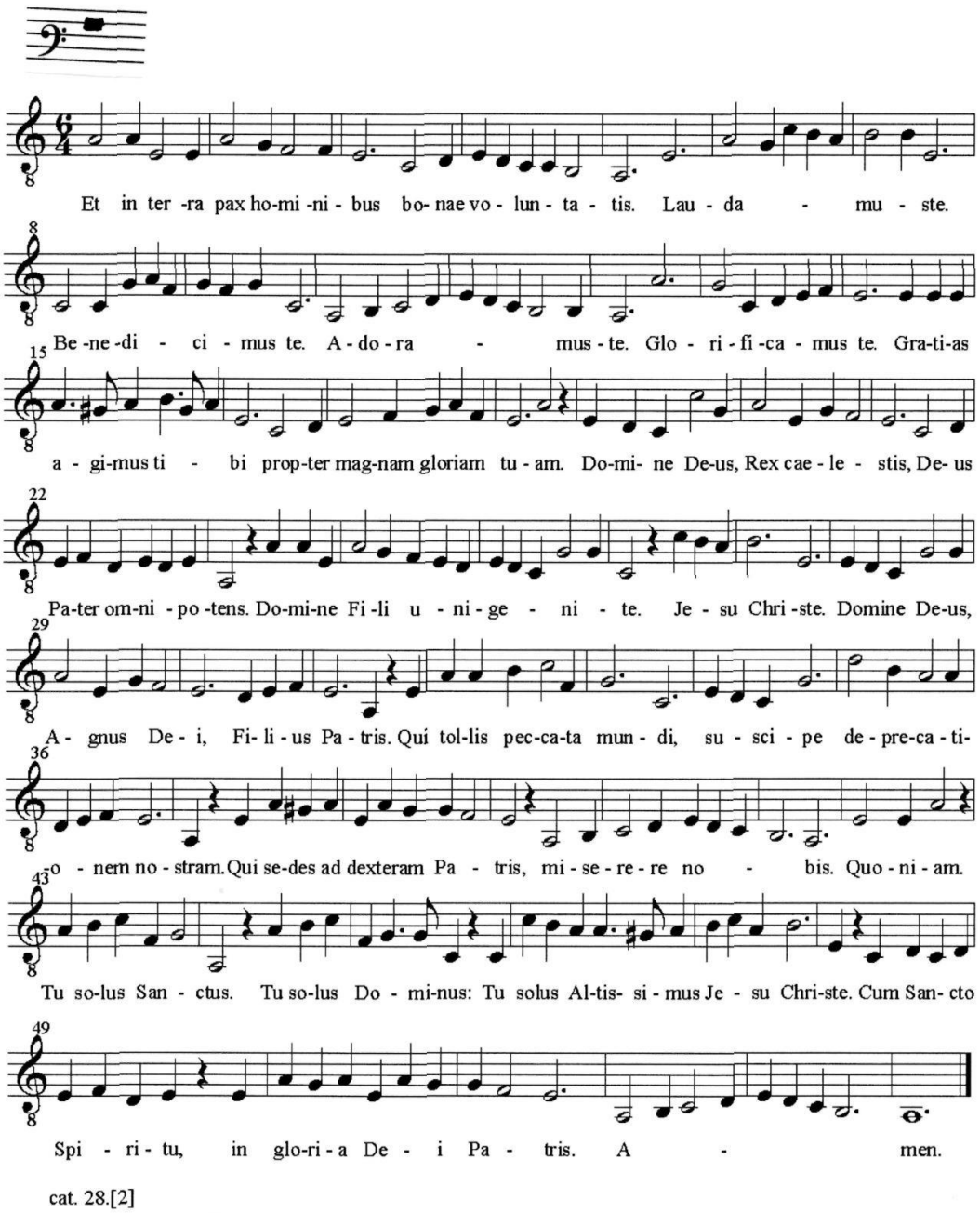
Misa Imperial

154 Kyrie
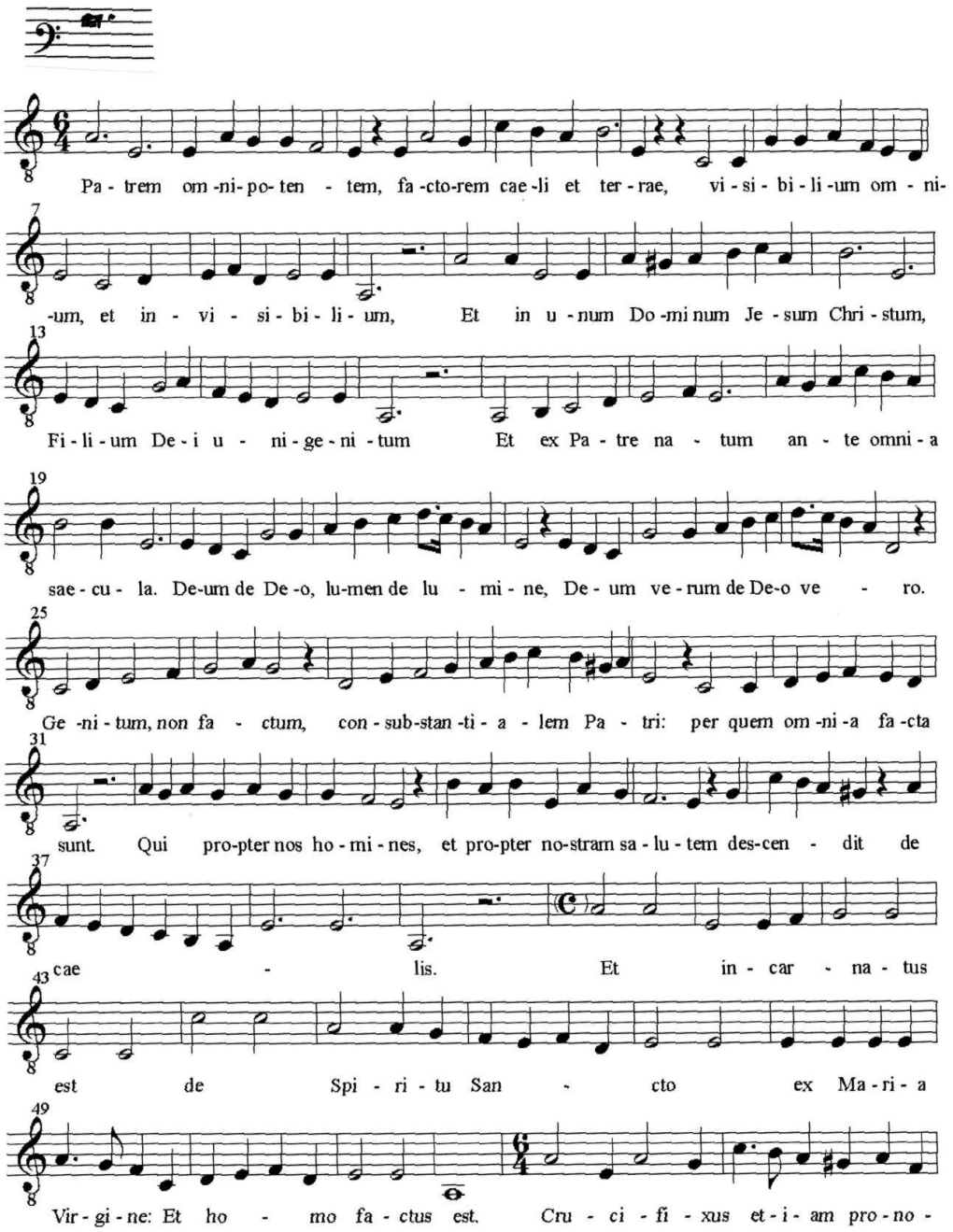


cat. 28. [1]
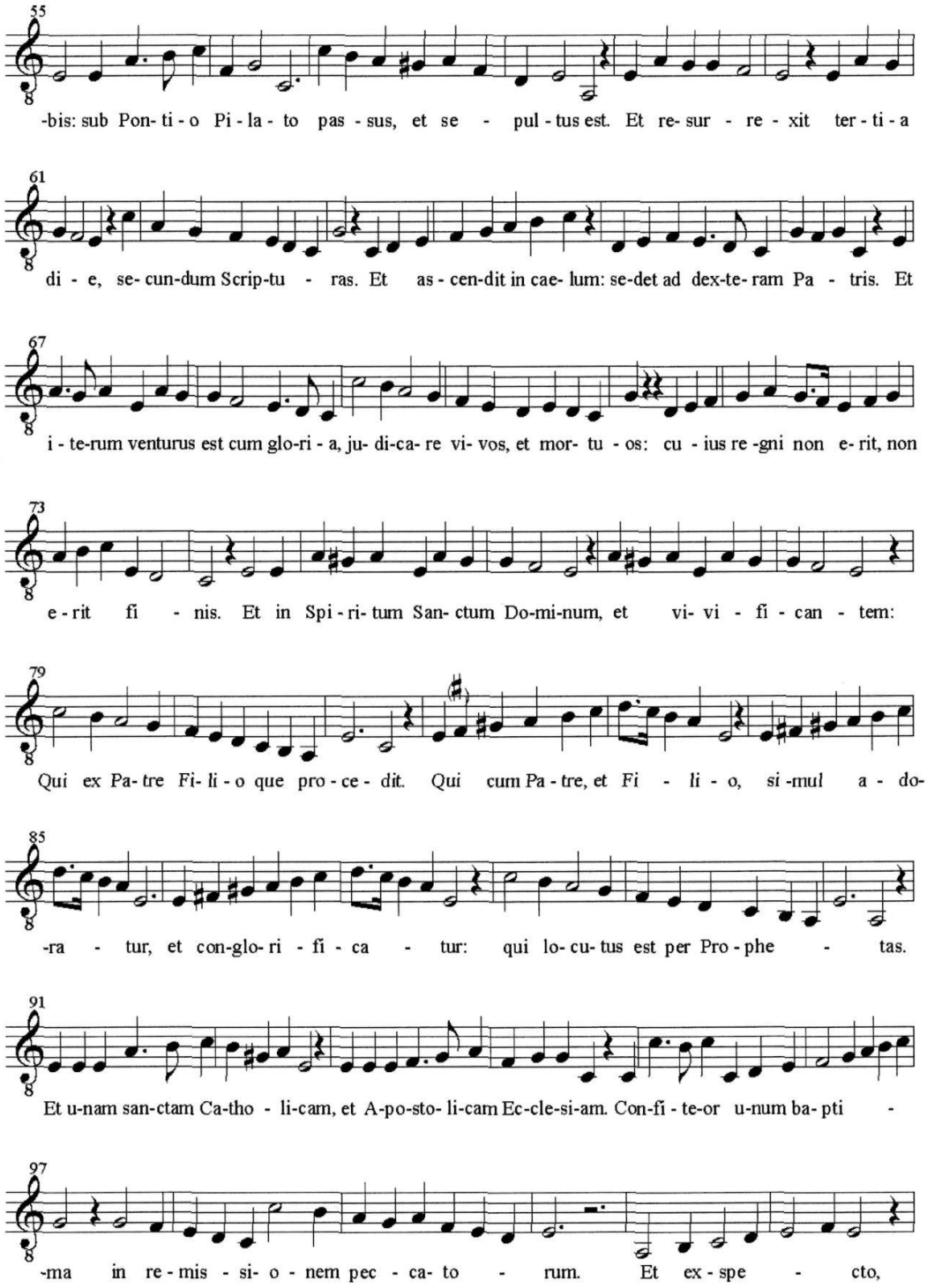
155 Gloria
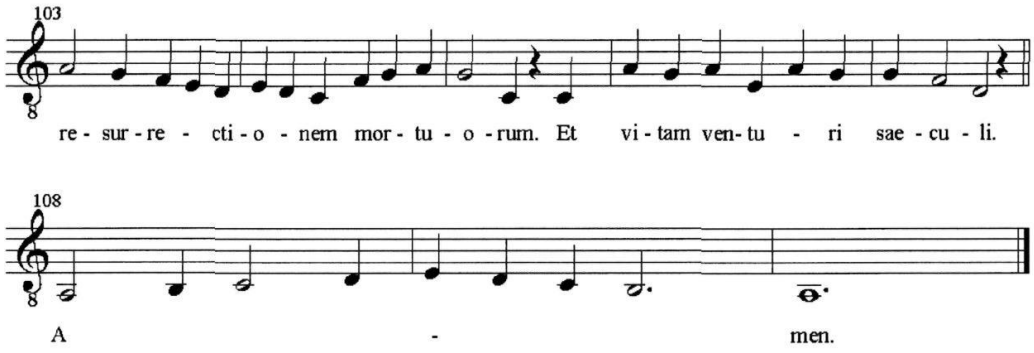


cat. 28.[2]

156 Credo

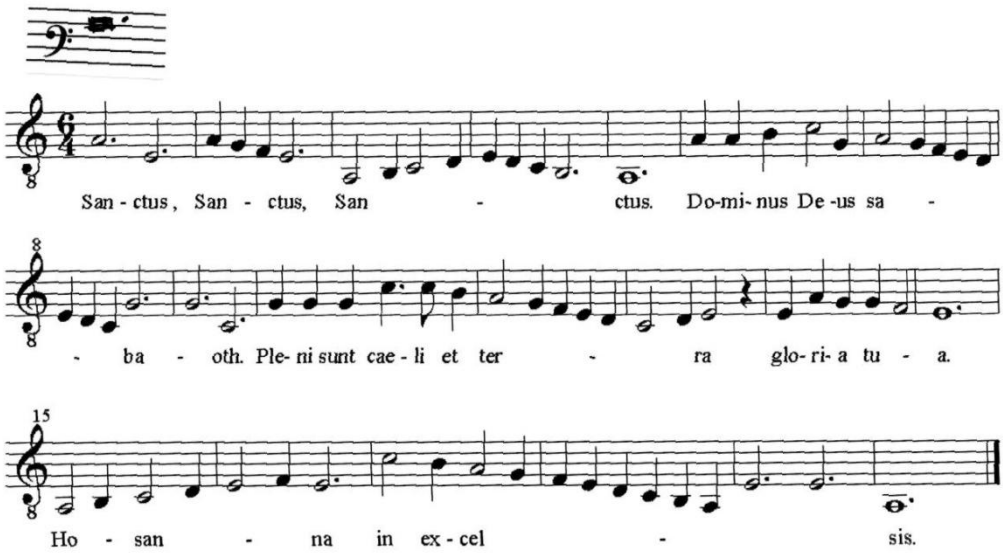

Pa - trem om -ni- po- ten - tem, fa -cto-rem cae -li et ter - rae, vi - si - bi - li -um om - ni-
-um, et in - vi - si - bi - li - um, Et in u - num Do -mi num Je - sum Chri - stum,
Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum Et ex Pa - tre na - tum an - te omni - a
sae - cu - la. De-um de De -o, lu-men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De-o ve - ro.
Ge -ni - tum, non fa - ctum, con - sub-stan -ti - a - lem Pa - tri: per quem om -ni - a fa -cta
sunt. Qui pro-pter nos ho - mi - nes, et pro-pter no-stram sa - lu - tem des-cen - dit de
cae - lis. Et in - car - na - tus
est de Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a
Vir - gi - ne: Et ho - mo fa - ctus est. Cru - ci - fi - xus et - i - am pro - no -


55
-bis: sub Pon- ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est. Et re- sur - re - xit ter - ti - a
61
di - e, se- cun-dum Scrip-tu - ras. Et as - cen-dit in cae- lum: se-det ad dex-te- ram Pa - tris. Et
67
i - te-rum venturus est cum glo-ri - a, ju- di-ca- re vi- vos, et mor- tu - os: cu - ius re -gni non e- rit, non
73
e - rit fi - nis. Et in Spi - ri- tum San- ctum Do-mi-num, et vi- vi - fi - can - tem:
79
Qui ex Pa- tre Fi- li - o que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre, et Fi - li - o, si -mul a - do-
85
-ra - tur, et con-glo- ri - fi - ca - tur: qui lo- cu- tus est per Pro - phe - tas.
91
Et u-nam san-ctam Ca-tho - li-cam, et A-po-sto- li-cam Ec-cle-si-am. Con-fi - te-or u-num ba- pti -
97
-ma in re - mis - si- o - nem pec - ca- to - rum. Et ex - spe - cto,


103
re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li.
108
A - men.

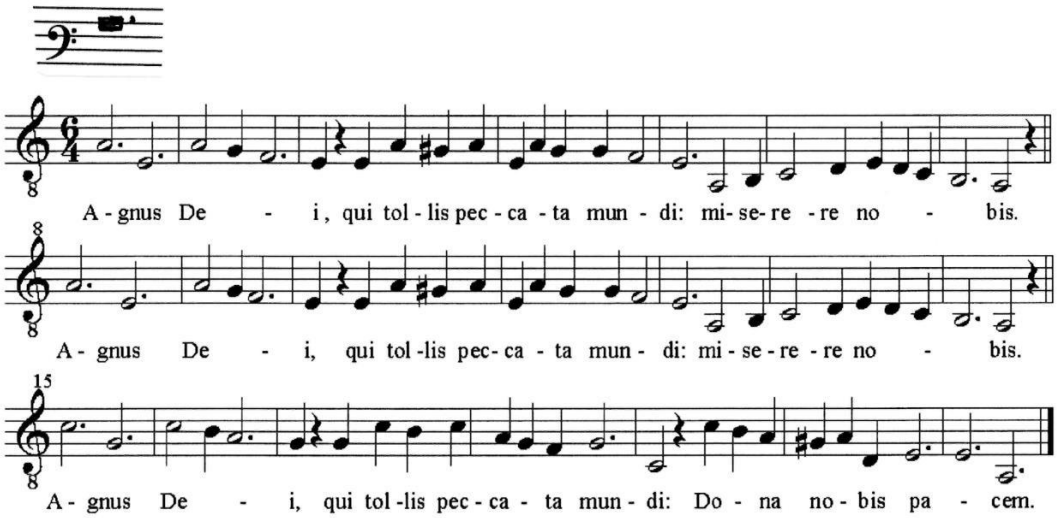
cat. 28.[3]

157 Sanctus



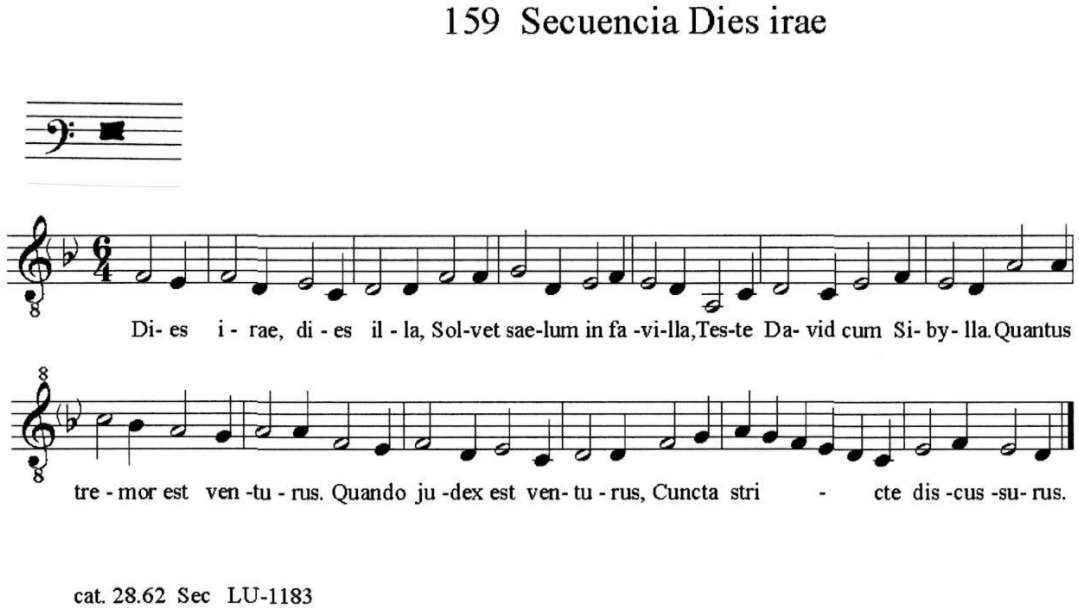
cat. 28.[4]

158 Agnus Dei
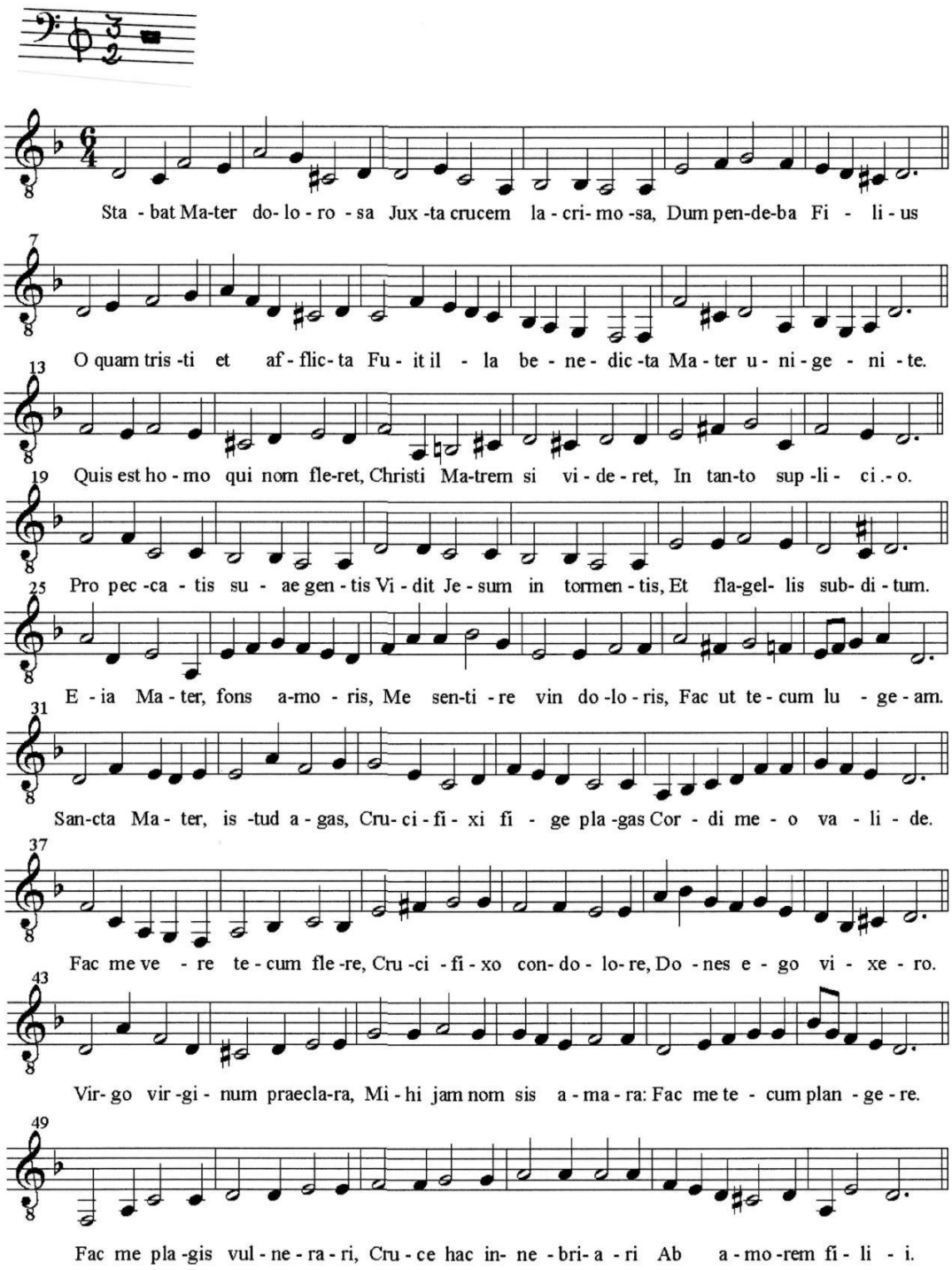


cat. 28.[5]
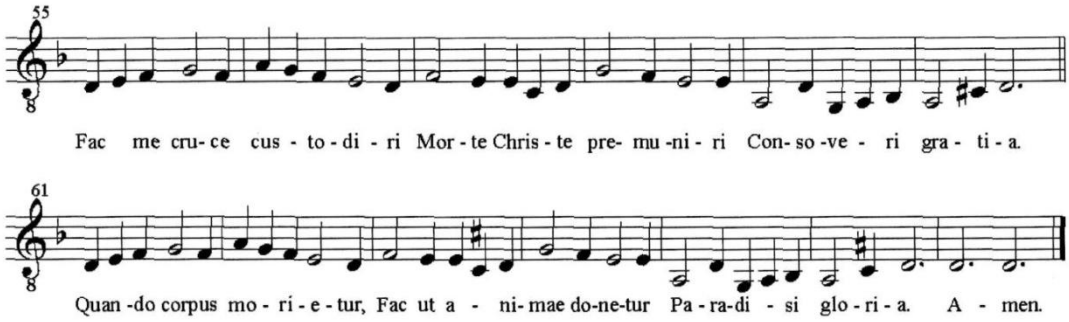
A.III.3. CATÁLOGO DE SECUENCIAS



cat. 28.62 Sec LU-1183
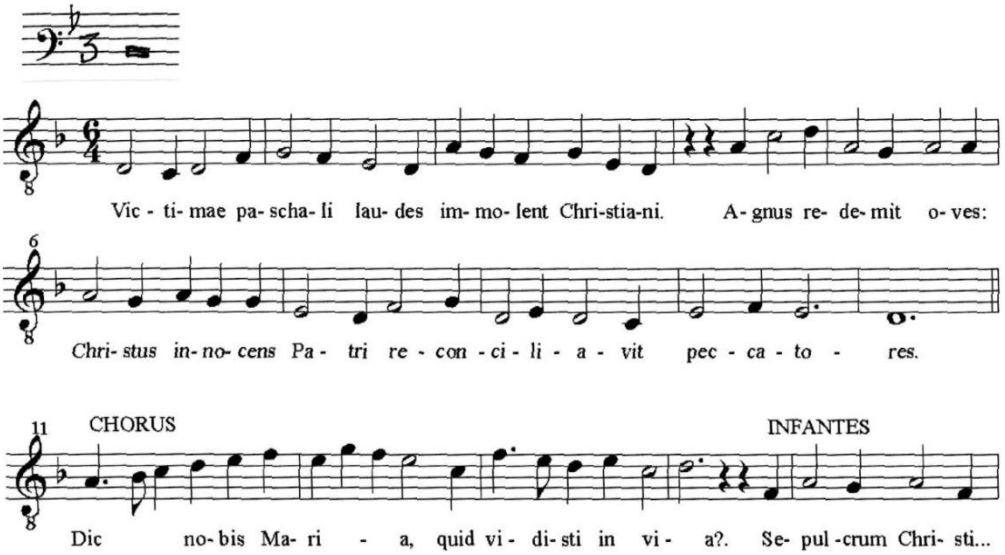
160 Secuencia Stabat Mater





cat. 23.48r Sec. LU-1439

161 Secuencia Victimae paschali



cat. 20.244r LU-691

A. IV.

FUENTES ICONOGRÁFICAS MUSICALES EN LA ARQUITECTURA ROMÁNICA CÁNTABRA (SIGLOS XI-XIII)

El catálogo de iconografía musical está ordenado por las diferentes familias de instrumentos (cuerda, percusión y viento). La adopción de este criterio de ordenación nos ha facilitado la localización y el estudio de las características de los diferentes instrumentos. La ficha catalográfica que comprende los siguientes apartados.

1. Identificación

a) **Número,** correspondiente a cada registro en el presente catálogo.
b) **Instrumento,** indica el nombre genérico actual de dicho instrumento.
c) **Siglo y/o escuela o taller**, señala la época de construcción a la que pertenece la fábrica del templo.
d) **Localización,** de la representación del instrumento, incluye la población y el edificio donde se encuentra en la actualidad.
e) **Material,** de las representaciones. Todos los instrumentos catalogados se encuentran tallados en piedra caliza o arenisca. Cuando tenemos la certeza del material en que esta elaborado la especificamos, en caso contrario simplemente indicamos piedra.
f) **Estado de conservación**, aplicamos los términos "bueno", "regular "y "mal estado" en función del desgaste o deterioro en que se encuentra el instrumento respecto a sus rasgos organológicos,
g) **Ubicación arquitectónica**, para precisar la situación del instrumento en el edificio bien en su origen o bien en la ubicación actual.

2. Descripción

h) **De la talla**, para señalar los elementos, objetos y personajes que forman la escena musical, así como la posición del instrumento respecto al intérprete.
i) **Del instrumento**, indicamos su forma, características y estructura.
j) **Similitudes** del instrumento con otros en el presente catálogo, que mostramos mediante el número correspondiente.

3. Música

k) **Conjunto musical**, para detallar la escena musical señalamos el instrumento seguido del número de ese instrumento en el presente catálogo.

l) **Temática del conjunto**, describe el programa temático de las esculturas que rodean al instrumento.

4. Imagen fotográfica.

Al pie de cada imagen mostramos la ubicación actual del instrumento, localidad e iglesia en donde se encuentra y el número correspondiente de este catálogo.

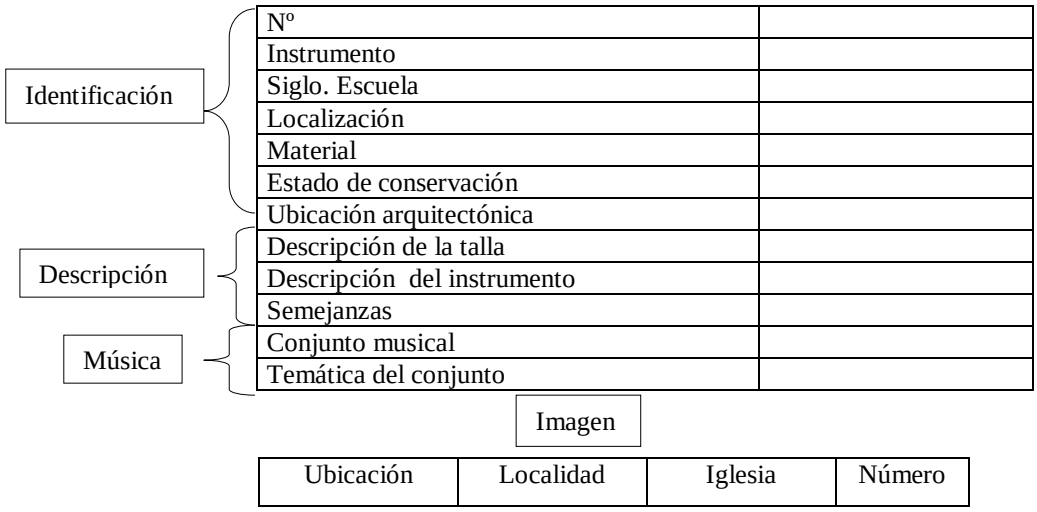
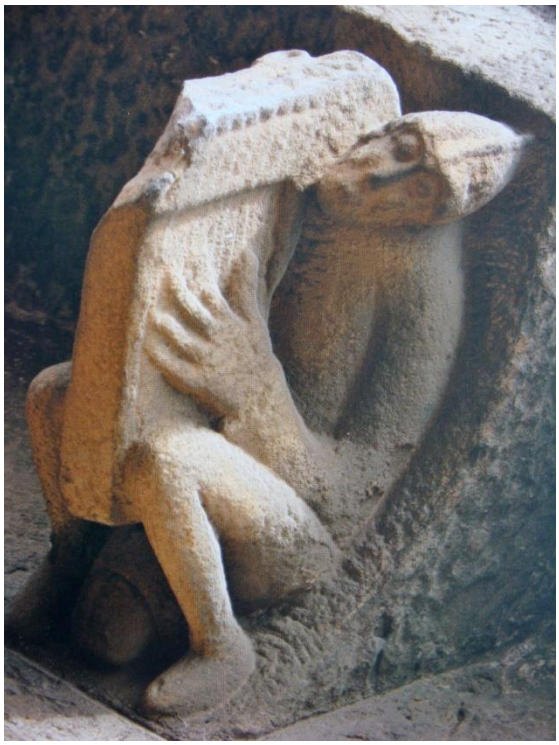


Ilustración 53. Campos que aparecen en la ficha modelo

CATÁLOGO

Nº	1
Instrumento	Arpa
Siglo	XI. Palencia. Frómistan.
Localización	Santillana del Mar. Iglesia de Santa Juliana.
Material	Piedra
Estado de conservación	Bueno
Ubicación	Canecillo exterior nº3, de izquierda a derecha, del ábside central.
Descripción de la escultura	Escultura de bulto redondo, en el que se representa un mono itifálico sentado, vestido con una saya corta ajustada con caperuza, que sujeta con las dos manos un arpa.
Descripción del instrumento	Arpa triangular de marco, de tamaño pequeño, con diez cuerdas.
Semejanzas	
Conjunto musical:	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: cabeza de monstruo, cabeza animal que engulle sus patas, mono con manto, entrelazado de cestería, conjunto de bolas, cerdo, bola, pareja humana abrazándose, águila con garras, cabeza de monstruo que engulle a un hombre, monstruo.



Canecillo exterior nº3 Santillana del Mar. Iglesia de Santa Juliana.cat.núm.1

Nº	2
Instrumento	Arpa
Siglo. Escuela	XII. ¿Pedro Quintana?. Santillana del Mar
Localización	Yermo. Iglesia de Santa María.
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación arquitectónica	Canecillo exterior nº8, de izquierda a derecha, del ábside.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en la que se representa a un cabrito sentado que sostiene entre sus patas el arpa.
Descripción del instrumento	Arpa triangular de marco, de tamaño grande, con diez cuerdas y consola curva.
Semejanzas	
Conjunto musical:	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: rollo, cabeza humana con bonete, bola con caperuza, cabeza de negro o salvaje, con la boca abierta, proa de nave, cabeza tipo negroide, figura sentada con libro abierto, proa de nave, pareja desnuda en postura de coito, proa de nave.



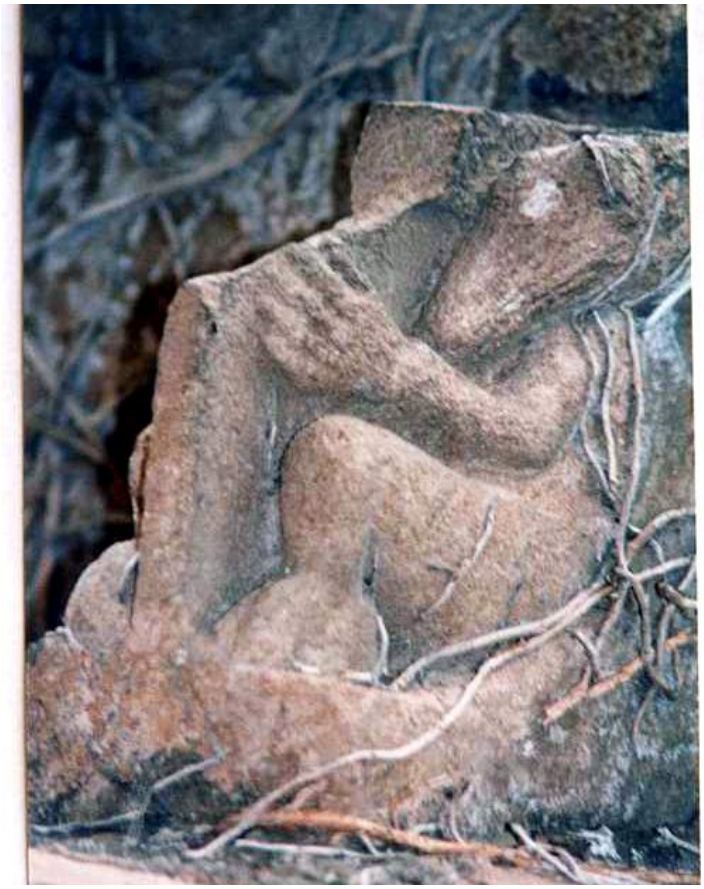
Canecillo exterior nº8 Yermo. Iglesia de Santa María. cat.núm. 2

Nº	3
Instrumento	Arpa.
Siglo. Escuela	XII. Fruchel. Aguilar de Campoo. Moarves
Localización	Piasca. Iglesia de Santa María.
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación arquitectónica	Canecillo exterior nº11, de izquierda a derecha, del ábside central.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en el que se representa a una mujer sentada, vestida con una gran túnica de grandes pliegues hasta los pies y una gran melena. Sostiene entre sus manos un arpa.
Descripción del instrumento	Arpa triangular de marco, de tamaño grande, con nuevo o diez cuerdas.
Semejanzas	
Conjunto musical:	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: Hojas de acanto, sirena de doble cola, hojas de acanto, bailarina, grulla con culebra en el cuello, arpía con cuerpo de mujer, ciervo, ave, león y músico con viola de arco (cat.33)



Canecillo exterior nº11 Piasca. Iglesia de Santa María. 3

Nº	4
Instrumento	Arpa.
Siglo. Escuela	XII. Raicedo.
Localización	Molledo de Puertolin. Iglesia de S. Lorenzo de Pujayo
Material	Piedra
Estado de conservación	Malo
Ubicación arquitectónica	Canecillo exterior nº2, de izquierda a derecha, muro Sur.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en el que se representa a una figura humana, que sostiene entre sus manos un arpa.
Descripción del instrumento	Arpa triangular de marco, de tamaño grande.
Semejanzas	
Conjunto musical:	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: geométricos, rollos, caveto, animal sujetándose la cabeza, caveto.



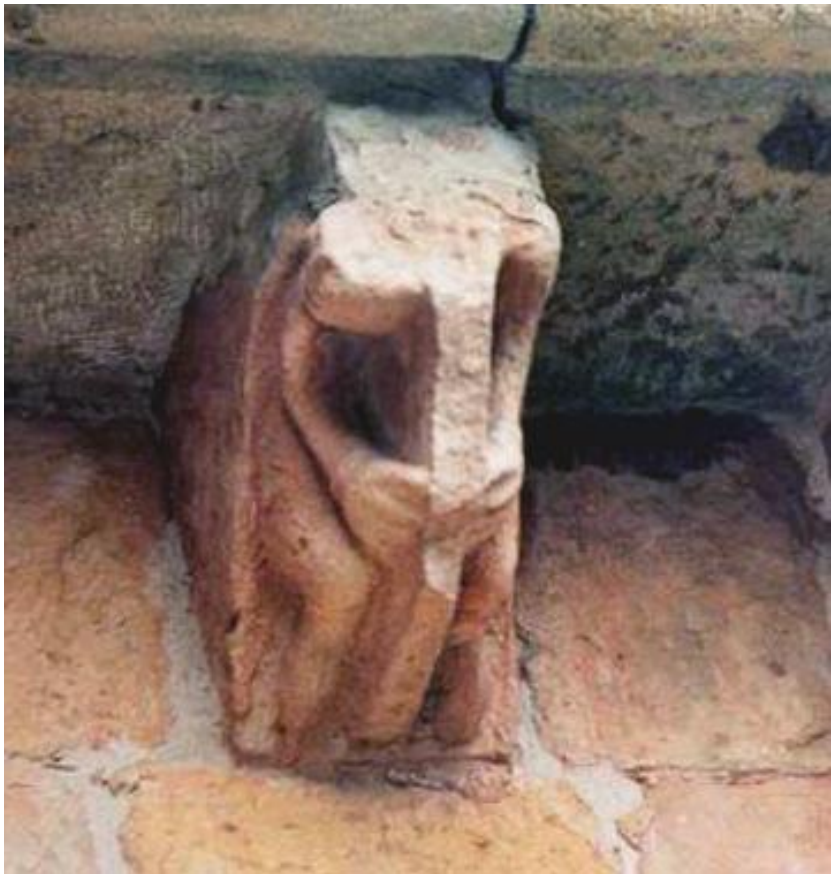
Canecillo exterior nº2 Molledo de Puertolín. Iglesia de S. Lorenzo de Pujayo. cat.núm. 4

Nº	5
Instrumento	Arpa.
Siglo. Escuela	XII. Cervatos
Localización	Bolmir. Iglesia de San Cipriano
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación arquitectónica	Canecillo exterior nº5, de izquierda a derecha, muro Sur.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en el que se representa a una figura humana sentada, vestida con un gorro y pedules, que sostiene entre sus manos un arpa.
Descripción del instrumento	Arpa triangular, de tamaño grande.
Semejanzas	cat.9, 10, 11, 12
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: cabeza de bóvido, tonel sobre cabeza humana, titiritero, animal con cabeza humana, hombre tañendo un cuerno (cat.42)



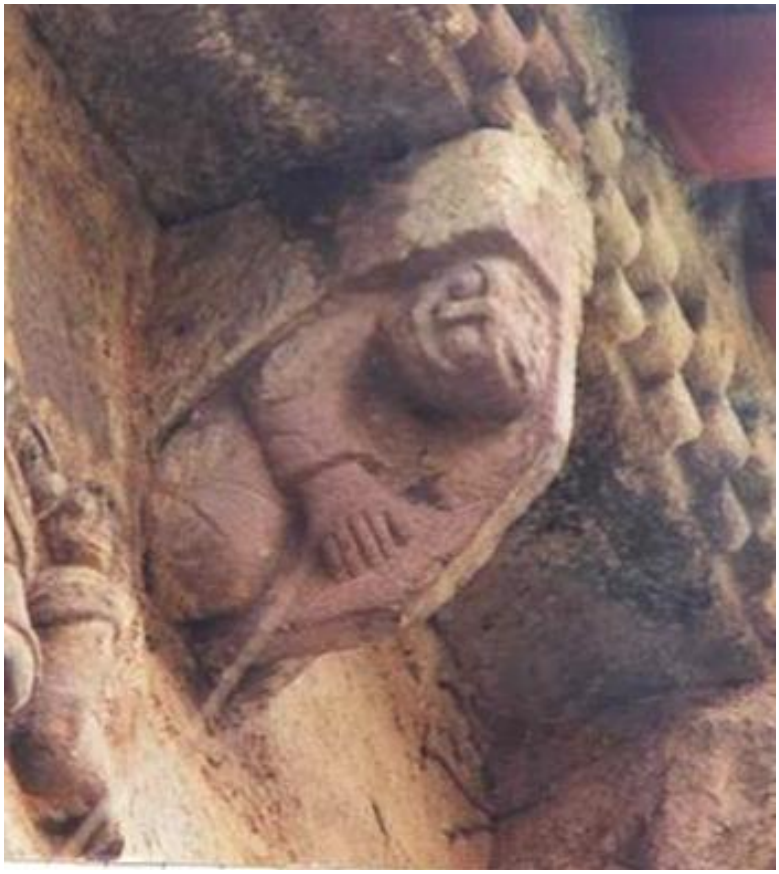
. Canecillo exterior nº5, Bolmir. Iglesia de San Cipriano. cat.núm. 5

Nº	6
Instrumento	Arpa.
Siglo. Escuela	XII. Cervatos
Localización	Bolmir. Iglesia de San Cipriano
Material	Piedra
Estado de conservación	Malo
Ubicación arquitectónica	Canecillo exterior nº 5, de izquierda a derecha, muro Sur.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en el que se representa a un hombre sentado, vestido con una saya de rombos, que sostiene entre sus manos un arpa.
Descripción del instrumento	Arpa triangular, de tamaño grande.
Semejanzas	cat. 9,10,11,12
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: hombre con libro en la mano, bóvido mutilado, titiritero, hombre sin cabeza con escudo, hombre con cachaba, cerdo, osezno equilibrista, titiritero, ave, cabra, bola con caperuza.



Canecillo exterior nº5, Bolmir. Iglesia de San Cipriano. cat.núm. 6

Nº	7
Instrumento	Arpa.
Siglo. Escuela	XII. Cervatos
Localización	Raicedo. Iglesia de San Juan.
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación arquitectónica	Canecillo exterior nº 9 muro Norte.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en el que se representa a un hombre sentado, vestido con una saya con pliegues y sostiene entre sus manos un arpa.
Descripción del instrumento	Arpa triangular, de tamaño grande.
Semejanzas	cat. 10,11 y 12
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: Cabeza de animal, rollos, vegetal, rollos, águila, cabeza de cedo, figura humana con las manos en la cadera, rollo, caveto, rollos, caveto.



. Canecillo exterior nº9Raicedo. Iglesia de San Juan. cat.núm.7

Nº	8
Instrumento	Arpa.
Siglo. Escuela	XII. Santillana del Mar. Raicedo
Localización	Silió. Iglesia de Santos Facundo y Primitivo.
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación arquitectónica	Canecillo exterior nº 9, de izquierda a derecha, muro Norte.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en el que se representa a un hombre sentado, vestido con una saya con pliegues, que sostiene entre sus manos un arpa.
Descripción del instrumento	Arpa triangular, de tamaño grande.
Semejanzas	cat. 10,11 y 12
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: Cabeza de animal, rollos, vegetal, rollos, águila, cabeza de cedo, figura humana con las manos en la cadera, rollo, caveto, rollo, caveto.



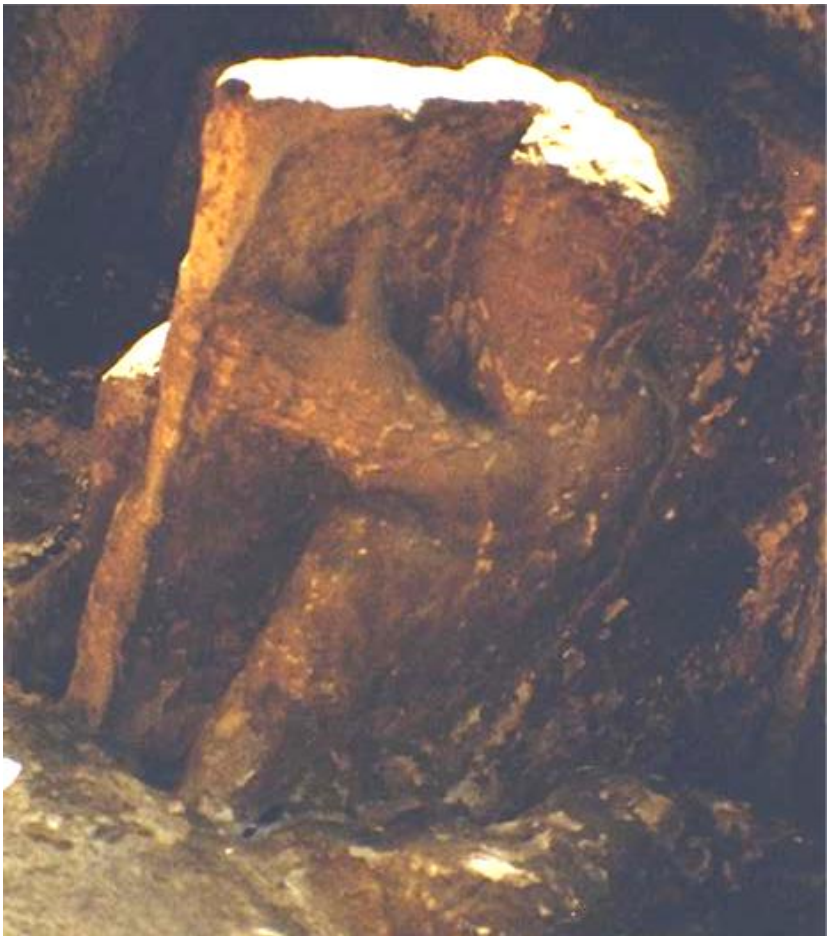
Canecillo exterior nº9. Silió. Iglesia de Santos Facundo y Primitivo. cat.núm. 8

Nº	9
Instrumento	Arpa.
Siglo. Escuela	XI. Fromistan. Mave
Localización	Santillana del Mar. Iglesia de Santa Juliana.
Material	Piedra
Estado de conservación	Malo
Ubicación arquitectónica	Canecillo exterior muro Sur. Hoy se expone en el claustro tras la restauración de 1966.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en el que se representa por una de sus caras a un hombre sentado, vestido con una saya corta ajustada y pedules, que sostiene entre sus manos un arpa. Por el anverso del canecillo se encuentra tallado un perro.
Descripción del instrumento	Arpa triangular, de tamaño grande.
Semejanzas	cat. 6, 10,11 y 12
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: animal, pareja humana, figura de mujer con niño, león, cabeza de monstruo, hombre con arpa-salterio (cat.13), figura humana, hombre tocando un arpa (cat.9),hombre tocando un albogue (cat.56).



Canecillo exterior muro Sur. Santillana del Mar. Iglesia de Santa Juliana. cat.núm. 9

Nº	10
Instrumento	Arpa.
Datación. Escuela	XII. Cervera. Aguilar, Cozuelo
Localización	Cervatos. Iglesia de San Pedro.
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación arquitectónica	Canecillo exterior nº 2, de izquierda a derecha, muro Norte.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en el que se representa a un hombre de cabello rizado sentado, vestido con un brial hasta los pies, que sostiene entre sus manos un arpa.
Descripción del instrumento	Arpa triangular, de tamaño grande.
Semejanzas	cat. 2,3,9,10,11 y 12
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: saltimbanqui, hombre itifálico con las manos sobre la cabeza, escena de coito, cabeza cabra, figura humana con cabeza de animal, monstruo, cabeza de mono, hombre, hombre fálico, figuras en postura impúdica, animales.



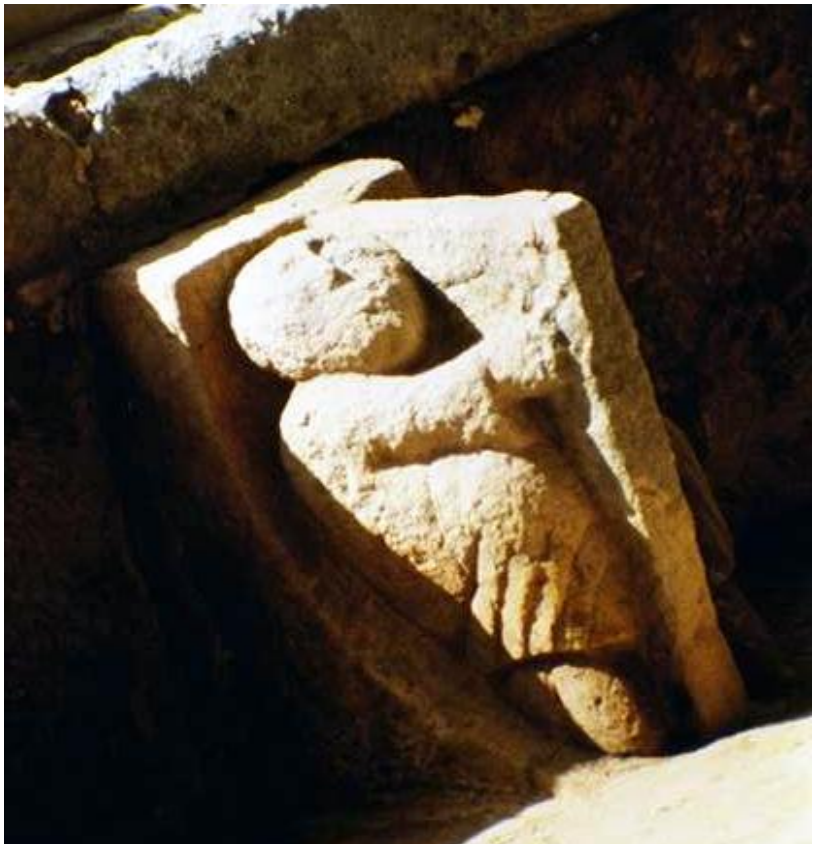
Canecillo exterior nº2. Cervatos. Iglesia de San Pedro. cat.núm. 10

Nº	11
Instrumento	Arpa.
Siglo. Escuela	XII. Cervera. Aguilar de Campoo. Cozuelo
Localización	Cervatos. Iglesia de San Pedro.
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación arquitectónica	Canecillo exterior nº 2, de izquierda a derecha, del ábside.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en el que se representa a un hombre de cabello rizado sentado, vestido con un brial hasta los pies, que sostiene entre sus manos un arpa.
Descripción del instrumento	Arpa triangular, de tamaño grande.
Semejanzas	cat. 2, 3, 9 y10.
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: Hombre con bidón, hombre que bebe de un bidón, monje mostrando sus genitales, animal, cabeza de monstruo, hombre con mascara, saltimbanqui, hombre con cuerno (cat.51), escena de coito, hombre con arpa (cat.11),dos figuras obscenas, cabra, mujer impúdica, hombre desnudo, oso.



Canecillo exterior nº2. Cervatos. Iglesia de San Pedro. cat.núm. 11

Nº	12
Instrumento	Arpa.
Siglo. Escuela	XII. Cervera. Aguilar de Campoo. Cozuelo
Localización	Cervatos. Iglesia de San Pedro.
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación arquitectónica	Canecillo exterior nº 23, de izquierda a derecha, muro Sur.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en el que se representa a un hombre sentado, vestido con un brial hasta los pies y de mangas anchas, que sostiene entre sus manos un arpa.
Descripción del instrumento	Arpa triangular, de tamaño grande.
Semejanzas	cat. 2, 3,9, 10 y 11.
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: cabeza de león, hombre sentado tocando arpa (cat.12), hombre con libro, bola, hombre bebiendo de bidón, hombre tocando una viola de arco (cat.34), hombre con tamboril (cat.39), hombre itifálico, cilindros, hombre con cabeza de mono, liebre, monje con libro, saltimbanqui.



Canecillo exterior nº23. Cervatos. Iglesia de San Pedro. cat.núm. 12

Nº	13
Instrumento	Arpa - salterio
Siglo. Escuela	XI. Fromistan. Mave
Localización	Santillana del Mar. Iglesia de Santa Juliana.
Material	Piedra
Estado de conservación	Malo
Ubicación arquitectónica	Canecillo exterior muro Sur. Hoy se expone en el claustro tras la restauración de 1966.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en el que se representa a un hombre sentado, vestido con una saya corta ajustada, pedules y con bonete, que sostiene entre sus manos un arpa-salterio.
Distribución del instrumento	Arpa – salterio triangular, de tamaño grande. Posee ocho marcas de llaves, cuatro a cada lado del instrumento.
Semejanzas	cat. 17 y 18
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: animales, pareja humana, figura de mujer con niño, león, cabeza de monstruo, hombre arpista (cat.9), figura humana, hombre tocando arpa-salterio (13).



Canecillo exterior muro Sur. Santillana del Mar. Iglesia de Santa Juliana. cat.núm. 13

Nº	14
Instrumento	Arpa - salterio.
Siglo. Escuela	XII. Aguilar de Campoo
Localización	Castañeda. Iglesia de Santa Cruz.
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación arquitectónica	Canecillo exterior nº 9, de izquierda a derecha, ábside central.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en el que se a un hombre sentado, vestido con unos pantalones ceñidos a la altura de los tobillos y con pedules, que sostiene entre sus manos un arpa-salterio.
Descripción del instrumento	Arpa – salterio cuadrangular de tamaño grande. Posee veinte cuerdas.
Semejanzas	cat. 16
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: volutas, monstruo con lengua fuera, dos cabezas humanas, cabeza de animal, cabeza de cabra, volutas, tres prismas, cabeza humana, cuatro cavetos, bola con caperuza, caveto, cabeza de bóvido, tres cavetos.



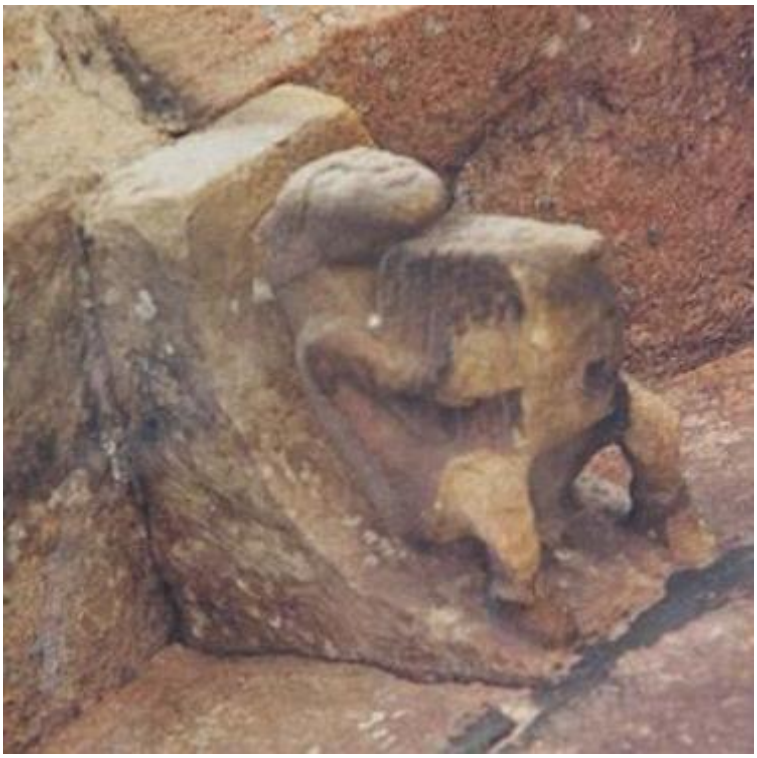
Canecillo exterior nº9. Castañeda. Iglesia de Santa Cruz. cat.núm. 14

Nº	15
Instrumento	Arpa - salterio.
Siglo. Escuela	XII. Cervatos
Localización	Cayón. Iglesia de Santa María.
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación arquitectónica	Canecillo exterior nº 2, de izquierda a derecha, del contrafuerte del muro Norte. Este.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en el que se representa a un hombre contrahecho sentado, con cabeza y rostro deforme, que sostiene entre sus manos un arpa-salterio.
Descripción del instrumento	Arpa – salterio triangular de tamaño grande.
Semejanzas	cat. 18
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: hombre sentado, águila, cavetos, pelicanos afrontados, animal monstruoso, cabeza de animal que engulle a otro, hombre con cuerda al cuello, dos animales afrontados, cabeza y patas de un monstruo.



. Canecillo exterior nº 2. Cayón. Iglesia de Santa María. cat.núm. 15

Nº	16
Instrumento	Arpa - salterio.
Siglo. Escuela	XII. Cervatos
Localización	Barcena de Pie de Concha. Iglesia de Santos Cosme y Damián
Material	Piedra
Estado de conservación	Malo
Ubicación arquitectónica	Canecillo exterior nº 10, de izquierda a derecha, del ábside.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en el que se representa a un hombre sentado de largos cabellos, que sostiene entre sus manos un arpa-salterio.
Descripción del instrumento	Arpa – salterio triangular de tamaño pequeño, de 12 cuerdas.
Semejanzas	cat. 14
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: cabeza femenina, cabeza de monstruo que engulle a una cabeza humana, bola, cabeza de caballo, oso, mujer en postura obscena, hombre itifálico, cabeza de animal con fauces abiertas, hombre, mujer desnuda, monstruo que devora a un personaje.



Canecillo exterior nº 10. Barcena de Pie de Concha. Iglesia de Santos Cosme y Damián. cat.núm. 16

Nº	17
Instrumento	Arpa - salterio.
Siglo. Escuela	XII.
Localización	San Martín de Elines. Colegiata
Material	Piedra
Estado de conservación	Bueno
Ubicación arquitectónica	Canecillo exterior nº 10, de izquierda a derecha, del muro Este.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en el que se representa a un hombre sentado de largos cabellos, con una saya ajustada, que sostiene entre sus manos un arpa-salterio.
Descripción del instrumento	Arpa – salterio triangular de tamaño pequeño, posee ocho clavijas.
Semejanzas	
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: cabeza de monstruo, aspa con bolas, monstruo, rollo, cabeza de animal en pirámide, hombre itifálico, cabeza de monstruo con la boca abierta, cabeza de monstruo engullendo a un hombre, cabeza de camero, cabeza humana, caveto, tres barriles.



Canecillo exterior nº 10. San Martín de Elines. Colegiata. cat.núm. 17

Nº	18
Instrumento	Arpa - salterio.
Siglo. Escuela	XII. Cervatos
Localización	Villanueva de la Nía. Iglesia de San Juan Bautista.
Material	Piedra
Estado de conservación	Bueno
Ubicación arquitectónica	Canecillo exterior nº 7, de izquierda a derecha, del ábside.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en el que se representa a un hombre sentado deforme, de cabellos geométricos, vestido con una saya ajustada en la que aprecia un cinturón ancho y sostiene entre sus manos un arpa-salterio.
Descripción del instrumento	Arpa – salterio triangular de tamaño pequeño, posee ocho clavijas.
Semejanzas	cat. 15
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: liebre, águila, cabrito, saltimbanqui, mujer desnuda pariendo, hombre itifálico, macho cabrío con patas en alto, figura que sostiene otra, coito, figura con niño boca abajo, bola, cerdo.



Canecillo exterior nº 7. Villanueva de la Nía. Iglesia de San Juan Bautista. cat.núm. 18

Nº	19
Instrumento	Salterio
Siglo. Escuela	XII. Juna de Piasca, Covaterio, Fruchel. Aguilar.
Localización	Piasca. Iglesia de Santa María.
Material	Piedra
Estado de conservación	Bueno
Ubicación arquitectónica	Arquivolta exterior, puerta Oeste (secuencia nº 5, de izquierda a derecha,)
Descripción de la talla	Escultura de alto relieve, en el que se representa sentados en dos sillas a una mujer y a un hombre barbado, ambos con una gran melena y vestidos con una túnica de grandes pliegues y un manto. El salterio se sitúa entre las dos cabezas de los músicos, el hombre le sujeta con la mano izquierda mientras que la mujer coloca las yemas sobre las cuerdas.
Descripción del instrumento	Salterio latino cuadrangular, de tamaño mediano, con diez cuerdas dispuestas diagonalmente a la caja, posee diez clavijas, dispuestas en dos grupos de 5 .
Semejanzas	
Conjunto musical	Salterio tañido por dos intérpretes.
Temática del conjunto	Temas colindantes: león, cabeza de animal, guerrero con cota de malla, lanza y escudo, dos de músicos quetocan dos violas de arco (cat. 28 y 29), cabeza de lobo, cabeza de hombre, monje, acantos, león.



. Arquivolta exterior, puerta Oeste. Piasca. Iglesia de Santa María. cat.núm. 19

Nº	20
Instrumento	Salterio
Siglo. Escuela	XII. Raicero
Localización	Molledo de Puertolin. Iglesia de San Lorenzo de Pujayo.
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación arquitectónica	Capitel exterior izquierdo de la puerta de acceso.
Descripción de la talla	Escultura de medio relieve, que se encuentra inscrita en la cara interior del capitel, en el que se representa a una figura humana de pie muy tosca, vestido con traje largo, que sujeta el salterio con la mano izquierda.
Descripción del instrumento	Salterio latino triangular, de tamaño grande, posee 16 cuerdas.
Semejanzas	
Conjunto musical	Junto con la flauta de pan (cat.53)
Temática del conjunto	En el capitel se representa un hombre que sujeta un salterio, seguido de un titiritero y de un músico con una flauta de pan (cat. 53).



. Capitel exterior izquierdo. Molledo de Puertolin. Iglesia de San Lorenzo de Pujayo. cat.núm. 20

Nº	21
Instrumento	Viola de arco
Siglo. Escuela	XII. Santillana del Mar (P.Quintana)
Localización	Yermo. Iglesia de Santa María.
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación arquitectónica	Canecillo exterior nº 8, de izquierda a derecha, muro Sur.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo adosada a la cornisa, en la que se representa a un hombre sentado en una silla, vestido con una túnica de manga larga. La viola se apoya sobre el hombro izquierdo, al modo europeo. Con la mano izquierda sujeta el instrumento por el mástil y con la derecha coge el arco recto.
Descripción del instrumento	Viola oval, de caja plana, posee dos agujeros en forma de C, tres clavijas, cuerdas y clavijero circular.
Semejanzas	cat. 28, 29, 30 y 31.
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: puntas de diamante, águila con presa entre sus garras, oso, cuerno (cat.41), hombre con ballesta, mujer con pandero (cat.36), mujer saltimbanqui, hombre itifálico, cabeza de vampiro, mujer con libro, serpiente mordiendo los pechos de una mujer



Canecillo exterior nº 8. Yermo. Iglesia de Santa María. cat.núm. 21

Nº	22
Instrumento	Viola de arco
Siglo. Escuela	XII. Santillana del Mar (P.Quintana)
Localización	Yermo. Iglesia de Santa María.
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación	Capitel interior derecho, juntoala ventana central del ábside.
Descripción de la talla	Escultura de medio relieve, se encuentra inscrita en la cara interior del capitel, en la que se representa a un hombre de pie, vestido con una saya, que tañe una viola al modo europeo. Con la mano izquierda sujeta el instrumento por el mástil y con la derecha coge el arco recto.
Descripción del instrumento	Junto con el pandero
Semejanzas	
Conjunto musical	Junto con el pandero (cat. 37)
Temática del conjunto	Capitel: hombre que tañe la viola de arco, seguido de un saltimbanqui (o mono) cabeza abajo y una mujer de pie que toca un pandero (cat. 37).



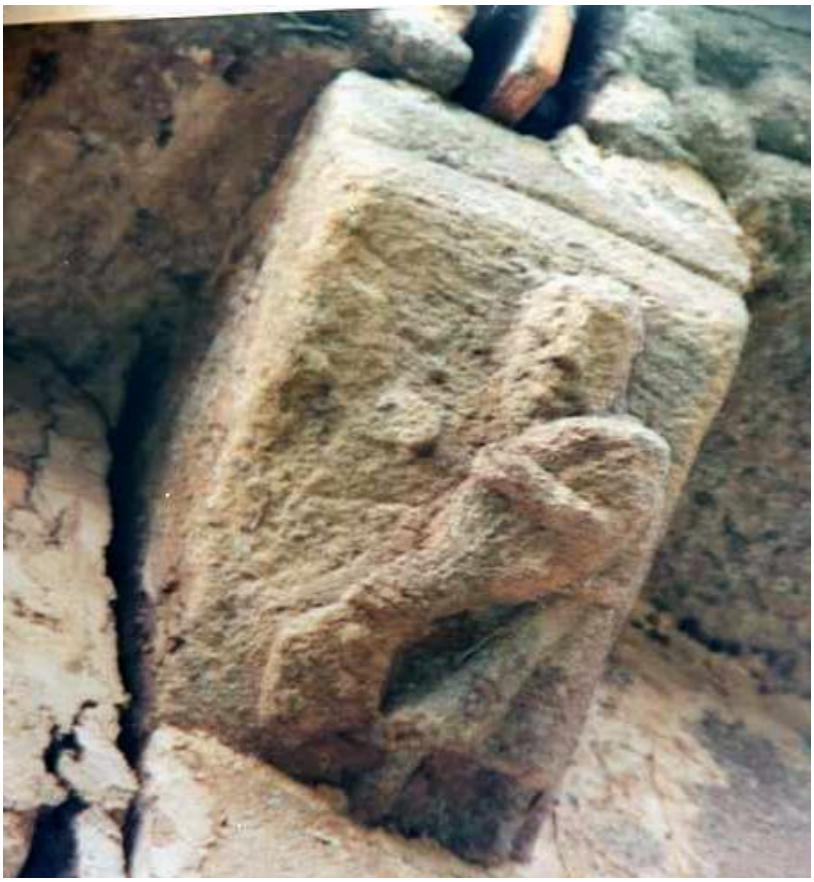
Capitel interior derecho. Yermo. Iglesia de Santa María. cat.núm. 22

Nº	23
Instrumento	Viola de arco
Siglo. Escuela	XII. Castañeda. Aguilar de Campoo
Localización	Castañeda. Colegiata Santa Cruz.
Material	Piedra
Estado de conservación	Mala
Ubicación	Canecillo exterior nº 5, de izquierda a derecha, del ábside, cara Sur.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo adosada a la cornisa, en la que se representa a un hombre sentado. La viola se apoya sobre el hombro izquierdo, al modo europeo, que sujeta con la mano izquierda por el mástil y con la derecha prende el arco curvo.
Descripción del instrumento	Viola oval, de caja plana, dorso abombado, cuello corto, tres clavijas frontales y clavijero romboidal
Semejanzas	
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: bola en caveto, cabeza de animal que muerde un rollo, pareja de animales mordiéndose las ancas, hombre sentado en postura impúdica, hombre con las piernas cruzadas.



Canecillo exterior nº 5. Castañeda. Colegiata Santa Cruz. cat.núm. 23

Nº	24
Instrumento	Viola de arco
Siglo. Escuela	XII. Cervatos. Iglesia deCozuelo
Localización	Raicedo. Iglesia San Juan
Material	Piedra
Estado de conservación	Malo
Ubicación	Canecillo exterior nº 7, de izquierda a derecha, del ábside.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo adosada a la cornisa, en la que se representa a un hombre de pie, vestido con una saya de manga larga. La viola se apoya sobre el hombro izquierdo, al modo europeo. Con la mano izquierda sujeta el instrumento por el mástil y con la derecha coge el arco.
Descripción del instrumento	Viola oval, de caja plana, cuello corto, con cuatro clavijas frontales, clavijero romboidal, con 4 cuerdas
Semejanzas	
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: caveto, cabeza de animal, peces, rollos, capullos en cruz, serpiente mordiéndose la cola, hombre, sedente con túnica, cabeza de animal, pierna humana.



Canecillo exterior nº 7. Raicedo. Iglesia San Juan. cat.núm. 24

Nº	25
Instrumento	Viola de arco
Siglo. Escuela	XII. Juan de Piasca. Fruchel de Moarve
Localización	Henestrosa de las Quintanillas. Iglesia de Santa María.
Material	Piedra
Estado de conservación	Malo
Ubicación	Canecillo exterior nº 4, de izquierda a derecha,muro Sur
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo adosada a la cornisa, en la que se representa a un hombre sentado, vestido con una saya de manga larga. La viola se apoya sobre el hombro izquierdo, al modo europeo. Con la mano izquierda sujeta el instrumento por el mástil y con la derecha coge el arco curvo con mango.
Descripción del instrumento	Viola oval, de caja plana, cuello corto, clavijas frontales desgastadas, clavijero romboidal y cordal rectangular.
Semejanzas	
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: caveto, hojas de acanto, mujer que abre sus piernas a modo de un titiritero, danzarina contorsionista.



Canecillo exterior nº 4. Henestrosa de las Quintanillas. Iglesia de Santa María. cat.núm. 25

Nº	26
Instrumento	Viola de arco
Siglo. Escuela	XIII.
Localización	San Vicente de la Barquera. Iglesia de Santa Mª de los Ángeles
Material	Piedra
Estado de conservación	Malo
Ubicación	Capitel exterior nº 3, de izquierda a derecha, de la puerta Sur
Descripción de la talla	Escultura de medio relieve, se encuentra inscrita en la cara interior del capitel, en la que se representa a un hombre de pie, vestido con una saya, que tañe una viola al modo europeo. Con la mano izquierda sujeta el instrumento por el mástil y con la derecha coge el arco recto.
Descripción del instrumento	Viola oval, de caja plana, cordal rectangular, con 4 cuerdas.
Semejanzas	cat. 35
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Capitel: hombre que tañe la viola de arco, junto a él se encuentra un mono. En el capitel de la derecha aparece un águila devorando un animal. En el de la izquierda se representa la lucha entre una figura humana y un sapo, al que acompaña una serpiente con cabeza de animal.



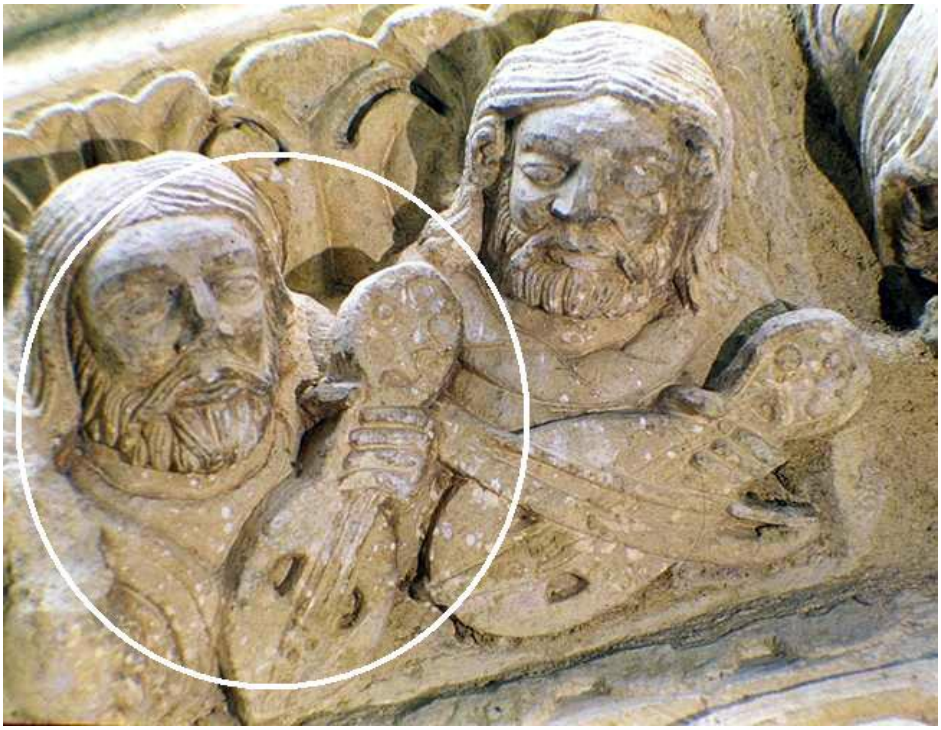
Capitel exterior nº 3. San Vicente de la Barquera. Iglesia de Santa Mª de los Ángeles. cat.núm. 26

Nº	27
Instrumento	Viola de arco
Siglo. Escuela	XII. Fruchel. Corvaterio. Moarves. Aguilar
Localización	Piasca. Iglesia de Santa María.
Material	Piedra
Estado de conservación	Malo
Ubicación	Arquivolta exterior puerta del muro Sur, figura nº7, de izquierda a derecha.
Descripción de la talla	Escultura de medio relieve, en la que se representa a un hombre sentado, vestido con una gran túnica, que tañe una viola al modo europeo. Con la mano izquierda sujeta el instrumento por el mástil y con la derecha coge el arco curvado. Junto a él aparece el busto de otra figura humana.
Descripción del instrumento	Viola oval, de caja plana, mástil corto, clavijas y clavijero desgastados.
Semejanzas	
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Figuras colindantes en la arquivolta: hojas, escena de una fragua, personaje sentado con un libro abierto y que escribe sobre él, dos personajes con agujas de coser, acanto, mujer sola, dos amantes besándose, pareja de monjes.



Arquivolta exterior puerta del muro Sur, figura nº7. Piasca. Iglesia de Santa María. cat.núm. 27

Nº	28
Instrumento	Viola de arco
Siglo. Escuela	XII. Fruchel. Corvaterio. Moarves. Aguilar
Localización	Piasca. Iglesia de Santa María.
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación	Arquivolta exterior puerta Oeste, figura nº 7, de izquierda a derecha.
Descripción de la talla	Escultura de medio relieve, en la que se representa el busto de un hombre barbado, con melena y vestido con una túnica, que sujeta una viola. Con la mano izquierda sujeta el instrumento por el mástil. Junto a él aparece el busto de otro hombre que tañe otra viola.
Descripción del instrumento	Viola oval, de caja plana, mástil corto, con cinco clavijas, clavijero circular, con dos agujeros en forma de C y cordal trapezoide.
Semejanzas	cat.29
Conjunto musical	Junto con la viola de arco (cat. 29)
Temática del conjunto	Temática de la arquivolta: león de grandes melenas, cabeza de animal con una rosa en la frente, guerrero con lanza, pareja de hombre y mujer que tañen un salterio (cat.19), hombre que tañe una viola (cat. 29) cabeza de lobo con fauces abiertas, vegetal ,cabeza de monje, busto.



Arquivolta exterior puerta Oeste, figura nº7. Piasca. Iglesia de Santa María.

cat.núm. 28

Nº	29
Instrumento	Viola de arco
Siglo. Escuela	XII. Fruchel. Corvaterio. Moarves. Aguilar
Localización	Piasca. Iglesia de Santa María.
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación	Arquivolta exterior puerta Oeste, figura nº 7, de izquierda a derecha.
Descripción de la talla	Escultura de medio relieve, en la que se representa el busto de un hombre barbado, con melena y vestido con una túnica. Sujeta una viola al estilo oriental, con la mano izquierda sujeta el instrumento por el mástil y con la derecha coge el arco curvado. Junto a él aparece el busto de otro hombre que sujeta otra viola.
Descripción del instrumento	Viola oval, de caja plana, mástil corto, con tres clavijas, clavijero circular, con dos agujeros en forma de C y cordal trapezoide.
Semejanzas	cat.28
Conjunto musical	Junto con la viola de arco (cat. 28)
Temática del conjunto	Temática de la arquivolta: león de grandes melenas, cabeza de animal con una rosa en la frente, guerrero con lanza, pareja de hombre y mujer que tañen un salterio (cat.19), hombre que tañe una viola (cat. 28) cabeza de lobo con fauces abiertas, vegetal ,cabeza de monje, busto.



Arquivolta exterior puerta Oeste, figura nº7. Piasca. Iglesia de Santa María. cat.núm. 29

Nº	30
Instrumento	Viola de arco
Siglo. Escuela	XII. Cervatos
Localización	Barruelo de los Carabeos. Iglesia de Santa Mª la Mayor.
Material	Piedra
Estado de conservación	Bueno
Ubicación	Capitel interior izquierdo del arco torral que separa la nave de la izquierda del ábside.
Descripción de la talla	Escultura de medio relieve, se encuentra inscrita en la cara interior del capitel, en la que se representa frontalmente a un hombre de pie, vestido con un hábito talar. Tañe una viola al modo europeo. Con la mano izquierda sujeta el instrumento por el mástil y con la derecha aferra el arco.
Descripción del instrumento	Viola oval, de caja plana, con cinco clavijas, clavijero circular, cinco cuerdas, cordal trapezoide, dos agujeros semicirculares y arco.
Semejanzas	
Conjunto musical	Junto con el pandero (cat. 38)
Temática del conjunto	Capitel: junto al hombre que porta la viola, se encuentra de pie una mujer, vestida con una saya que tañe un pandero cuadrado (cat. 38). En el capitel de la derecha aparecen tres figuras de pie, una con un libro, otra con una cruz y en el centro un obispo.



Capitel interior izquierdo del arco torral. Barruelo de los Carabeos. Iglesia de Santa Mª la Mayor. cat.núm. 30

Nº	31
Instrumento	Viola de arco
Siglo. Escuela	XI. Fromistan. Mave
Localización	Santillana del Mar. Colegiata Santa Juliana.
Material	Piedra
Estado de conservación	Malo
Ubicación	Canecillo exterior nº 4, de izquierda a derecha, cornisa del hastial del crucero del muro Sur
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo adosada a la cornisa, en la que se representa a un hombre sentado, vestido con una saya de manga larga, que toca una viola al modo europeo. Con la mano izquierda sujeta el instrumento por el mástil y con la derecha coge el arco recto.
Descripción del instrumento	Viola oval, de caja plana, con dos agujeros en forma de C, clavijero circular y cordal rectangular.
Semejanzas	cat. 21, 28, 29, 30.
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: cabeza de animal, cabeza humana, cabra, figura humana que lleva una soga al cuello, ave.



Canecillo exterior nº 4. Santillana del Mar. Colegiata Santa Juliana. cat.núm. 31

Nº	32
Instrumento	Viola de arco
Siglo. Escuela	XII. Santillana del Mar. Raicedo
Localización	Silio. Iglesia de San Facundo y Primitivo
Material	Piedra
Estado de conservación	Malo
Ubicación	Canecillo exterior nº 5, de izquierda a derecha, del ábside muro Sur
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo adosada a la cornisa, en la que se representa a un hombre sentado, que toca una viola al modo europeo. Con la mano izquierda sujeta el instrumento por el mástil y con la derecha coge el arco recto.
Descripción del instrumento	Viola oval, de caja plana, con dos agujeros en forma de C.
Semejanzas	
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: cabeza de animal con exoftalmia, rectángulos, cabeza de animal, mujer sentada que se toca los pechos, capitel con volutas, cabeza de hombre barbado, cabeza de caballo, volutas, rollos.



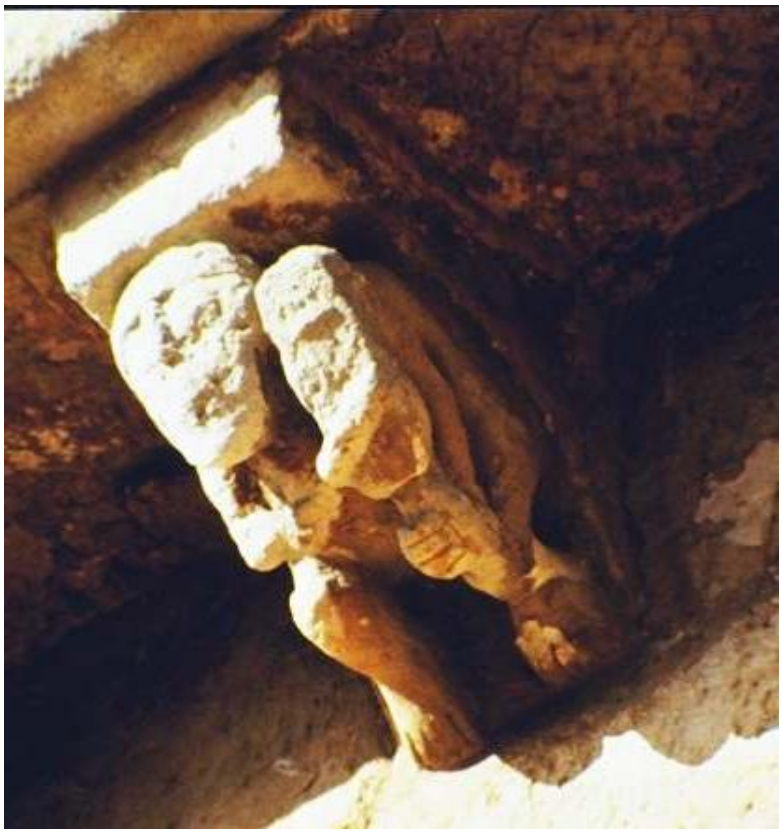
Canecillo exterior nº 5. Silio. Iglesia de San Facundo y Primitivo. cat.núm. 32

Nº	33
Instrumento	Viola de arco
Siglo. Escuela	XII. Fruchel. Corvaterio. Burgos
Localización	Piasca. Iglesia de Santa María.
Material	Piedra
Estado de conservación	Malo
Ubicación	Canecillo exterior nº 5, de izquierda a derecha, del ábside muro Sur
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo adosada a la cornisa, en la que se representa a un hombre sentado de pelo largo, vestido con una túnica, que toca una viola al modo europeo. Con la mano izquierda sujeta el instrumento por el mástil y con la derecha coge el arco recto.
Descripción del instrumento	Viola oval, de caja plana, clavijero circular.
Semejanzas	
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: hojas de acanto, sirena de doble cola, bailarina, grulla con culebra en el cuello, arpía con cuerpo de mujer, ciervo, ave, león, arpista (cat. 3)



Canecillo exterior nº 5. Piasca. Iglesia de Santa María. cat.núm. 33

Nº	34
Instrumento	Viola de arco
Siglo. Escuela	XII. Cervera, Aguilar de Campoo, Cozuelo
Localización	Cervatos. Iglesia de San Pedro.
Material	Piedra
Estado de conservación	Malo
Ubicación	Canecillo exterior nº 9, de izquierda a derecha, muro Sur.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo adosada a la cornisa, en la que se representa a un hombre, que toca una viola al modo europeo. Con la mano izquierda sujeta el instrumento por el mástil y con la derecha coge el arco.
Descripción del instrumento	Viola oval, de caja plana, clavijero circular.
Semejanzas	
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: cabeza de león, hombre sentado, tañedor de flauta (cat. 54), bola, hombre bebiendo de un bidón, hombre tocando un arpa (cat. 12), hombre itifálico que tañe un tamboril (cat. 39), mujer pariendo, cabra, cilindros, hombres con cabeza de mono, liebre, monje con libro, saltimbanqui, bidones.



Canecillo exterior nº 9. Cervatos. Iglesia de San Pedro. cat.núm. 34

Nº	35
Instrumento	Viola de arco
Siglo. Escuela	XIII.
Localización	San Vicente de la Barquera. Iglesia de Santa Mª de los Ángeles
Material	Piedra
Estado de conservación	Malo
Ubicación	Capitel exterior derecho nº 3 , de izquierda a derecha, de la puerta Sur
Descripción de la talla	Escultura de medio relieve, se encuentra inscrita en la cara interior del capitel, en la que se representa a un hombre de pie, vestido con una saya, que tañe una viola al modo europeo. Con la mano izquierda sujeta el instrumento por el mástil y con la derecha coge el arco recto.
Descripción del instrumento	Viola oval, de caja plana, cordal rectangular, con 4 cuerdas, clavijero circular.
Semejanzas	cat. 26
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Capitel: hombre que tañe la viola de arco, junto a él se encuentra un mono. En los otros capiteles se representa: hombre a caballo que lucha con animales y serpientes, por el lateral un castillo. Águila que devora un animal. Lucha de un hombre y un gran sapo al que acompañan serpientes con cabezas de aves.



Capitel exterior derecho nº 3. San Vicente de la Barquera. Iglesia de Santa Mª de los Ángeles. cat.núm. 35

Nº.	36
Instrumento	Pandero
Siglo. Escuela	XII. ¿Pedro Quintana?
Localización	Yermo. Iglesia de Santa María
Material	Piedra
Estado de conservación	Bueno
Ubicación	Canecillo exterior nº 9, de izquierda a derecha, muro Sur
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo en la que se representa a una mujer de pie, vestida con toca y capa, que sujeta un pandero con las dos manos. Se sitúa a la derecha y a la altura de la cabeza de la tañedora.
Descripción del instrumento	Pandero cuadrado, compuesto por un marco de madera, estrecho, de tamaño mediano, cubierto de pergamino por ambos lados.
Semejanzas	cat. 38.
Conjunto musical:	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: puntas de diamante, águila, oso, hombre tocando el cuerno (cat. 41), hombre con ballesta, hombre tocando viola (cat. 21), mujer saltimbanqui, hombre fálico, cabeza de vampiro, mujer con libro, serpiente mordiendo los pechos de una mujer.



Canecillo exterior nº 9. Yermo. Iglesia de Santa María. cat.núm. 36

Nº.	37
Instrumento	Pandero
Siglo. Escuela	XII. ¿Pedro Quintana?
Localización	Yermo. Iglesia de Santa María
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación	Capitel interior derecho, de izquierda a derecha, de la ventana central del ábside
Descripción de la talla	Mujer de pie, vestida con toca, sujeta un pandero con las dos manos. Sujeta el pandero con las dos manos.
Descripción del instrumento	Pandero cuadrado, compuesto por un marco de madera, estrecho, de tamaño mediano, cubierto de pergamino por ambos lados
Semejanzas	Cat. 36 y 38.
Conjunto musical	Junto con la viola de arco (cat. 22)
Temática del conjunto	Capitel: Hombre que tañe una viola de arco (cat. 22), seguido de un saltimbanqui cabeza abajo y de la mujer que toca el pandero (cat.37), Capitel izquierdo se representa una escena de lucha entre dos individuos y una mujer observa la acción



Capitel interior derecho. Yermo. Iglesia de Santa María. cat.núm. 37

Nº.	38
Instrumento	Pandero
Siglo. Escuela	XIII. Cervatos
Localización	Barruelo de los Carabeos. Iglesia de Santa María la Mayor
Material	Piedra
Estado de conservación	Bueno
Ubicación	Capitel interior izquierdo del arco torral.
Descripción de la talla	Mujer de pie, vestida con un traje de manga y de falda larga, de grandes pliegues, ceñido con un cinturón. Sujeta el pandero con las dos manos.
Descripción del instrumento	Pandero cuadrado, compuesto por un marco de madera, estrecho, de tamaño mediano, cubierto de pergamino por ambos lados
Semejanza	cat. 37.
Conjunto musical	Junto con la viola de arco (cat. 26)
Temática del conjunto	Capitel: junto a la mujer tocando el pandero (cat.38) se encuentra un hombre de pie tañendo la viola de a rco (cat.26). En el capitel de la derecha de arco toral aparecen 3 figuras de pie, una lleva un libro, otra una cruz y la del centro es un obispo en actitud de bendecid.



Capitel interior izquierdo del arco torral. Barruelo de los Carabeos. Iglesia de Santa María la Mayor. cat.núm. 38

Nº.	39
Instrumento.	Tamboril
Siglo. Escuela.	XII. Cervera, Aguilar de Campoo, Cozuelo.
Localización.	Cervatos. Iglesia de San Pedro
Material.	Piedra
Estado de conservación.	Regular
Ubicación .	Canecillo exterior nº 10, de izquierda a derecha, del muro Sur
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo adosada al canecillo. En el que se presenta a un hombre sentado que sujeta delante de él y con las dos manos el tamboril.
Descripción del instrumento.	Tamboril circular, de tamaño pequeño, está compuesto de un cilindro hueco y estrecho, cubierto con dos parches por ambos lados, sobre la cara exterior se encuentra una baqueta que sostiene el músico con la mano derecha.
Semejanzas.	cat. 40
Conjunto musical	
Temática del conjunto.	Canecillos colindantes: cabeza de león, hombre sentado, tañedor de flauta Pan (cat. 53), bola, hombre bebiendo de bidón, tañedor de arpa (cat. 12), hombre itifálico que toca una viola de arco (cat. 34), mujer pariendo, cabra, cilindros, monje con libro, saltimbanqui, bidones, cabeza de mono.



Canecillo exterior nº 10. Cervatos. Iglesia de San Pedro. cat.núm. 39

Nº.	40
Instrumento.	Tamboril
Siglo. Escuela.	XII. Fruchel, Covaterio
Localización.	Piasca. Iglesia de Santa María
Material.	Piedra
Estado de conservación.	Regular
Ubicación .	Canecillo exterior nº 8, de izquierda a derecha, situado en el crucero del muro Sur
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en la que se presenta a un hombre sentado, vestido con una túnica hasta los pies, que sujeta delante de él, a la altura de las rodillas y con las dos manos el tamboril.
Descripción del instrumento.	Tamboril circular, de tamaño pequeño, está compuesto de un cilindro hueco y estrecho, sobre la cara exterior se encuentra una baqueta que sujeta el músico con la mano derecha.
Semejanzas.	cat. 39
Conjunto musical	
Temática del conjunto.	Canecillos colindantes: arpía con gorro frígido, hombre sentado, proa de nave, hojas de acanto, ave zancuda con serpiente enrollada, hombre que sostiene un libro abierto entre sus piernas, cabeza barbuda, mono sentado, ángel sentado, hojas de acanto y bola..



Canecillo exterior nº 8. Piasca. Iglesia de Santa María. cat.núm. 40

Nº	41
Instrumento	Cuerno. ¿Pedro Quintana?. Santillana
Siglo. Escuela	XII
Localización	Yermo. Iglesia de Santa María
Material	Piedra
Estado de conservación	Bueno
Ubicación	Canecillo exterior nº 6, de izquierda a derecha, muro Sur
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo adosada a la cornisa, en la que se representa a un hombre de pie, vestido con un faldellín corto, en su mano izquierda lleva una lanza y en la derecha un cuerno, a sus pies se encuentra un perro.
Descripción del instrumento	Cuerno de forma cónica
Semejanzas	cat. 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, y 52.
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: puntas de diamante, águila con una presa entre sus garras, oso, mujer tañendo un pandero (cat.36), hombre con ballesta, hombre tañendo una viola de arco (cat.21); saltimbanqui, hombre itifálico, cabeza de vampiro, mujer con libro, serpiente mordiendo los pechos de una mujer.



Canecillo exterior nº6. Yermo. Iglesia de Santa María. cat.núm. 41

Nº	42
Instrumento	Cuerno.
Siglo. Escuela	XII. Cervatos. Castañeda
Localización	Bolmir. Iglesia de San Cipriano
Material	Piedra
Estado de conservación	Malo
Ubicación	Canecillo exterior nº 8 muro Sur, , de izquierda a derecha, sobre el tejado del pórtico de acceso.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo adosada a la cornisa, en la que se representa a un hombre sentado, que sujeta un cuerno con la mano derecha.
Descripción del instrumento	Cuerno de forma cónica
Semejanzas	cat. 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51 y 52.
Conjunto musical:	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: cabeza de bóvido, tonel sobre cabeza humana, titiritero, animal con cabeza humana, hombre tañendo un arpa (cat. 5).



Canecillo exterior nº8. Bolmir. Iglesia de San Cipriano. cat.núm. 42

Nº	43
Instrumento	Cuerno.
Siglo. Escuela	XII. Fucher. Covaterio. Moarves. Carrión
Localización	Piasca. Iglesia de Santa María
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación	Metopa exterior nº 3, de izquierda a derecha, del ábside.
Descripción de la talla	Escultura de medio relieve, que se encuentra inscrita en el ángulo inferior izquierdo de la metopa. En la que se representa un busto humano con melena larga, que sujeta un cuerno con la mano derecha junto a su boca. Al lado de él se encuentran otros tres cuernos (cat.44, 45 y 46)
Descripción del instrumento	Cuerno de forma cónica
Semejanzas	cat. 41, 42, 44 , 4 5, 46, 47 , 4 8, 49, 50 , 51 y 52.
Conjunto musical	Junto con los cuernos (cat. 44, 45 y 46).
Temática del conjunto	Metopas colindantes: basilisco con 5 cabezas; animal barbado con cuatro patas; basilisco sobre lazo vegetal; basilisco con cabeza humana; basilisco con cabeza de animal y cabeza humana y zarcillos y racimos de uvas.



Metopa exterior nº 3. Piasca. Iglesia de Santa María. cat.núm. 43

Nº	44
Instrumento	Cuerno.
Siglo. Escuela	XII. Fucher. Covaterio. Moarves. Carrión
Localización	Piasca. Iglesia de Santa María
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación	Metopa exterior nº 3, de izquierda a derecha, del ábside.
Descripción de la talla	Escultura de medio relieve, que se encuentra inscrita en el ángulo superior izquierda de la metopa. En la que se representa un busto humano con melena larga, sujeta un cuerno con la mano derecha junto a su boca. Al lado de él se encuentran otros tres cuernos (cat. 43, 45 y 46)
Descripción del instrumento	Cuerno de forma cónica
Semejanzas	cat. 41, 42, 43 , 4 5, 46, 47 , 48, 49, 50, 51, y 52.
Conjunto musical	Junto con los cuernos (cat. 43, 45 y 46).
Temática del conjunto	Metopas colindantes: basilisco con 5 cabezas; animal barbado con cuatro patas; basilisco sobre lazo vegetal; basilisco con cabeza humana; basilisco con cabeza de animal y cabeza humana y zarcillos y racimos de uvas.



Metopa exterior nº 3. Piasca. Iglesia de Santa María. cat.núm. 44

Nº	45
Instrumento	Cuerno.
Siglo. Escuela	XII. Fucher. Covaterio. Moarves. Carrión
Localización	Piasca. Iglesia de Santa María
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación	Metopa exterior nº 3, de izquierda a derecha, del ábside.
Descripción de la talla	Escultura de medio relieve, que se encuentra inscrita en el ángulo inferior derecha de la metopa. En la que se representa un busto humano con melena larga, que sujeta un cuerno con la mano izquierda junto a su boca. Al lado de él se encuentran otros tres cuernos (cat.43, 44 y 46)
Descripción del instrumento	Cuerno de forma cónica
Semejanzas	cat. 41, 42, 43 , 4 4, 46, 47, 48, 49, 50, 51 y 52.
Conjunto musical	Junto con los cuernos (cat.43, 44 y 46).
Temática del conjunto	Metopas colindantes: basilisco con 5 cabezas; animal barbado con cuatro patas; basilisco sobre lazo vegetal; basilisco con cabeza humana; basilisco con cabeza de animal y cabeza humana y zarcillos y racimos de uvas.



Metopa exterior n º3. Piasca. Iglesia de Santa María. cat.núm. 45

Nº	46
Instrumento	Cuerno.
Siglo. Escuela	XII. Fucher. Covaterio. Moarves. Carrión
Localización	Piasca. Iglesia de Santa María
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación	Metopa exterior nº 3, de izquierda a derecha, del ábside.
Descripción de la talla	Escultura de medio relieve, que se encuentra inscrita en el ángulo superior derecha de la metopa. En la que se representa un busto humano con melena larga, sujeta un cuerno con la mano izquierda junto a su boca. Al lado de él se encuentran otros tres cuernos (cat. 43, 44 y 45)
Descripción del instrumento	Cuerno de forma cónica
Semejanzas	cat. 41, 42 , 4 3, 45, 47, 48, 49, 50, 51 y 52.
Conjunto musical	Junto con los cuernos (cat.43, 44, 45).
Temática del conjunto	Metopas colindantes: basilisco con 5 cabezas; animal barbado con cuatro patas; basilisco sobre lazo vegetal; basilisco con cabeza humana; basilisco con cabeza de animal y cabeza humana y zarcillos y racimos de uvas.



Metopa exterior n º3. Piasca. Iglesia de Santa María. cat.núm. 46

Nº	47
Instrumento	Cuerno.
Siglo. Escuela	XII.
Localización	San Martín de Elines. Colegiata.
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación	Capitel exterior derecho de la ventana central del Ábside.
Descripción de la talla	Escultura de medio relieve, que se encuentra inscrita en la cara interior del capitel, en el que se representa a un hombre de pie, vestido con un faldellín corto, que sujeta un cuerno con la mano derecha junto a su boca.
Descripción del instrumento	Cuerno de forma cónica
Semejanzas	cat. 41, 42, 43, 44 , 46, 48, 49, 50, 51 y 52.
Conjunto musical	Junto con el cuerno (cat.48).
Temática del conjunto	Capitel formado por dos figurillas que tocan un cuerno cada uno (cat. 47 y 48), en el medio entre ellas se encuentra una gran hoja convexa sobre la que se sitúa un busto. En el capitel derecho de la ventana se encuentran dos leones.



Capitel exterior derecho de la ventana central. San Martín de Elines. Colegiata. cat.núm. 47

Nº	48
Instrumento	Cuerno.
Siglo. Escuela	XII.
Localización	San Martín de Elines. Colegiata.
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación	Capitel exterior derecho de la ventana central del Ábside.
Descripción de la talla	Escultura de medio relieve, que se encuentra inscrita en la cara exterior del capitel, en el que se representa a un hombre de pie, vestido con un faldellín corto, que sujeta un cuerno con la mano izquierda junto a su boca.
Descripción del instrumento	Cuerno de forma cónica
Semejanzas	cat. 41, 42, 4 3, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51 y 52.
Conjunto musical	Junto con el cuerno (cat. 47).
Temática del conjunto	Capitel formado por dos figurillas que tocan un cuerno cada uno (cat. 47 y 48), en el medio entre ellas se encuentra una gran hoja convexa sobre la que se sitúa un busto. En el capitel derecho de la ventana se encuentran dos leones.



Capitel exterior derecho de la ventana central. San Martín de Elines. Colegiata.
cat.núm. 48

Nº	49
Instrumento	Cuerno.
Siglo. Escuela	XII. Fruchel. Moarves. Piasca
Localización	Henestrosa de las Quintanillas. Iglesia de Santa María.
Material	Piedra
Estado de conservación	Malo
Ubicación	Canecillo exterior nº 2, de izquierda a derecha, del ábside.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en la que se representa a un hombre sentado, vestido con un traje talar ancho de manas, que sujeta un cuerno con la mano derecha junto a su boca.
Descripción del instrumento	Cuerno de forma cónica
Semejanzas	cat. 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52.
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: cabeza de ciervo, león, grulla, caveto, hojas de acanto, monje sentado con un libro sobre las piernas.



Canecillo exterior nº 2. Henestrosa de las Quintanillas. Iglesia de Santa María. cat.núm. 49

Nº	50
Instrumento	Cuerno.
Siglo. Escuela	XII. Cervatos. Barcena de Pie de Concha
Localización	Villanueva de la Nía. Iglesia de San Juan Bautista
Material	Piedra
Estado de conservación	Buena
Ubicación	Capitel interior derecho del arco torral.
Descripción de la talla	Escultura de medio relieve, que se encuentra inscrita en la cara exterior del capitel, en el que se representa a un hombre de pie, vestido con un talar, ancho de mangas, que sujeta un cuerno con la mano derecha junto a su boca.
Descripción del instrumento	Cuerno de forma cónica
Semejanzas	cat. 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52.
Conjunto musical	
Temática del conjunto	En el capitel se representan tres figuras: una mujer con las piernas abiertas que las sujeta con sus manos y dos hombres de pie vestido en posición orante y otro tañe un cuerno.



Capitel interior derecho del arco torral. Villanueva de la Nía. Iglesia de San Juan Bautista. cat.núm. 50

Nº	51
Instrumento	Cuerno.
Siglo. Escuela	XII. Cervera. Aguilar. Cozuelo
Localización	Cervatos. Iglesia de San Pedro
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación	Canecillo exterior nº11, de izquierda a derecha, del ábside.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en la que se representa a un hombre sentado con las piernas cruzadas, con la mano derecha sujeta la pierna derecha y con la izquierda un cuerno junto a su boca.
Descripción del instrumento	Cuerno de forma cónica
Semejanzas	cat. 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52.
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes. Hombre con bidón, hombre que bebe de un bidón, monje mostrando sus genitales, animal, cabeza de monstruo, hombre con máscara, saltimbanqui, hombre con arpa (cat 11), escena de coito, dos figuras obscenas, cabra, mujer impúdica, hombre desnudo, oso.



Canecillo exterior nº11. Cervatos. Iglesia de San Pedro. cat.núm. 51

Nº	52
Instrumento	Cuerno.
Siglo. Escuela	XII. Cervatos.
Localización	Villacantid. Iglesia de Santa María la Mayor.
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación	Capitel exterior derecho del ábside.
Descripción de la talla	Escultura de medio relieve, que se encuentra inscrita en la cara exterior del capitel, en el que se representa a un hombre de pie, vestido con traje corto, que sujeta un cuerno con la mano derecha junto a su boca.
Descripción del instrumento	Cuerno de forma cónica
Semejanzas	cat. 41, 42, 43, 44 ,45 ,46, 47, 48, 49, 50, 51 y 52.
Conjunto musical	
Temática del conjunto	En el capitel se representa un hombre que sujeta un cuerno, seguido de un perro una figura humana con una lanza con la que ataca a un oso. En el centro del capitel aparece el oso devorando una figura, tras él se aparecen tres perros que le muerden en las ancas.



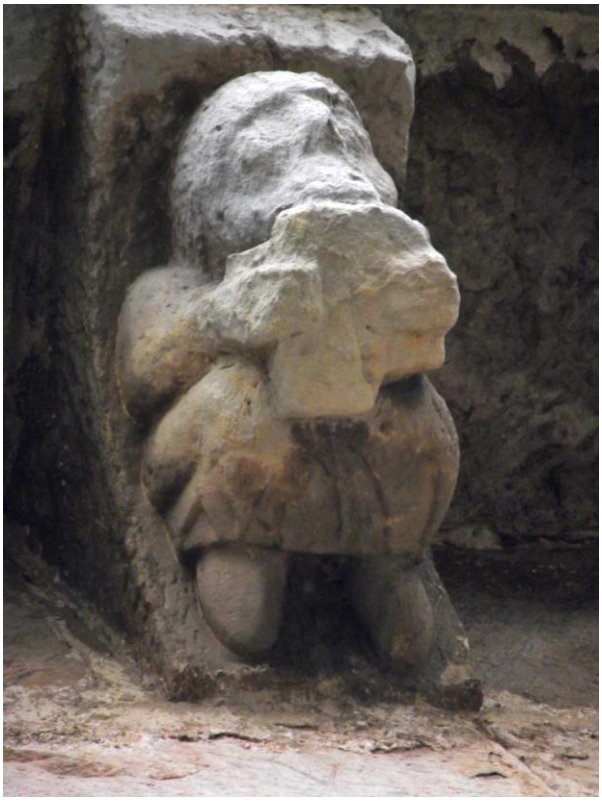
Capitel exterior derecho del ábside Villacantid. Iglesia de Santa María la Mayor.
cat.núm. 5

Nº	53
Instrumento	Flauta de Pan
Siglo. Escuela	XII. Raicero
Localización	Molledo de Puertolin. Iglesia de S. Lorenzo de Pujayo
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación	Capitel exterior izquierdo de la puerta de acceso.
Descripción de la talla	Escultura de medio relieve, que se encuentra inscrita en la cara exterior del capitel, en el que se representa a una figura humana de pie muy tosca, vestido con traje largo, que sujeta una flauta de pan con la mano derecha junto a su boca.
Descripción del instrumento	Flauta de Pan de forma cuadrangular, a la que le falta la esquina inferior derecha
Semejanzas	cat.5 4
Conjunto musical	Junto con el salterio (cat. 20).
Temática del conjunto	En el capitel se representa un hombre que sujeta una flauta de pan, seguido de un titiritero y de un tañedor de salterio (cat. 20).



Capitel exterior izquierdo de la puerta de acceso. Molledo de Puertolin. Iglesia de S. Lorenzo de Pujayo. cat.núm. 53

Nº	54
Instrumento	Flauta de Pan
Siglo. Escuela	XII. Cervera, Aguilar de Campoo, Cozuelo
Localización	Cervatos. Iglesia de San Pedro
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación	Canecillo exterior nº 3, de izquierda a derecha, del muro Sur
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en el que se representa a un hombre sentado, vestido con una túnica talar hasta los pies, que sujeta con ambas manos una flauta de pan , que apoya el extremo superior sobre su boca.
Descripción del instrumento	Flauta de Pan de forma cuadrangular, a la que le falta la esquina inferior derecha
Semejanzas	cat. 55
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: cabeza de león, hombres sentado, tañedor de flauta de pan (cat.54), bola, hombre bebiendo de un bidón, hombre tocando un arpa (cat.12), hombre itifálico que tañe tamboril (cat.39)mujer pariendo, cabra, cilindros, hombre con cabeza de mono, liebre, monje con libro, saltimbanqui, bidones.



Canecillo exterior nº 3. Cervatos. Iglesia de San Pedro. cat.núm. 54

Nº	55
Instrumento	Flauta de Pan
Siglo. Escuela	XII. Castañeda, Cervatos
Localización	Barcena de Pie de Concha. Iglesia de Stos. Cosme y Damián
Material	Piedra
Estado de conservación	Regular
Ubicación	Canecillo exterior nº11, de izquierda a derecha, del ábside.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en el que se representa a un hombre sentado, vestido con una túnica talar, que sujeta con ambas manos una flauta de pan , que se apoya sobre el labio inferior.
Descripción del instrumento	Flauta de Pan de forma cuadrangular.
Semejanzas	cat. 54
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: cabeza femenina, cabeza de monstruo que engulle a una cabeza humana, bola, cabeza de caballo, oso , mujer en postura obscena, hombre itifálico, cabeza de animal con fauces abiertas, tañedor de arpa (cat.16) mujer desnuda, monstruo devorando a un hombre.



Canecillo exterior nº11. Barcena de Pie de Concha. Iglesia de Stos. Cosme y Damián. cat.núm. 55

Nº	56
Instrumento	Albogue
Siglo. Escuela	XI. Norte de Palencia (Fromistán)
Localización	Santillana del Mar. Colegiata de Santa Juliana.
Material	Piedra de arenisca
Estado de conservación	Bueno
Ubicación	Canecillo exterior del muro Sur. Hoy se encuentra expuesto en el claustro de la Colegiata.
Descripción de la talla	Escultura de bulto redondo, en la que se representa el busto de un hombre vestido con una túnica de manga larga, que sujeta delante de él y con ambas manos el albogue.
Descripción del instrumento	El Albogue está compuesto por un tubo cónico ligeramente curvado, hueco, liso y sin ningún tipo de decoración. Se compone de dos secciones, embocadura y pabellón sonoro.
Semejanzas	
Conjunto musical	
Temática del conjunto	Canecillos colindantes: animal, pareja humana, figura de mujer con niño, hombre tañendo un arpa-salterio (cat. 13), león cabeza de monstruo, hombre tañendo un arpa (cat. 9), figura humana, hombre tocando el albogue.



Canecillo exterior del muro Sur. Santillana del Mar. Colegiata de Santa Juliana. cat.núm. 56

B.

ÍNDICES

Para facilitar la consulta de los diferentes catálogos musicales de la Tesis hemos elaborado índices que nos permiten acceder a información relevante de cada catálogo. En el caso de las fuentes históricas escritas el criterio elegido para la ordenación de los catálogos de fragmentos, cantorales y melodías de canto medido ha sido el cronológico, por ello hemos elaborado índices alfabéticos para los incipit y así localizar rápidamente la melodía. Los campos de los índices son los siguientes:

1. Incipit, primera frase del canto.
2. Género musical al que pertenece cada pieza
3. Fragmento o cantoral, número que le corresponde en el catálogo.
4. Folio, en el que es encuentra.

En el caso de las fuentes iconográficas como el criterio de ordenación del catálogo ha sido el de las familias de instrumentos, el índice esta ordenado por el nombre genérico actual del instrumento, seguido del número del catálogo de imágenes y el nombre del edificio en el que se encuentra. Los campos del índice son los siguientes:

1. Instrumento, nombre genérico.
2. Número en el catálogo.
3. Localidad e iglesia en que se encuentra.

B.1. FRAGMENTOS DE CÓDICES MUSICALES (SIGLOS XIII-XVI)

Incipit	Género	Frg	Folio
A celestibus regnis	A	1	1r1
A porta inferi	A	32	1r2
Ab omni via mala	R	5	1v4
Accedentes discipuli	R	3	1r3
Ad terra (il)	R	4	1v4
Adiutorium nostrum	A	72	1v1
Adoremus (il)	R	19	1r1
Alelluia	Al	68	1r1
Alleluia	Al	91.a	1v1
Alleluia	Al	91.c	1r1
Alleluia	A	14	1r2
Alleluia	R	14	1v3
Alleluia (inc)	Al	40.a	1r1
Alleluia (inc)	Al	40.a	1r2
Alleluia (inc)	Al	40.i	1r1
Alleluia (inc)	Al	40.i	1v2
Alleluia (inc)	Al	40.j	1r1
Alleluia (inc)	Al	40.l	1r1
Alleluia audivi	V	14	1v1
Angelus Domini	Of	55	1r2
Annuntiate inter gentes	V	16	1v2
Annuntia verunt opera	V	20.a	1v5
Ante sex dies	A	28	1r2
Arguebat Herodem	A	3	1v1
Ascen[do ad Patrem] (inc)	V	41	1v2
Ascendit autem Joseph (inc)	Al	40.d	1r1
Attendite universi	A	32	1r1
Audi filia et vide (inc)	Gr	74	1r3
Auditorum nostrum	A	72	1v2
Ave Maria.	Of	49	1v3
Avertantur retrorsum (il)	A	21	1r2
Averxit (inc)	A	87	1r1
Beata es Virgo Maria (inc)	Of	48	1r4
Beatus servus	Com	15	1v5
Beatus vir	Al	56.a	1r1
Beatus vir (inc)	Al	56.a	1r2
Benefac	A	72	1v3
Benedicat terra	V	42	1r1
Benedicite frigus	V	42	1r2
Benedicta et venerabilis	Of	49	1r2
Benedictus (inc)	V	45.a	1v1
Benedictus (inc)	V	45.a	1v2
Benedictus (inc)	V	45.b	1r1
Benedictus Dominus	A	35	1r1

Incipit	Género	Frg	Folio
Bonum est confidere (inc)	Gr	65	1r2
Bonum est esperare in Domino (inc)	V	65	1v3
Bonum ests perare in Domino (inc)	V	70	1r2
Cantante Domino (inc)	Al	70	1r3
Cantantibus organis (inc)	A	52.b	1v2
Cecilia me misit (inc)	A	52.C	1r2
Christus factus est	Gr	64	1v2
Christusf actus est	Gr	94	1v2
Christus factus est	Of	17	1v1
Confiteantur Domino	V	11	1r4
Confitebimur tibi	A	22	1r1
Confitebuntur caeli	Al	63	1v1
Confitebuntur caeli	Al	10	1r3
Confitemini Domini (inc)	Al	77	1v1
Confortatusest	A	20.b	1r2
Constitues eos principes	R	20.a	1v2
Constitues eos principes (inc)	Gr	40.e	1r1
Convertere Domine	A	53	1v2
Convocatis Jesus (inc)	A	21	1r4
Cuan santa	V	3	1r5
Cum audiss et populus	A	28	1v1
De ventre matris	In	11	1r1
Decesum beatis Martini	R	13.a	1r1
Dedisti hereditatem	A	20.a	1v4
Deus qui sedes.	R	4	1v1
Deus, Deus meus (inc)	Of	51	1v2
Dicit Dominus (inc)	In	60	1r1
Dies sanctificatus (inc)	Al	75	1r3
Dilexisti justitiam	Gr	74	1r1
Dirigamus	A	27	1v2
Dixis Dominus Domino (inc)	V	66	1r2
Dixit Joseph undecim	R	24	1r1
Domine (inc)	Al	56.b	1r1
Domine audivi (inc)	Tr	27	1v1
Domine exaudi orationem	Of	17	1v3
Domine mi rex	A	3	1v5
Domine probis rogo	A	21	1r3
Domine tu mihi	A	4	1r6
Dominus dixit	Al	66	1r3
Dum [...]anum	A	20.a	1v3
Dum esse trex	A	54	1r2
Dum medium silentium	In	75	1v3
Ecce nunc tempus	A	5	1v3
Ecce quam bonum	Gr	11	1v3
Ecce sacerdos magnus (inc)	Com	81	1r2
Educas panem	R	8	1v4

Incipit	Género	Frg	Folio
Ego quidem (inc).	V	7.a	1r2
Ego sum panis	A	8	1r3
Ego sum pastor	Al	51	1r1
Elegerunt Apostoli (inc)	Of	61	1v1
Erat autem aspectus (inc)	A	F73	1r2
Eripe me Domine	Gr	57.a	1v2
Est secretum Valeriane	A	52.C	1v1
Esto nobis Domino	R	8	1v1
Etenimsederuntprincipes. (inc).	In	50	1r1
Ex ore infantium	Of	58	1r2
Exiit sermo inter frateres (inc)	Com	58	1v1
Feci judicium	Com	15	1r2
Felix namque es	A	18	1v1
Filiae regum	Of	15	1r1
Filiae regum (inc)	Of	78	1v1
Gau[dete] (in)	A	20.a	1r4
Gaude caterva diei presentis (inc)	Sec	26	1v2
Gaudeamus omnes	In	2	1v1
Gaudete justi	Al	10	1r2
Gaudete justi in Domino	Com	10	1r4
Gratias…(il)	V	95	1r1
Hac clara die turma festiva (inc)	Sec	26	1v1
Haec dies quam fecit	A	73	1r3
Hector (il)	A	21	1r1
Herodes enim tenuit	A	3	1v2
Herodes enim tenuit	A	3	1v3
Ilegible		33	1r1
Ilegible		71	1r1
In civitate Dei	A	1	1v3
In odorem	A	54	1v3
In omem terram (in)	A	20.a	1v1
In omnem terram	A	20.a	1r1
In omnem terram (inc)	Gr	40.c	1r1
In remid (il)		F4	1v6
In splendoribus sancto	Com	66	1v1
Intret in conspectu	In	15	1r3
Inveni David	Of	15	1r4
Iste cognovi justitiam	A	76	1r1
Jam hiems transiit (inc)	A	54	1v4
Jer[usalem]	R	3	1r6
Jessuregis	V	3	1r4
Jubilate Deo	Sal	13.a	1r2
Judica me Deus	In	57.a	1r1
Juste Deus	A	4	1v4
Justorum animae	Com	40.h	1r3
Justorum autem animae	A	9.a	1v4

Incipit	Género	Frg	Folio
Justus ut palma	R	16	1v1
Laetamini in Domino (inc)	Of	40.h	1r2
Laetare Jerusalem (inc)	In	90	1r2
Laetentur caeli	Of	66	1v4
Laudate Dominum (inc)	Tr	77	1r2
Liberator meus Domine	V	57.a	1r3
Lux perpetua lucebit	A	1	1v2
Martinus Abrahe	R	25	1r1
Memento verbi tui	Com	28	1r5
Mirabantur omnes (inc)	Al	46.a	1v1
Mirabilis Deus (inc)	Of	40.h	1r1
Miserere mihi Domine	In	28	1v3
Misit Dominus verbum	Gr	11	1r3
Misso Herodes spiculatore	A	3	1r6
Multae tribulationes	In	11	1v2
Multae tribulationes (inc)	Al	11	1v4
Multi[plicabi]tur eius	A	20.b	1v4
Multifarieolim Deus (inc)	Al	75	1r4
N (il)		4	1v2
Natum vidimus	Sal	86	1v1
Ne avertas faciem	Gr	17	1v1
Nequando rapiat	A	53	1r3
Neus (il)		4	1v5
Nimis honorati (inc)	Al	43	1r1
Non in solo pane	A	5	1r1
Non meis meritis	A	52.a	1v2
Non vos relinquam	V	91.c	1r2
Non vos relinquam	V	14	1r4
Nos at gloriari	In	94	1r1
Novus at horas dies magnus (inc)	A	89	1v1
O luminis bautista	R	3	1r1
O lux beata Trinitas	H	14	1r1
O mors ero morstua	A	32	1v3
O quam gloriosum est	A	81	1r1
Oculi mei	V	12	1r1
Ora nunc pro nobis	V	18	1r2
Oremus omnes	A	52.a	1r1
Os justime ditabitur	Of	15	1v2
Os justi (inc)	R	88	1v2
P[...] sanctus (il)	V	3	1r2
Participem me	R	5	1r2
Parvulus filius.	A	20.b	1v1
Parvulus natus	A	20.b	1v3
Passer invenit	Com	90	1r1
Pater manifestavi (inc)	A	88	1r1
Petre amas me tu (inc)	A	7.b	1r3

Incipit	Género	Frg	Folio
Plangent eum (inc)	A	32	1r4
Post diez octo (inc)	Al	55	1v1
Potum meum	Com	17	1r4
Primo dierum	H	4	1r2
Primus [homo corruit]	V	84	1r1
Principes persecuti (inc)	Com	78	1v2
Princips gloriosissime	A	20.a	1v3
Priusquam te formarem	V	11	1r2
Pro Dei meritis	A	4	1r3
Propter quod est Deus	V	64	1r3
Propter eaunxit te Deus (inc)	V	74	1r2
Puellae saltanti	A	3	1v4
Puer natus est (inc)	Of	66	1v2
Puer natusest (inc)	In	75	1v1
Puer natus est	In	57.b	1r1
Qui habitas in caelis	A	72	1r1
Quia oblitus sum	V	91.b	1v1
Quoniam confirmatus est	V	93	1r1
Regem martyrum	A	9.b	1r1
Reliquit eum	A	5	1v1
Rex gloriose Martyrum (inc)	H	67	1v2
S[...]assian (il)	R	23	1r1
Saecula per infinita	V	27	1v4
Saepe expugna verunt (inc)	Tr	57.a	1r4
Salve sancta Parens (inc)	In	49	1v1
Salvum me fac Deus	V	17	1r2
Sancta et Inmaculata (inc)	R.	31	1r1
Sancte Paule Apostole	A	7.b	1v1
Sancte sumus	A	72	1r4
Sancti et iusti in Domino	A	1	1v2
Sancti et iusti in Domino	A	1	1r3
Sancti Spiritus et animae	A	1	1v1
Sancti tui Domine	In	10	1r1
Saule frater Dominus	A	22	1v3
Scimus quidem (inc)	Gr	67	1r1
Sede a destra	A	8	1v2
Sederunt principes (inc).	Gr	50	1r2
Sedit angelus ad sepulchrum	A	36	1v1
Septies in die laudem (inc)	Sec	5	1v2
Si diligitis me mandata	A	6	1r2
Solve (il)		29	1r1
Specie tua (inc)	V	74	1r4
Spiritus Domini (inc)	In	30	1r1
Spiritus Sanctus	A	6	1r1
Super aquas multas (inc)	A	7.b	1r2
Super flumina	Of	28	1v4

Incipit	Género	Frg	Folio
Super muros tuos (inc).	A	38	1r1
Surgens in eternum	A	4	1v5
Surrexit autem	V	22	1r2
Tolle puerum (inc)	Com	79	1r1
Tricesimo ordinationis (inc)	R	13.b	1r1
Tu exurgens	Sal	91.b	1r2
Tu populum (il)		4	1v3
Tu puer propheta	Al	11	1r5
Tu puer propheta	Com	11	1v1
Tui sunt caeli (inc)	Of	75	1v1
Tui sunt caeli (inc)	Of	85	1r2
Tunc assumpsit eum (inc)	A	5	1v3
Ubi est caritas	A	27	1r3
Venite exultemus Domino	Inv	4	1r1
Verbum caro factum	R	20.b	1v1
Victimae paschali (inc)	Sec	63	1r2
Videntibus illis (il)	A	6	1v1
Video caelos apertos (inc)	Com	61	1r2
Viderunt (inc)	Gr	75	1r2
Viderunt omnes	Com	75	1v2
Viderunt omnes (inc)	Gr	57.b	1v2
Viduo vevens	V	91.a	1r2
Vim virtutis (il)	A	6	1r4
Virga Jesse (inc)	Al	48	1r3
Virgo Dei genitrix (inc)	V	48	1v2
Virgo gloriosa	A	52.b	1v1
Viri Galilaei	A	6	1r3
[Principes persecutisunt]	Com	10	1v1
[..] principes (inc)	A	7.a	1v1
[Alle]luia	Al	41	1v1
[Alleluia] (inc)	Al	46.b	1r1
[Benedicta et venerabilis] (inc)	Gr	48	1r1
[Bonumestconfidere] (inc)	Gr	70	1v1
[Dies sanctificatus] (inc)	Al	85	1v1
[Et ecce terraemotus] (inc)	A	73	1r1
[Et in] fines orbis	V	20.a	1r2
[Laeta]mini in Domino (inc)	Of	40.f	1v1
[Mira]bilis Deus (inc)	Of	40.f	1r2
[Potummeum] (inc)	Com	64	1r1
[Rorate caeli desuper] (inc)	In	65	1r1
[Sel...] (inc)	A	9.b	1v2
[Si ego Dominus]	A	27	1v1
[Tecum principium] (inc)	Gr	66	1v1
[Venite exsultemus Domino]	Al	82	1r1
[Venite exultemus Domino] (inc)	Sal	53	1r1
[Venite sponsa Christi] (inc)	A	54	1r1

B.2. CANTORALES DE LA CATEDRAL DE SANTANDER (SIGLOS XVI-XIX)

Incipit	Género	Cantoral	Folio
A bimatu et infra	A	26	61r
A conspectu columbae	A	26	24r
A planta pedis	A	23	58r
A planta pedis	A	23	85v
A planta pedis usque	A	12	196r
A porta inferi	A	2	44r
A solis ortu	A	11	91r
A solis ortu	A	22	109v
*A solis ortu**	H	22	29v
A summo caelo agressio	A	2	74v
A summo caelo agressio	R	13	29v
A viro iniquo libera	A	19	93r
A viro iniquo libera	A	5	25v
A viro iniquo libera me	A	3	27r
Ab hominibus iniquis	A	2	82v
Ab hominibus iniquis	A	32	13r
Ab insurgentibus in me libera	A	2	67v
Ab occultis meis	Com	20	132
Ab occultis meis	Gr	20	97
Abimatu et infra	A	3	153v
Abraham pater	A	9	129v
Abraham pater vester	A	4	146v
Absolve Domine	Tr	28	106r
Absterget Deus omnem	A	15	163r
Absterget Deus omnem	A	24	37r
Absterget Deus omnem	R	7	98v
Accensus est Spiritus	A	31	18v
Accepit ergo Iesus	A	4	123v
Accepit Joseph	A	17	21r
Acceptabis sacrificium	Com	13	154v
Acceptabis sacrificium	Com	14	54v
Acceptabis sacrificium	Com	29	89r
Accessistis Sion	A	31	16r
Accessit ad Jesum	A	17	114v
Accessit ad Jesum	A	26	69v
Accessit ad Jesum	A	27	28r
Accessit ad Jesum	A	27	114v
Accipiens Simeon	A	15	63r
Accipiens Simeon	A	25	37r
Accipite jucunditatem	In	14	108v
Ad amavit eam Domino	A	23	149v
Ad caenam agni	H	4	187v
Ad conspectum columbae	A	11	71r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Ad Dominum	Gr	14	15v
Ad preces nostras	H	4	98v
Ad regias Agni	H	4	166v
*Ad regias Agni**	H	19	21r
Ad te Domine	Of	13	4r
Ad te Domine	Of	13	151v
Ad te Domine	Of	14	54r
Ad te Domine	Of	20	61
Ad te Domine	Of	29	88r
Ad te Domine de luce	A	31	65r
Ad te levari	In	13	1v
Adaperiat Dominus	A	5	100v
Adducam eos	Of	32	71v
Adducentur regi	Al	1	138v
Adducentur regi	Al	12	132v
Adhaesit anima	A	26	47r
Adhaesit anima mea	A	27	52r
Adhaesit anima mea	A	27	83r
Adhaesit anima mea	A	3	148v
Adhuc eo loquente	A	27	65r
Adhuc multa habeo	A	4	205r
Adiutor et protector	In	12	177r
Adiutor et protector	In	17	65v
Adiutor in oportunitatibus	Gr	13	113r
Adiutor in oportunitatibus	Gr	29	54r
Adiutorium nostrum	A	3	12r
Adiuva me et adius	A	18	67r
Adiuva me et adius	A	18	78v
Adiuvabit eam Deus	A	23	111r
Adiuvabit eam Deus	A	25	22r
Adiuvabit eam Deus	A	25	54v
Adiuvabit eam Deus	A	25	80v
Adiuvabit eam Deus	A	25	106v
Adiuvabit eam Deus	Gr	1	141v
Adiuvabit eam Deus	Gr	12	136r
Adiuvos filiae Jerusalem	A	23	118v
Admirabile est nomen	A	23	139r
Admirabile nomen	Inv	22	112r
Admoniti magi	A	3	168r
Admonitus in somnis Joseph	A	17	28r
Adonai Domine	A	5	99r
Adonai Domine	R	10	95v
Adorabo ad templum	Al	1	156v
Adorabo ad templum	Al	12	152r
Adoramus te Christe	R	15	92r
Adoramus te Christe	Tr	12	166r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Adorate Deum	In	13	111r
Adorate Deum	In	29	48r
Adorate Dominum	A	22	93r
Adorate Dominum	Of	12	50r
Adoraverunt vivente	R	9	51r
Adorna thalamum tuum	A	7	43r
Adorna thalamum tuum	R	25	15r
Advenerunt nobis	A	18	47v
Advenerunt nobis	A	18	61r
Adversum me exercebantur	Com	20	224
Aestimatus sum	R	2	115v
*Aeterna Christi munera**	H	21	112r
*Aeterne rector **	H	30	167
Afferentur regi	Of	12	134r
Afferentur regi virgines	Of	1	139r
Afferentur regi virgines	Of	1	140r
Afferentur regi virgines	Of	12	145v
Afferte Domino filii Dei	A	22	76v
Agareni et alienigenae	A	31	34v
Agnus Dei	Ag	28	75v
Agnus Dei	Ag	28	76r
Agnus Dei	Ag	28	77v
Agnus Dei	Ag	28	77v
Agnus Dei	Ag	28	78v
Agnus Dei	Ag	28	79r
Agnus Dei	Ag	28	80r
Agnus Dei	Ag	28	81v
Agnus Dei	Ag	28	83r
*Agnus Dei**	Ag	24	147v
*Agnus Dei**	Ag	28	[5]
Ait Dominus Deus	A	23	128r
Ait latro ad latronem	A	2	143r
Alias oves habeo	A	4	197v
Alieni insurrexerunt	A	2	82v
Alleluia	A	18	2v
Alleluia	A	18	39v
Alleluia	A	18	47r
Alleluia	A	18	56r
Alleluia	A	18	67r
Alleluia	A	18	75v
Alleluia	A	18	86v
Alleluia	A	18	85v
Alleluia	A	19	15r
Alleluia	A	19	27v
Alleluia	A	4	43r
Alleluia	A	4	156r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Alleluia	A	4	162r
Alleluia	A	4	166r
Alleluia	A	4	177r
Alleluia	A	4	180v
Alleluia	A	4	183r
Alleluia	A	4	185v
Alleluia	A	4	186r
Alleluia	A	4	186v
Alleluia	A	4	187r
Alleluia	A	5	44r
Alleluia	Gr	31	55r
Alleluia	Gr	31	77r
Alleluia	Gr	31	81r
Alleluia	Gr	31	93r
Alleluia	Gr	32	75r
Alleluia	Gr	32	80r
Alleluia	Gr	32	119r
Alleluia	Tr	32	99r
Alleluia	Tr	32	115r
Alleluia Christum Dominum	Inv	2	148r
Alleluia Christum Dominum	Inv	2	150r
Alleluia Christum Dominum	Inv	2	153r
Alleluia Christum Dominum	Inv	2	156r
Alleluia Christum Dominum	Inv	2	157v
Alleluia, laetatus sum	A	19	43r
Alleuia	A	4	174r
Alligavit Dominus	A	32	56r
Alma redemptoris	A	11	60r
Alma redemptoris	A	19	134v
Alma redemptoris	A	3	45v
Alma redemptoris	A	4	46r
*Alto ex Olympi vertice**	H	21	148r
Amavit eum Dominus	A	15	178r
Amavit eum Dominus	A	24	50r
Amavit eum Dominus	A	3	141r
Amavit eum Dominus	A	7	108r
Amavit eum Dominus	A	8	113r
Amavit eum Dominus	Al	12	119r
Ambulate in dilectione	Of	31	82v
Amen amen dico	A	4	142r
Amen amen dico	A	4	201v
Amen dico vobis	A	10	18v
Amen dico vobis	A	10	83v
Amen dico vobis	A	4	199r
Amen dico vobis	A	5	127r
Amen dico vobis	Com	1	133v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Amen dico vobis	Com	12	127r
Amen dico vobis	Com	20	11
Amen dico vobis	Com	29	108
Amicus meus	R	2	26v
Amplificatus est in mirabilibus	A	31	43r
Ancilla dixit Petro	A	4	155r
Andeveni et auxilium	A	19	35r
Andreas Christi	A	15	2v
Angeli Archangeli	A	26	2v
Angeli Archangeli	A	26	143r
Angeli Archangeli	A	27	136v
Angeli Archangeli	Com	12	84r
Angeli Domini Dominum	A	15	64v
Angeli Domini Dominum	A	25	62r
Angeli Domini Dominum	A	26	143r
Angeli Domini Dominum	A	27	100v
Angeli eorum	A	11	59r
Angeli eorum	A	26	61v
Angeli eorum	A	3	154r
Angeli, archangeli throni	A	15	65r
Angelicorum semper vident	A	27	107r
Angelis suis Deus	A	11	19v
Angelis suis Deus	A	27	106r
Angelis suis Deus	Gr	20	3
Angelis suis Deus	Gr	29	95r
Angelum virtutis suae	A	31	26r
Angelus ad pastores	A	22	27r
Angelus Archangeli	A	27	100v
Angelus autem Domini	A	2	119v
Angelus autem Domini	A	4	157v
Angelus Domini	A	10	1v
Angelus Domini	A	11	41r
Angelus Domini	A	17	4v
Angelus Domini	A	17	52v
Angelus Domini	A	26	112v
Angelus Domini	Al	14	9v
Angelus Domini	Of	14	10r
Angelus Domini	Of	14	39v
Angelus Domini	R	10	3v
Angelus Domini	R	2	130v
Angelus Domini apparuit	A	17	46r
Anima mea turbata	A	23	80r
Anima nostra	Gr	29	139r
Anima nostra	Of	1	23v
Anima nostra	Of	12	22v
Anima nostra	Of	29	142r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Anima nostra sicut	Gr	12	108r
Anima nostra sicut	Gr	13	74r
Anima nostra sicut	Of	13	76v
Animae quiores	A	31	16v
Animam meam dilectam	R	2	72r
Annulo suo subarrhavit	A	15	47r
Ante luciferum	A	22	57r
Ante luciferum	A	3	155v
Ante luciferum genitus	A	22	70v
Ante luciferum genitus	A	22	99r
Ante me non est formatus	A	3	83r
Ante quam convenirent	R	10	89v
Ante thorum hujus	A	25	14r
Ante thorum hujus	A	25	47r
Ante thorum hujus	A	25	100r
*Antra deserti teneris**	H	21	187r
Anulo suo	A	26	82r
Anxiatus est in me	A	2	169r
Apertis thesauris	A	22	71v
Apertis thesauris	A	22	100v
Apertis thesauris	A	3	157r
Appropinquabat autem	A	23	36r
Apud Dominum	A	22	35r
Apud Dominum	A	3	114v
Apud Dominum	A	31	2r
Aqua sapientie potavit eos	In	14	12r
Aquae multae	Com	32	101v
Archangele Michael constitui	A	15	64r
Archangele Michael constitui	A	26	142v
Archangele Michael constitui	A	27	100r
Archangelus Gabriel	A	11	15v
Archangelus Gabriel	A	26	108r
Argentum et aurum	A	26	169v
Arguebat Herodem	A	27	91v
Argumentum Christi	Com	12	31v
Ascendens Christus	R	4	223r
Ascendit autem Joseph	A	12	173v
Ascendit autem Joseph	A	17	42r
Ascendit Deus	A	2	47v
Ascendit Deus	A	32	113r
Ascendit Deus	Al	14	62v
Ascendit Deus	Of	14	63v
Ascendit Deus	Of	14	71r
Ascendit Deus	R	4	221r
Ascendit fumus aromatum	R	15	69v
Ascendit fumus aromatum	R	15	96v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Ascendit Joseph	A	17	11r
Ascendit Joseph	R	17	21r
Ascendo ad Patrem	R	4	226v
Asperges me Domine	A	28	1v
Asperges me Domini	A	14	122v
Aspice Domine	A	5	105r
Aspice in me et miserere	A	18	98v
*Aspice ut verbum**	H	32	4v
Aspiciebam in visu	R	9	2r
Assumpsit Jesus	A	27	62v
Assumpta est Maria	A	25	68v
Assumpta est Maria	A	32	114r
Assumpta est Maria	AL	1	58r
Assumpta est Maria	Of	1	58v
Astendite populе	R	9	122v
Astiterum justi	H	26	166v
Astiterunt reges terrae	A	2	162v
Astiterunt reges terrae	A	23	10r
Astiterunt reges terrae	R	2	104r
At Iesus conversus	A	5	126v
At Jesus conversus	A	10	80r
*Athleta Christi nobilis idola**	H	21	183r
Attende caelum	Tr	14	87r
Attendite populе meus	Al	14	58r
Attendite universi populi	A	2	119v
Audeamus omnes	In	1	56r
Audi benigne Conditor	H	4	105v
*Audi benigne Conditor**	H	4	82r
*Audi benigne**	H	19	17r
Audi filia	Tr	12	141v
Audi filia et vide	Gr	1	86v
Audiens Joseph quod Archangelus	A	17	27v
Audite verbum	R	9	6v
Auditorium nostrum	A	19	48r
Audivi vocem	R	10	16r
Audivit Dominus	In	13	155r
Audivit Dominus	In	13	160r
Audivit Dominus	In	29	90r
Ave Maria gratia	A	25	43r
Ave Maria gratia	A	26	30v
Ave Maria gratia	A	32	103v
Ave Maria gratia	A	9	23r
Ave Maria gratia	Al	12	52v
Ave Maria gratia	Al	28	87r
Ave Maria gratia	Inv	25	45v
Ave Maria gratia	Of	1	43v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Ave Maria gratia	Of	12	13r
Ave Maria gratia	Of	13	27r
Ave Maria gratia	Of	23	136v
Ave Maria gratia	Of	28	88r
Ave Maria gratia	R	25	50r
Ave Maria gratia	R	7	21v
Ave Maria gratia	R	7	60r
Ave Maria, gratia	A	15	20v
Ave maris stella	A	25	6r
Ave maris stella Dei	H	26	12r
*Ave maris stella Dei**	H	15	9v
Ave Regina caelorum	A	11	69v
Ave Regina caelorum	A	19	135v
Ave Regina caelorum	A	3	47v
Ave Regina caelorum	A	4	48r
Avertantur retrorsum	A	2	2r
Avidus refulgens	Al	17	105r
Beata quem elegisti	Al	17	101v
Beata Agnes	A	15	45r
Beata Agnes	A	26	84r
Beata Dei Genitrix	A	19	[134r]
Beata Dei genitrix	R	22	17r
Beata Dei Genitrix	R	9	33v
Beata Dei Genitrix	R	9	57v
Beata es Maria	A	27	7v
Beata es Maria	A	3	87r
Beata es Maria	A	9	17r
Beata es virgo	Of	28	101v
Beata es virgo Maria	A	32	108r
Beata es virgo Maria	Of	12	8r
Beata es virgo Maria	R	25	85r
Beata es virgo Maria	R	25	89r
Beata Eulalia ungulis	A	11	86r
Beata Eulalia ungulis	A	11	89v
Beata Eulalia virgulis	A	26	16v
Beata Eulalia virgulis	A	26	22v
Beata gens suis	Gr	1	159v
Beata gens suis	Gr	12	160v
Beata Mater et intacta	A	32	111v
*Beata nobis gaudia**	H	30	158r
Beata virgo Maria	Of	1	65v
Beata viscera Mariae	Com	1	66r
Beata viscera Mariae	Com	12	8v
Beata viscera Mariae	Com	28	97r
Beata viscera Mariae	R	22	22r
Beatam me dicent	A	27	10r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Beatam me dicent	A	23	96r
Beatam me dicent	A	27	59v
Beatam me dicent	A	3	94r
Beatam me dicent	R	25	83r
Beatam me dicent	R	25	116r
*Beate Pastor Petre**	H	21	156r
Beati mundo corde	Com	1	84r
Beati omnes qui timent	A	19	57r
Beati omnes qui timent	A	3	16v
Beati omnes qui timent	A	4	15v
Beati pacifici	A	24	53v
Beati pacifici beati	A	15	100r
Beati qui ambulant	A	18	2v
Beati qui ambulant	A	18	40r
Beati qui habitant	Al	17	74r
Beatissimae virginis	R	25	102r
Beatissimae virginis	R	7	8v
Beatus Andrea	A	15	2r
Beatus Andreas orabat	A	26	2r
Beatus ille servus	A	15	182r
Beatus ille servus	A	24	117v
Beatus Laurentius orabat	A	27	84r
Beatus Laurentius orabat	A	27	87v
Beatus quem elegisti	Al	31	73r
Beatus qui audit me	Com	17	76r
Beatus santis	A	24	70r
Beatus servus	Com	1	126v
Beatus servus	Com	12	120r
Beatus vir	AL	1	85v
Beatus vir	Al	1	130v
Beatus vir	Al	1	132r
Beatus vir	Al	12	124r
Beatus vir	Al	12	126r
Beatus vir	Com	12	89v
Beatus vir	Gr	1	103r
Beatus vir	Gr	12	78v
Beatus vir	R	7	87v
Beatus vir	Tr	12	93v
*Bella dum late**	H	32	63r
Bene fac Domine	A	19	50r
Bene fac Domine	A	3	12r
Bene fac Domine	A	4	11v
Bene fac Domine	A	5	11v
Bene fundata	A	15	203r
Bene fundata est	A	24	4r
Bene omnia fecit	A	5	116v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Benedic anima mea	Al	12	47v
Benedic anima mea	Gr	12	184v
Benedic anima mea	Of	29	125r
Benedic animam meam	Of	20	36
Benedicam Dominum	Gr	14	60v
Benedicam Dominum	Of	14	32r
Benedicam Dominum	Of	20	50
Benedicam Dominum	Of	32	81v
Benedicam Dominum	R	18	79r
Benedicamus Domino	A	4	230r
Benedicamus Domino	A	4	230v
Benedicamus Domino	A	4	233r
Benedicamus Domino	A	5	131r
Benedicamus Patrem	Al	14	127r
Benedicimus Deum caeli	Com	14	128v
Benedicite Deum	A	11	52v
Benedicite Dominum	A	27	132v
Benedicite Dominum	Gr	1	74r
Benedicite Dominum	Gr	12	48r
Benedicite Dominum	In	1	73r
Benedicite Dominum	In	12	47r
Benedicite Dominum	In	12	82r
Benedicite Dominum	Tr	12	49r
Benedicite gentes	Of	14	59r
Benedicite gentes	Of	20	144
Benedicite omnes	Com	1	76v
Benedicite omnes	Com	12	50v
Benedico te Pater	A	11	88r
Benedico te Pater	A	15	17r
Benedico te Pater	A	15	48v
Benedico te Pater	A	15	57v
Benedico te Pater	A	26	18r
Benedico te Pater	A	26	27r
Benedico te Pater	A	26	83r
Benedico te Pater	A	27	150v
Benedictum nomen	A	22	132v
Benedico te Pater Domini	A	26	96v
Benedictus Deus	A	11	60v
Benedicta es Domine	Gr	14	124r
Benedictus Deus	A	27	107v
Benedicta es tu	A	23	95r
Benedictus Dominus	A	19	108v
Benedicta es tu	Gr	23	135r
Benedictus Dominus	A	3	31r
Benedicta et venerabilis	Gr	1	64r
Benedictus Dominus	A	4	29r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Benedicta et venerabilis	Gr	12	6v
Benedictus Dominus	A	5	30r
Benedicta et venerabilis	Gr	28	98r
Benedictus Dominus	Gr	13	91r
Benedicta et venerabilis	R	22	54r
Benedictus Dominus	Gr	29	33r
Benedicta filia	A	11	68v
Benedictus es Domine	Al	14	120r
Benedicta filia	A	25	70r
Benedictus es Domine	Al	14	126v
Benedicta sit	In	14	123v
Benedictus es Domine	Of	13	136r
Benedicta tu in mulieribus	A	25	13r
Benedictus es Domine	Of	20	197
Benedicta tu in mulieribus	A	25	74r
Benedictus es Domine	Of	29	70v
Benedicta tu in mulieribus	A	25	98v
Benedictus qui venit	Gr	13	54r
Benedicta tu inmulieribus	A	25	46r
Benedictus qui venit	Gr	14	36r
Benedicta tu inter mulieres	A	27	4r
Benedictus qui venit	Gr	29	12r
Benedicta tua Deo	Of	32	100r
Benedictus qui venit	R	22	47v
Benedicte Deum caeli	A	27	118v
Benedictus sit Deus Pater	Of	14	128r
Benedictum est	R	22	118r
*Benedictus**	B	24	147r
Beneditus es Domine	Gr	13	38r
Beneditus sit	Of	14	121v
Benedixiste Domine	Of	13	18r
Benedixit Deum coeli	A	31	21r
Benedixit te Dominus	A	32	104r
Beneplacitum Dominus	A	31	8v
Beneplacitum suit	A	27	125r
Bonum certamen	R	7	38r
Bonum certamen certavi	A	31	52r
Bonum certamen certavi	Gr	31	46r
Bonum est confiteri	Gr	20	78
Bonum est confiteri	Of	13	122r
Bonum est confiteri	Of	29	58v
Bonum est confiteri	R	10	23r
Cade Anania	A	15	54v
Caecilia famula tua	A	27	150r
Caecus magis ac magis	A	4	77r
*Caelestis aulae muntius**	H	32	105r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Caelestis urbs Jerusalem *	H	15	205r
*Caelestis urbs Jerusalem**	H	21	145v
*Caelestis urbs Jerusalem**	H	24	71r
*Caeli Deus sanctissime *	H	19	62v
Caeli Deus sanctissime (*)	H	5	17r
*Caeli Deus sanctissime**	H	3	17v
*Caeli Deus sanctissime**	H	4	16v
*Caelitum Joseph Deus**	H	17	9v
Caenantibus autem illis	A	2	45r
Caenantibus illis	R	10	54r
Calicem quidem meum	A	17	[116v]
Calicem quidem meum	A	26	71v
Calicem quidem meum	A	27	29v
Calicem salutaris accipiam	A	2	43r
Calicem salutaris accipiam	A	32	12r
Caligaverunt oculi mei	R	2	80r
Calix benedictionis	Of.	31	68r
Candida nube octecti	A	11	99r
Candidi facti sunt	R	7	89v
Candor est lucis	AL	1	46r
Canite tuba	R	9	18v
Canite tuba in Sion	A	3	96v
Cantabo Domino	Com	14	18v
Cantabo fortitudinem	Tr	31	48r
Cantante Domino canticum	In	14	52r
Cantantibus organis	A	27	149r
Cantate Domino	A	22	126r
Cantate Domino	A	22	128r
Cantate Domino	A	3	82v
Cantate Domino	Com	12	73v
Cantate Domino	Com	14	60r
Cantemus Domino	Tr	14	84r
Captabunt in animam	A	2	75v
Caritas Dei	In	12	184r
Caritas Dei	In	14	106r
Caro mea requiescet	A	2	86r
Caro mea vere est	Al	14	131r
Cassite agnum Domine	R	15	36r
Cecit Dominus	A	24	114r
*Celestis urbs Jerusalem**	H	24	76v
Celie enarrant gloriam	Al	14	21r
Centum quadraquinta	R	9	49r
Certamen forte dedit	A	31	39r
Certamen forte dedit	In	31	44v
Charitas Dei diffusa	In	17	96r
*Christe sanctorum **	H	30	162r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Christe fili Dei	A	23	37r
Christe fili Dei	R	15	105v
Christe fili Dei	R	18	42v
Christe fili Dei	R	23	90r
Christe fili Dei	R	4	54v
Christe fili Dei	R	4	174v
Christe fili Dei	R	4	218v
Christe sanctorum	H	11	35v
*Christe sanctourm decus**	H	21	181v
Christo confixus	Al	12	31r
Christo confixus est	In	31	79v
Christo ictus passo	Tr	31	82r
*Christo profusum sanguinem**	H	21	124r
*Christo profusum sanguinem**	H	21	127r
Christum Dei filium	A	17	7v
Christus apparuit	Inv	22	107r
Christus factus est	Gr	1	70r
Christus factus est	Gr	12	165r
Christus jesus splendor	A	27	17r
Christus natus est nobis	Inv	22	7v
Christus resurgens ex mortuis	Al	14	54r
Christus resurgens ex mortuis	Com	14	21r
Christus semel oblatus	Com	31	69r
Cibavit eos	In	14	106r
Cibavit eos	In	14	129r
Circuibo et immolabo	Com	14	36v
Circumdederunt	In	29	52v
Civitas Jerusalem	R	9	10r
Clamabunt ad Dominum	A	31	14r
Clamaverunt	In	12	55r
Clamaverunt iusti	Gr	1	117r
Clamaverunt justi	Gr	12	111v
Clamaverunt justi	In	12	44r
Clamavi et exaudivit	A	19	33r
Clamavi et exaudivit	A	3	7r
Clamavi et exaudivit	A	4	6v
Clamavi et exaudivit	A	5	7r
Clamavi in toto	R	18	97r
Clamavi in toto	R	4	63r
Clamavit populus	R	17	47r
Clavo dexterae tua	A	31	86r
Cogitaverunt impii	A	2	25r
Cognoverunt omnes	A	5	85v
Cognovi Domine	In	1	152r
Cognovi Domine	In	12	148r
Cognovit autem pater	A	10	77v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Cognovit autem pater	A	5	124r
Collegerunt pontifices	R	9	131v
Colligite primum	A	10	82r
Colligite primum	A	3	173r
Colligite primum	A	5	129v
Colligite primum	A	9	80v
Collocet eum Dominus	A	15	115r
Collocet eum Dominus	A	24	8r
Commendemus nos	A	18	67v
Commendemus nos	A	18	80r
Commovisti Domine	Tr	13	126r
Commovisti Domine	Tr	29	63r
Completi sunt	A	3	107r
Completi sunt dies Mariae	A	22	2r
Comunicantes Christi	Com	31	83r
Concaluit cor meum	Al	17	97v
Conceptio tua Dei	A	7	11v
Conclude	Al	12	79r
Concupivit rex	Gr	12	145r
Concupivit, rex	Gr	1	149r
Concussum	Al	12	61r
Conditor alme siderunt	H	3	49v
Confessio et pulchritudo	In	1	53r
Confessio et pulchritudo	In	29	119r
Confessio et pulchritudo	Of	1	55r
Confessio et pulcritudo	In	20	28
Confirma hoc Deus	Of	1	161r
Confirma hoc Deus	Of	12	163v
Confirma hoc Deus	Of	14	104r
Confirma hoc Deus	Of	14	113v
Confirmatum est	R	22	52r
Confite a nominibus	R	22	123v
Confite mihi Deo	Com	31	25r
Confitebor Domino	Of	1	164v
Confitebor tibi	Al	17	93r
Confitebor tibi	Of	20	168
Confitebor tibi	Of	29	40r
Confitebuntur caeli	Al	12	96v
Confitebuntur caeli	Gr	12	67r
Confitebuntur caeli	Of	12	98r
Confitemini Domino	A	22	116r
Confitemini Domino	Al	1	164r
Confortamini	Of	13	32r
Confortatus est	A	15	116r
Confortatus est	A	24	9v
Confortavit Dominus	A	31	29r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Confundantur et revereantur	A	2	67r
Confundantur superbi	Com	1	140r
Confundantur superbi	Com	12	135r
Congaudete mecum	A	15	49r
Congaudete mecum	A	26	83v
Congratulamini mihi	R	22	50v
Congratulamini mihi	R	25	63r
Congratulamini mihi	R	9	60v
Considerabam ad dexteram	A	2	45r
Consolantem me quaesivi	A	32	20r
Conspectu angelo	A	3	26r
Constantes estote	R	9	25r
Constitues eos principes	Gr	1	12v
Constitues eos principes	Gr	12	2v
Constitues eos principes	Of	12	38r
Constitues eos principes	R	15	111r
Constitues eos principes	R	24	11v
Consumatus in brevi	In	31	76r
Consurgens Joseph	A	17	59r
Consurgens Joseph	R	17	19r
Conteram virgam ejus	A	32	88v
Contritum est cor meum	A	2	39r
Convertere Domine	A	12	212r
Convertere Domine	Gr	14	33v
Convertitis planctum	Al	31	13r
Cor meum et caro mea	Com	12	186v
Cor meum et caro mea	Com	17	99v
Corde et animo	A	15	8r
Corde et animo	A	25	95v
Corpora sanctorum	A	15	149v
Corpora sanctorum	A	24	29v
Corpora sanctorum	Al	1	111r
Corpora sanctorum	Al	12	104r
Corpora sanctorum	Of	17	79v
Crastina die delebitur	A	3	102r
Crastina die delebitur	Al	29	3v
Crastina die delebitur	R	3	104r
Crastina erit vobis	A	3	103v
*Creator alme **	H	26	33r
*Creator alme siderum **	H	19	23v
*Creator alme siderum**	H	15	22v
*Creator alme siderum**	H	3	69r
Credidi propter	A	19	31r
Credidi propter	A	4	6r
Credidi propter	A	5	6v
Credo quod redemptor	R	12	209r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Credo videre bona Domini	A	2	106v
Criste fili Dei	R	3	56v
Crucem sanctam subiit	A	26	140r
Crucem sanctam subiit	A	4	185r
Crucem sanctam subiit	A	7	72v
Crucem sanctum subiit	A	15	94r
Crucem tuam adoramus Domine	A	27	40r
Crucifixus surgens	Al	14	44r
*Crude lais Herodes**	H	22	73r
Crudelibus lacera	A	26	118v
Crudelibus lacerata	A	11	86v
*Crudelis Herodes**	H	3	159r
Crux fidelis inter omnes	R	7	69v
Cum accepisset acetum	A	32	20v
Cum appropinquaret	A	9	139v
Cum audisset Job	A	5	96r
Cum audisset populus	A	9	143r
Cum clamarem ad Dominum	In	14	50r
Cum cognovisset Pilatus	A	32	47r
Cum esset desponsata	A	11	17r
Cum esset desponsata	A	12	175v
Cum esset desponsata	A	17	3r
Cum esset desponsata	A	17	44v
Cum esset sero	A	4	170r
Cum his qui oderunt	A	2	43v
Cum his qui oderunt	A	32	12v
Cum immundus spiritus	A	4	119r
Cum inducerent puerunt	A	25	40r
Cum inducerent puerunt	R	17	25r
Cum invocarem	Com	20	19
Cum invocarem	Com	29	111v
Cum jucunditate	A	15	8v
Cum jucunditate	A	25	96r
Cum justu perfidis	A	11	98r
Cum mortale hoc	Al	31	47r
Cum ortus fuerit	A	22	6r
Cum palma ad regna	A	15	149r
Cum palma ad regna	A	24	29r
Cum perambularet Dominus	R	7	1r
Cum pervenisset beatus	A	15	5r
Cum pervenisset beatus Andre	A	7	5v
Cum pro lictoribus	A	12	188v
Cum pro lictoribus	A	27	67v
Cum redirent	A	11	32r
Cum redirent remansit	A	17	34r
Cum redirent remansit	H	26	104r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Cum sancti frates	A	11	97v
Cum sanctificatus	In	20	140
Cum Sion praeses	A	11	96r
Cum transierit per aquas	A	31	42r
Cum transisset sabbatum	R	2	133v
Cum turba plurima	R	9	91r
Cum venerit Paraclitus	A	14	82v
Cum venerit Paraclitus	A	4	228v
Cum venerit Paraelitus	A	4	204v
Cum vidisset Jesus	A	11	46r
Cum vidisset Jesus	A	23	54v
Cum vidisset Jesus	A	23	40r
Cum vinci tormentis	A	11	101r
Cum vocatus fueris	A	10	73r
Cum vocatus fueris	A	5	120r
Cumque intuerentur	A	2	180r
Cumque intuerentur	A	4	210r
*Custodes hominum psallimus**	H	11	63r
*Custodes hominum psallimus**	H	27	108r
*Custodes hominum psallimus**	H	31	29v
*Custodes hominum**	H	30	165r
Custodi me a laqueo	A	2	44v
Custodi me a laqueo	A	32	13v
Custodi me Domine	Gr	14	50v
Custodi me Domine	Gr	29	120r
Custodi me, Domine	Gr	20	30
Custodi me, Domine	Of	20	222
Da mihi in disco caput	A	27	92r
Da pacem Domine	A	19	121v
Da pacem Domine	A	3	39r
Da pacem Domine	A	4	36v
Da pacem Domine	A	5	37v
Dabit ei Dominus	A	15	21v
Dabit ei Dominus	A	25	44r
Dabit ei Dominus	A	26	32r
Damasci praepositus	A	15	52r
Damasci praepositus	A	26	89r
Data est mihi omnis	A	4	165v
Data est mihi omnis	Com	14	32r
Date ei de fructu	A	12	200v
Date ei de fructu	A	27	123v
Date ei de fructu	A	31	88r
De excelso misit	Al	17	98r
De fructu operum	Com	14	65r
De fructu ventris	A	26	33r
De fructu ventris tui	A	22	135v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
De fructu ventris tui	A	3	115r
De Lamentatione Jeremiae	Lec	2	49r
De Lamentatione Jeremiae	Lec	2	86v
De mortis fuerit	A	3	112r
De necessitatibus	In	29	123v
De necessitatibus	Tr	29	116r
De necessitatibus meis	In	20	34
De ore leonis	R	18	83r
De ore leonis	R	4	142v
De profundis	Of	1	68r
De profundis	Tr	29	56r
De profundis clamavi	A	19	60v
De profundis clamavi	A	3	17r
De profundis clamavi	A	4	15v
De profundis clamavi	A	5	16v
De profundis clamavi	Tr	13	119v
De quacumque tribulationes	Al	17	67r
De quinque panibus	A	4	124r
De sub cujus pede	A	27	157v
De torrente in via	A	31	1r
De ventre matris	In	1	1v
Decora lux aeternitatis	A	26	171v
Decora lux aeternitatis	H	26	171r
*Decora lux aeternitatis**	H	24	106v
Dedisti Domine	A	27	158v
Dedisti mihi protectionem	R	17	54r
Dedit ei Dominus	In	31	92v
Dedit mihi Dominus	A	31	38r
Dedit se ut liberaret	A	22	139v
Deduc me Domine	A	18	47v
Deduc me Domine	A	18	59r
Defecerunt prae lacrymis	R	23	91r
Defecit in dolore	A	23	69r
*Defensor alma Hispaniae **	H	26	149r
*Defensor alma Hispaniae**	H	17	[117v]
*Defensor alma Hispaniae**	H	26	66v
*Defensor alma Hispaniae**	H	27	31r
*Defensor alma Hispaniae**	H	27	34r
Deficiente vino	A	22	35v
Deficiente vino	A	3	171r
Deficiente vino	A	9	78v
*Dei mater Virgo**	H	32	91r
Delens quod adversus	A	32	42r
Deo nostro jucunda	A	19	114v
Deo nostro jucunda	A	5	30v
Deo seraphim	R	9	76v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Deponens Joseph	A	32	21r
Deposuit potentes	A	19	104r
Deposuit potentes	A	3	30r
Deposuit potentes	A	4	28v
Deposuit potentes	A	5	29r
Descendit hic justificatus	A	5	116r
Descendit Jesus	A	11	25r
Descendit Jesus	A	17	37r
Descendit Jesus	A	26	121r
Descendit Jesus	R	17	32r
Descendit Spiritus	A	22	79r
Desderium animae	Tr	12	171r
Desiderio desideravi	A	4	149r
Desiderium animae	Of	1	136r
Desiderium animae	Of	12	130r
Desponsatio est hodie	A	15	6v
Desponsatio gloriosae	A	15	6r
Desponsatio tua Dei	A	15	14r
Det sic eum volo	Gr	13	70r
Deus adiutor	A	23	80v
Deus adiutorius meum	In	14	60r
Deus adiuvat me	A	2	112v
Deus Deus meus	Of	14	45r
Deus enim firma	Of	13	57r
Deus firmavit	Of	29	14r
Deus firmavit	Of	29	24r
Deus in adiutorium	In	20	64
Deus in loco sancto	In	14	55r
Deus in nomine tuo	In	20	128
Deus judex justus	Al	14	17r
Deus meus eripe	A	2	2v
Deus meus misit Angelum	A	31	51r
Deus omnium exauditor	R	10	58r
Deus qui sedes	R	9	75r
Deus tu convertens	Of	13	8v
*Deus tuorum militum**	H	15	134v
Deus tuorum militum	H	27	84v
Deus tuorum militum *	H	15	143r
*Deus tuorum militum**	H	21	120r
*Deus tuorum militum**	H	24	24v
*Deus tuorum militum**	H	24	39r
*Deus tuorum militum**	H	26	48r
*Deus tuorum militum**	H	3	117v
Deus vitam meam	A	23	18r
Deus vitam meam	A	23	39v
Deus vitam meam	A	23	74r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Dextera Dei fecit	Al	13	104v
Dextera Domini	Al	14	53r
Dextera Domini	Of	1	27v
Dextera Domini	Of	12	59v
Dextera Domini	Of	13	104v
Dextera Domini	Of	20	242
Dextera Domini	Of	29	51r
Dicit Andreas Simoni	Com	1	90v
Dicit Dominus	Com	13	110v
Dicit Dominus	Com	29	47r
Dicit Dominus	In	1	66v
Dicit Dominus Petro	In	1	8r
Dicit Dominus sermones	In	1	88v
Dicit Dominus sermones	In	17	84v
Dicite fructo	A	12	200r
Dicite fructo quoniam	A	27	123r
Dicite in gentibus	Al	12	58r
Dicite in gentibus	Al	14	30v
Dico autem vobis	Com	1	116r
Dico autem vobis	Com	12	110v
Die ut sedeant	A	27	28v
Diem festum sacritissimae	R	7	30r
Dies illa dies	A	12	218r
*Dies irae**	Sec	28	107v
Dies sanctificatus	Al	13	60v
Dies sanctificatus	Al	29	18r
Dies sanctificatus	R	22	46v
Dies sanctificatus	R	9	59v
Diffusa est gratia	A	22	8v
Diffusa est gratia	A	23	118r
Diffusa est gratia	Al	1	31r
Diffusa est gratia	Al	12	10r
Diffusa est gratia	Al	13	99r
Diffusa est gratia	Gr	1	153r
Diffusa est gratia	Gr	12	149r
Diffusa est gratia	Gr	13	79r
Diffusa est gratia	Of	1	143r
Diffusa est gratia	Of	12	138v
Diffusa est gratia	R	7	118r
Difussa est gratia	R	25	109r
Dignare me laudate	A	25	30v
Dignare me laudate	A	25	61v
Dignare me laudate	A	25	86v
Dignare me laudate	A	25	115r
Dilectus meus candidus	A	11	43v
Dilectus meus candidus	A	23	2r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Dilectus meus candidus	A	23	30v
Dilectus meus candidus	A	32	25v
Dilectus meus candidus	R	23	13r
Dilectus meus loquitur	A	23	138v
Dilectus meus mihi	A	31	95r
Dilexiste justitiam	Com	12	150r
Dilexisti iustitiam	Com	1	154r
Dilexisti iustitiam	Gr	1	138r
Dilexisti iustitiam	In	1	145r
Dilexisti justitiam	Gr	12	132r
Dilexisti justitiam	In	12	140v
Dilexit Andream	Al	12	3v
Diligebat Jesus	R	23	15r
Dirigatur oratio	Gr	29	110r
Dirigatur oratio mea	Gr	20	15
Dirige Domine Deus	In	12	211v
Dirupiste Domine	A	15	115v
Discerne causam	Gr	20	178
Discite a me	Al	31	12r
Dispersit dedit	A	24	132r
Dispersit dedit	Gr	1	51r
Dispersit dedit	In	1	50v
Dives ille guttam	A	4	115v
*Divino agente spiritu**	H	21	197r
Diviserunt sibi vestimenta	A	2	48r
Dixerunt discipuli	A	27	129v
Dixi in quis nolite	A	2	31r
Dixit Angelus	A	26	179r
Dixit Angelus	A	27	45r
Dixit autem Maria	A	11	33v
Dixit autem Maria	A	26	103r
Dixit autem pater	A	4	66v
Dixit autem pater	H	4	116v
Dixit Dominus	A	19	1r
Dixit Dominus	A	4	1v
Dixit Dominus	A	4	68r
Dixit Dominus	A	4	231r
Dixit Dominus	R	9	83r
Dixit Dominus ad Noe	R	9	88v
Dixit Dominus Domino	A	3	1r
Dixit Dominus Domino	A	5	1v
Dixit Jesus discipulis	A	4	163r
Dixit Judas patribus	R	9	114r
Dixit mater eius	A	17	36r
Dixit mater ejus	A	11	24r
Dixit mater ejus	A	26	120r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Dixit mater Jesu	R	17	30r
Dixit Pastor	A	27	74r
Dixit pater familias	A	4	64v
Dixit pater familias	A	9	87v
*Doctor egregie**	H	15	53v
Doleo super	R	23	26v
Dolores gloriosae	Inv	23	8r
Dolorosa lacryma	Gr	23	44r
*Domare cordis impetus**	H	27	13r
*Domare cordis**	H	24	94r
Domine abstraxisti	A	2	107r
Domine ad adiuvandum	Of	20	150
Domine auditun	Tr	20	233
Domine bonum est	A	4	112v
Domine clamavi	A	19	96r
Domine clamavi	A	3	27r
Domine clamavi	A	4	25r
Domine clamavi	A	5	26r
Domine convertere	Of	20	175
Domine Deus	A	26	11r
Domine Deus	Of	1	157r
Domine Deus	Of	12	154v
Domine Deus exaltati	A	15	207v
Domine Deus salutaris	Of	20	44
Domine Deus salutis	Al	14	57r
Domine Deus virtutum	Gr	13	33r
Domine Dominus	A	22	115r
Domine Dominus	Gr	14	46v
Domine exaudi	Of	20	235
Domine exaudi	Tr	20	237
Domine fac mecum	Of	20	102
Domine in auxilium	Of	20	73
Domine in ira tua	R	9	73r
Domine Jesu Christe	Of	28	116r
Domine mi rex	A	27	90v
Domine non secundum	Tr	13	141v
Domine non secundum	Tr	29	81r
Domine non sum	A	4	81v
Domine nostra	Tr	13	151r
Domine ostende nobis	A	15	180v
Domine ostende nobis	A	26	127v
Domine praevenisti	Gr	1	134v
Domine praevenisti	Gr	12	128v
Domine probasti me	A	19	90v
Domine probasti me	A	3	26v
Domine probasti me	A	4	24r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Domine probasti me	A	5	25v
Domine quinque talenta	A	15	78r
Domine quinque talenta	A	24	52r
Domine quinque talenta	Com	1	31v
Domine quinque talenta	Com	12	9r
Domine refugium	Al	14	63r
Domine refugium	Gr	13	161r
Domine refugium	In	20	13
Domine refugium	In	29	109r
Domine Rex omnipotens	A	5	99v
Domine salva nos	A	10	81r
Domine salva nos	A	3	172r
Domine salva nos	A	5	129r
Domine salva nos	A	9	79v
Domine si adhuc populo	A	27	140v
Domine si hic fuisses	A	4	128v
Domine si tu vis	A	10	80v
Domine si tu vis	A	3	171v
Domine si tu vis	A	5	128v
Domine si tu vis	A	9	79v
Domine tu mihi	A	20	231
Domine unifica me	Of	13	157v
Domine ut video	A	4	122v
Domine vivifica	Of	29	92r
Domine, Deus meus	Com	20	47
Domine, Dominus noster	Com	20	52
Domine, longe facias	In	20	204
Domine, memorabor	Com	20	151
Domine, quis habitabit	Com	20	98v
Dominem in virtute	Al	14	22r
Dominum Deum	A	4	97r
Dominum formidabunt	Al.	31	24r
Dominum regit me	Com	20	162
Dominum team	In	14	11r
Dominus custodit	A	12	207v
Dominus dedit mihi	A	31	38r
Dominus dixit	A	22	7v
Dominus dixit	A	22	43r
Dominus dixit	Al	13	51v
Dominus dixit	Al	29	7v
Dominus dixit	In	13	49r
Dominus dixit	In	29	6r
Dominus est	Gr	14	71v
Dominus firmamentum	Com	14	28v
Dominus fortitudo plebis	In	14	33r
Dominus illuminatio	In	14	24r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Dominus in caelo	A	2	176r
Dominus in Sina in sancto	Al	14	63r
Dominus in templo	A	2	162v
Dominus Jesus	Com	20	243
Dominus regnavit	AL	13	56r
Dominus regnavit	Al	13	114r
Dominus regnavit	Al	29	13r
Dominus regnavit	Al	29	23r
Dominus regnavit	Al	29	50v
Dominus secus mare	In	1	89v
Dominus tamquam ovis	A	2	38v
Dominus veniet occurrite	A	3	98r
Dominus veniet occurrite	A	3	103r
Dominus virtutum	Com	20	176
Domum maiestatis meae	A	15	207v
Domum majestatis	A	26	11v
Domum tuam Domine	A	15	201r
Domum tuam Domine	A	15	206r
Domum tuam Domine	A	24	68r
Domum tuam Domine	A	26	9r
Domus mea	Com	1	158r
Domus mea	Com	12	155r
Domus mea domus	A	15	201v
Domus mea domus	A	15	206v
Domus mea domus	A	24	69r
Domus mea domus	A	26	9v
Ducite a me	A	31	6v
Dulce lignum	AL	1	71r
Dulce lignum	Al	12	59r
Dum clamarem ad Dominum	In	13	149r
Dum clamarem ad Dominum	In	29	86r
Dum complerentur	A	5	51v
Dum complerentur	Al	14	121r
Dum conturbata fuerit	A	2	83v
Dum esset desposata	A	26	111r
Dum esset desposata	A	26	126r
Dum esset rex	A	15	195r
Dum esset rex	A	24	62r
Dum esset rex	A	27	10v
Dum esset rex	A	27	54v
Dum esset summus	A	15	178v
Dum esset summus	A	24	51r
Dum esset summus	A	26	80r
Dum esset summus	A	7	108v
Dum esset summus	A	8	114r
Dum in cruce penderet	A	32	61r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Dum medium silentium	A	3	132r
Dum medium silentium	In	29	20v
Dum medium silentium	Of	13	80r
*Dum nocte pulsa lucifer**	H	21	185v
Dum pervenisset beatus	A	26	7v
Dum praeliaretur Michael	A	15	63r
Dum praeliaretur Michael	A	26	142r
Dum praeliaretur Michael	A	27	99v
Dum sacrum mysterium	A	15	68r
Dum sacrum mysterium	A	26	146r
Dum sacrum mysterium	A	27	103v
Dum staret	R	9	95v
Dum tolleret Dominus	A	5	90r
Dum venerit paraclitus	Com	14	55v
Duo seraphim	R	10	49v
Ecce Adam	R	9	85v
Ecce advenit dominator	In	13	84r
Ecce advenit dominator	In	29	26v
Ecce agnus Dei	R	22	44v
Ecce ancilla Domini	A	15	22r
Ecce ancilla Domini	A	25	44v
Ecce ancilla Domini	A	26	32v
Ecce ancilla Domini	A	3	95r
Ecce Angelus Domini	A	17	13r
Ecce apparebit Dominus	A	3	77r
Ecce apparebit Dominus	R	9	13r
Ecce concipies	R	22	117r
Ecce Crucem Domini	A	15	84r
Ecce crucem Domini	A	26	133v
Ecce Deus adivinat	In	14	46r
Ecce Dominus	Com	13	29r
Ecce Dominus noster	A	3	79r
Ecce Dominus veniet	A	3	66r
Ecce duae olivae	A	19	120v
Ecce ego mitto	R	7	82v
Ecce fidelis	A	19	[119r]
Ecce fidelis servus	A	11	26r
Ecce fidelis servus	A	17	40r
Ecce fidelis servus	A	26	121v
Ecce haereditas Domini	A	32	89v
Ecce homo agricola	A	24	116r
Ecce in nubibus caeli	A	3	76r
Ecce justus ecce pastor	H	11	78v
*Ecce justus ecce pastor**	H	24	97r
*Ecce justus ecce pastor**	H	27	75v
Ecce Maria genuit	A	15	60r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Ecce Maria genuit	A	22	41v
Ecce Maria genuit	A	25	5r
Ecce Maria genuit	A	3	144v
Ecce Maria genut	A	22	66r
Ecce nomen Domini	A	3	53r
Ecce non dormitabit	A	31	27r
Ecce nunc tempus	A	4	104r
Ecce nunc tempus	A	9	105r
Ecce nunc tempus	R	9	99v
Ecce oculi Domini	In	12	63v
Ecce odor filii	R	9	108r
Ecce puer meus	A	26	56r
Ecce puer meus	A	3	152v
Ecce quam bonum	A	19	69r
Ecce quam bonum	A	3	21r
Ecce quam bonum	A	4	19v
Ecce quam bonum	Gr	1	5v
Ecce quam bonum	Gr	12	44v
Ecce quomodo moritur	R	2	110v
Ecce sacerdos magnus	A	24	43v
Ecce sacerdos magnus	A	26	74r
Ecce sacerdos magnus	Gr	1	121r
Ecce sacerdos magnus	Gr	12	115r
Ecce sacerdos magnus	R	7	105v
Ecce sacerdos magnus	R	8	110v
Ecce veniet desideratus	A	3	97r
Ecce veniet rex Dominus	A	3	80v
Ecce venit propheta	Inv	25	10r
Ecce video caelos	A	26	48r
Ecce video caelos	A	27	53r
Ecce video caelos	A	3	149v
Ecce video caelos	R	10	10v
Ecce vidimus eum	R	2	22v
Ecce virgo concipiet	Al	12	12v
Ecce virgo concipiet	Com	12	13v
Ecce virgo concipiet	Com	13	25v
Ecce virgo concipiet	Com	28	89r
Ecce virgo concipiet	R	25	88r
Ecce virgo concipiet	R	7	20r
Eduxit Dominus populos	In	14	32v
Eduxit eos Dominus	In	14	28r
Ego autem	In	20	71
Ego autem cum mihi	Tr	31	56r
Ego autem dum mihi	Gr	20	221
Ego autem in Domino	A	11	15r
Ego autem in Domino	A	22	109r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Ego autem in Domino	In	20	100
Ego autem sicut	In	1	91r
Ego autem sicut	In	12	80v
Ego clamavi	In	20	94
Ego clamavi quoniam	Com	14	23v
Ego demonium	A	4	137r
Ego dilecto meo	Of	23	131r
Ego dormivi et somnum	A	2	130v
Ego enim ait Christus	A	12	187v
Ego enim ait Christus	A	27	39r
Ego ex ore altissimi	R	23	120r
Ego gloriam meam	A	4	139r
Ego in altissimis	A	5	93v
Ego mater pulchae dilectionis	A	23	152v
Ego plantavi	A	26	87r
Ego plantavi, Apollo	A	15	50v
Ego qui loquor justitiam	A	31	59v
Ego rogabo Patrem	R	2	176v
Ego sicut vitis	R	10	14v
Ego sum Gabriel	A	11	32r
Ego sum Gabriel	A	26	101r
Ego sum panis	A	5	61r
Ego sum pastor	A	10	13r
Ego sum pastor	A	11	103r
Ego sum pastor	A	11	104r
Ego sum pastor	A	4	194r
Ego sum pastor	A	4	195r
Ego sum pastor	Al	14	43v
Ego sum pastor	Al	29	146r
Ego sum pastor	Com	14	46v
Ego sum pastor	Com	29	147r
Ego sum pastor	Com	32	121v
Ego sum qui sum	A	2	129r
Ego sum qui testimonium	A	4	133v
Ego sum Raphael	A	11	53v
Ego sum Raphael	A	27	121v
Ego sum resurrectio	A	12	221r
Ego sum vestra	A	32	31v
Ego veritatem dico	A	4	204r
Ego vir videns paupertatem	Lec	2	61v
Ego vos elegi	AL	1	34r
Ego vos elegi	Al	12	65v
Ego vos elegi	Com	12	68r
Ego vos elegi	Com	32	72v
Egredietur virgo	R	25	56r
Egredimini et videte	In	23	154r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Egredimini et videte	In	31	10v
Egregie Doctor Paule	A	26	90v
Egregie Doctor Paule	H	26	90v
*Egregie Doctor Paule **	H	19	[135r]
*Egregie Doctor Paule**	H	21	158r
*Egregie doctor Paule**	H	24	81r
Electa mea candida	R	23	116r
Elegerunt Apostoli	Of	1	41v
Elegerunt Apostoli	Of	13	66v
Elegerunt Apostoli	Of	29	133r
Elegit et sanctificavit	A	23	148r
Elegit et Sanctificavit	A	27	60v
Elegit eum Dominus	R	15	176r
Elegit eum Dominus	R	7	28r
Elevamini portae	A	2	106r
Elevamini portae	A	22	44r
Elevare elevare consurge	A	3	95r
Elevata est magnificentia	A	2	162v
Elevatis manibus	A	2	180v
Elevatis manibus	A	4	210v
Elisabeth pacis et patriae	A	27	15r
Elisabeth Zachariae	A	26	159v
Emendemus in melius	A	29	75r
Emitte spiritum	Al	12	162v
Emitte spiritum	Tr	12	163r
Emitte Spiritum tuum	Of	14	96v
*En clara vox redarguit**	H	21	206r
Eram mater sons	R	23	28r
Eram quasi agnus	R	2	32r
Erat autem aspectus	A	2	144v
Erat autem aspectus	A	4	158v
Erat pater eius et mater	A	17	29v
Erexit Jacob lapidem	A	23	146r
Eripe me de inimicis	Al	14	40r
Eripe me de inimicis	Of	20	185
Eripe me de inimicis	Of	20	215
Eripe me Domine	Gr	20	167
Eripe me Domine	Tr	20	239
Erit vobis haec dies	Of	14	31r
Erubescant	Com	29	126r
Erubescant et revereantur	Com	20	216
Erue a framea	R	18	63r
Erue a framea	R	4	139r
Erunt prava	A	3	98r
Erusbescant et conturbentur	Com	20	37
Est secretum Valeriane	A	27	148v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Esto mihi in Deum	Gr	14	42v
Esto mihi in Deum	In	13	131r
Esto mihi in Deum	In	29	66r
Estote fortes in bello	A	15	116v
Estote fortes in bello	A	24	10r
Estote fortes in bello	A	3	135v
Estote fortes in bello	A	7	86v
Esuriente terra	R	17	15v
Et assumpto Petro	A	32	62v
Et audientes discipuli	A	27	71r
Et consupiscet rex decorem	A	27	11r
Et credimini et videte	A	32	2r
Et credimini et videte	In	32	33r
Et cum eiecisset Jesus	A	4	117v
Et ecce apparuerunt	A	27	26r
Et ecce apparuerunt	A	27	64r
Et ecce terraemotus	A	2	144r
Et ecce terraemotus	A	4	158r
Et egressus est a filia	Lec	2	10v
Et enim sederunt	In	13	63v
Et genuflexo ante	A	32	32v
Et in terra pax	G	28	18r
Et in terra pax	G	28	21v
Et in terra pax	G	28	24v
Et in terra pax	G	28	27v
*Et in terra pax**	G	24	138r
*Et in terra pax**	G	28	[2]
Et ipse Jesus erat incipiens	A	11	25v
Et ipse Jesus erat incipiens	A	12	175r
Et ipse Jesus erat incipiens	A	17	44r
Et ipse Jesus erat incipiens	A	26	16v
Et libera nos propter	R	18	45r
Et nunc reges intelligite	A	27	14v
Et omnes Angeli	A	27	131r
Et omnis mansuetudinis	A	19	68r
Et omnis mansuetudinis	A	3	21r
Et omnis mansuetudinis	A	4	19r
Et omnis mansuetudinis	A	5	20r
Et progressus pubillum	A	32	3v
Et qui praeibant	A	4	76v
Et qui praeibant	A	4	79r
Et respicientes	A	10	7v
Et respicientes	A	2	147r
Et respicientes	A	4	161v
Et si coram hominibus	Com	1	112v
Et si coram hominibus	Com	12	43r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Et si coram hominibus	Com	12	107r
Et venerunt festinantes	A	17	43r
Et venerunt festinantes	A	26	125v
Et vererunt festinantes	A	12	174r
Eterne rex altissime	H	2	157V
Euge serve bone	A	15	115v
Euge serve bone	A	15	179v
Euge serve bone	A	15	181r
Euge serve bone	A	24	52v
Euge serve bone	R	7	102r
Euge serve bone	R	8	109v
Euntes ibant et flebant	A	15	187r
Euntes ibant et flebant	A	24	9r
Ex Aegypto vocavi	A	3	75r
Ex ore infantium	In	13	73r
Ex ore infantium	In	29	138v
Ex quo facta est	A	27	4v
Ex quo omnia	A	5	66v
Ex Sion species	Gr	13	7r
Ex substantia	Tr	12	79v
Ex utero senectutis	A	26	124v
Exaltabo te Domine	A	2	169v
Exaltabo te Domine	Of	13	145v
Exaltabo te Domine	Of	14	58r
Exaltabo te Domine	Of	29	83r
Exaltabo te Domine	R	2	167r
Exaltare Domine	A	2	168v
Exaltata est sancta Dei	A	25	73r
Exaltata est virgo Maria	A	32	114v
Exaltate Regem	A	2	181r
Exaltate Regem	A	4	211v
Exaltent eum	Gr	12	17r
Exaudi Deus orationem	In	20	133
Exaudi Deus orationem	Of	20	91
Exaudi Domine	In	14	81r
Exaudi Domine	Tr	32	10r
Exaudi Domine vocem	In	14	29r
Exaudi nos Domine	A	13	138v
Exaudi nos Domine	A	29	72r
Exaudiat Dominus	A	5	102v
Exaudisti Domine	A	5	89v
Excita Domine	R	13	34r
Exhortatus est in virtute	A	2	40v
Exi cito in plateas	A	10	56r
Exi cito in plateas	A	5	84r
Exiit sermo	A	26	154r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Exiit sermo	A	3	125v
Exiit sermo	A	9	48r
Exiit sermo	Com	13	72v
Exiit sermo	Com	29	137r
Exiit sermo	Gr	29	134r
Existimo omnia	A	19	[137r]
Exit nobis	Of	14	105r
*Exite Sion filiae**	H	32	29r
Exivi a Patre	A	4	208v
Exivi a Patre	Al	14	58r
Exortum est in tenebris	A	22	34v
Exortum est in tenebris	A	3	114r
Expecta Dominum	In	20	177
Expectabo Dominum	A	3	74
Expectabo nomen	R	22	129r
Expectans expectavi	Of	20	137
Expectetur sicut	A	9	29r
Extollens vocem	A	4	119r
Extollens vocem	A	9	118v
Exulta filia Sion	Com	29	14v
Exulta satis filia	Of	13	41r
Exultabo in Jerusalem	In	32	77v
Exultabunt omnia	A	22	50r
Exultabunt sancti	Gr	12	73r
Exultabunt sancti	Of	1	81v
Exultabunt sancti	Of	1	115v
Exultabunt sancti	Of	12	110r
Exultate Deo	Al	14	.53r
Exultate justi	R	15	159v
Exultavit cor meum	A	23	140r
Exultavit cor meum	A	23	140v
Exultavit spiritus	A	5	15r
Exultavit ut gigas	Com	13	41v
Exultemus in Deo	A	12	181r
Exultemus in Deo	A	24	112v
*Exultet orbis gaudiis **	A	26	59r
*Exultet orbis gaudiis**	H	15	101r
*Exultet orbis gaudiis**	H	21	114r
*Exultet orbis gaudiis**	H	26	56r
*Exultet orbis gaudiis**	H	3	122r
*Exultet orbis**	H	24	4v
Exultet spiritus meus	A	19	53v
Exultet spiritus meus	A	3	15v
Exurge Christe	A	23	38v
Exurge Domine	A	2	25r
Exurge Domine	Gr	20	84

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Exurge Domine	Gr	20	136
Exurge Domine adiuranos	A	7	43r
Exurge quare obdormis	In	13	123v
Exurge quare obdormis	In	29	60r
Exurgens Joseph	A	11	21r
Exurgens Joseph	A	17	6v
Exurgens Joseph	H	26	4v
Exurgens Maria abiit	A	27	25r
Fac mecum Domine	In	20	111
Fac nos innocuam	Al	12	178V
Fac nos innocuam	Al	17	68r
Facies mea	A	23	39r
Facimus hic tria	A	4	112v
Facite vobis	Com	12	80r
Facta est cum Angelo	A	22	28v
Facti sumus sicut	A	3	12v
Facti sumus sicut	A	5	12v
Factis quia venit	Al	13	47r
Factum est cor meum	A	23	11v
Factum est cor meum	A	23	73v
Factum est cor meum	In	31	72r
Factus est Dominus	A	31	50v
Factus est Dominus	In	14	15r
Factus est Dominus	Of	20	160
Factus est in corde meo	Of	31	93v
Factus est repente	Al	14	114r
Factus est repente	Com	1	161v
Factus est repente	Com	12	164r
Factus est repente	Com	14	105v
Factus est repente	Com	14	113r
Factus sum sicut	A	2	113v
Fasciculus myrhae	A	23	3r
Fasciculus myrhae	A	23	31v
Fasciculus myrhae	A	32	28r
Fasciculus myrhae	R	11	44r
Fasciculus myrrhae	R	23	92r
Feci iudicium	Com	1	144r
Feci judicium	Com	12	139r
Fecit Dominus	A	12	182v
Fecit Joas rectum	A	5	91r
Fecit me Deus	R	17	48r
Fecit me Dominus	R	17	17r
Fecit mihi magna	A	11	12v
Fecit mihi magna	A	22	112r
Felices sensus beatae	Com	11	114v
Felices sensus beatae	Com	23	55r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Felix es sacra virgo	Al	12	7r
Felix namque	R	7	62r
Felix namque es	Of	12	158v
Felix namque es	Of	28	96r
Felix namque es sacra	R	25	57r
Felix namque es sacra	R	25	117v
Felix namque est	AL	1	65r
*Festivis resonent**	H	31	61v
Fiat cor meum inmaculatum	A	31	96v
Fidelis omnia mandata	A	19	5r
Fidelis servus	A	15	181v
Fidelis servus	A	24	53r
Fidelis servus	Com	1	123r
Fidelis servus	Com	12	116r
Filae regnum	Of	12	142v
Fili hominum dantes	A	23	18v
Fili quid fecisti	A	26	117r
Fili quid fecisti	A	3	169r
Fili quid fecisti	Com	13	97r
Fili quid fecisti	Com	29	35v
Fili quid fecisti	R	23	72v
Filiae Jerusalem	A	15	130r
Filiae Jerusalem	A	31	94v
Filiae Jerusalem venite	R	7	19r
Filiae regum in honore	Of	1	146v
Florete flores	A	31	95v
Florete flores	Com	32	117r
Fluent ad deum omnes	Al	17	78v
Fluminis impetus laeti sicut	A	22	77r
Foderunt manus meas	A	32	19v
Foderunt manus meas	A	32	37r
Foderunt manus meas	Com	32	25r
Foderunt manus meas	In	32	44r
Fontes et omnia	A	5	52v
*Forte tunc atrox secundos**	H	21	163r
*Fortem virili pectore**	H	15	197v
*Fortem virili pectore**	H	21	143v
*Fortem virili pectore**	H	24	64v
Forti animo est	A	27	60r
Forti animo est	A	27	118r
Forti animo esto Tobias	A	11	52r
Fortis est ut mors	A	32	95v
Fortissimi pueri justus	A	11	75v
Franciscus pauper	Al	1	78r
Fuerunt mihi lacrymae	A	23	78v
Fui flagellatus	A	32	18v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Fulcite me floribus	A	11	44r
Fulcite me floribus	A	12	196v
Fulcite me floribus	A	23	3v
Fulcite me floribus	A	23	32r
Fulcite me floribus	A	23	58v
Fulcite me floribus	A	23	86r
Fulcite me floribus	A	23	138v
Fulcite me floribus	A	23	152r
Fulcite me floribus	A	31	86v
Fulcite me floribus	A	32	95r
Fulgebunt iusti	AL	1	49v
Fulgebunt justi	A	15	120v
Fulgebunt justi	A	24	15r
Fundabo te in zaphiris	A	23	147r
Fundata est domus Domini	A	23	146v
Gabriel Angelus locutus	A	11	32v
Gabriel angelus locutus	A	15	73v
Gabriel Angelus locutus	A	25	67r
Gabriel Angelus locutus	A	26	102r
Gabriel Angelus locutus	A	7	64r
Gaude felix	A	24	116v
Gaude Maria	R	25	64r
Gaude Maria virgo	A	25	30r
Gaude Maria virgo	A	25	86r
Gaude Maria virgo	A	25	114r
Gaude Maria virgo	R	7	68r
Gaude Maria virgo	Tr	12	158r
Gaude Maria virgo	Tr	28	94r
Gaudeamus et exultemus	A	31	96v
Gaudeamus omnes	A	11	102v
Gaudeamus omnes	In	1	82r
Gaudeamus omnes	In	11	116r
Gaudeamus omnes	In	12	36r
Gaudeamus omnes	In	17	107r
Gaudeamus omnes	In	29	144r
Gaudeamus omnes	In	32	98v
Gaudeamus omnes	In	32	118v
Gaudens gaudebo in Domini	In	23	133r
Gaudent in caelis	A	15	164v
Gaudent in caelis	A	24	38v
Gaudent in caelis	A	3	38r
Gaudent in caelis	A	4	35v
Gaudent in caelis	A	7	102v
Gaudete Deum	Al	29	45r
Gaudete in Domino	In	13	10r
Gaudete justi in Domino	Al	12	15r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Gaudete justi in Domino	Com	12	102r
Gavisi sunt discipuli	R	18	96r
Gavisi sunt discipuli	R	4	183v
Gentes quae te non cognoverunt	Com	17	80v
Genuit puerpera regem	A	22	26v
Germinavit radix Jesse	A	15	59r
Germinavit radix Jesse	A	22	65r
Germinavit radix Jesse	A	25	4v
Germinavit radix Jesse	A	3	144r
Germinavit ridix Jesse	A	22	41r
Gloria et divitiae	Of	1	46v
Gloria et honore	G	1	99r
Gloria et honore	Gr	12	86r
Gloria et honore	R	15	138r
Gloria in excelsis Deo	A	22	32r
Gloria laudis	A	5	65r
Gloria Libani data est	A	11	66v
Gloria Libani data est	A	27	42r
Gloria patri	A	22	82r
Gloria tibi Trinitas	A	5	64r
Gloriabuntur in te omnes	A	1	7r
*Gloriam sacrae**	H	32	49r
Gloriosa dicta sunt	A	23	119r
Gloriosa dicta sunt	Com	23	137r
Gloriosae sunt sanctae	A	24	123r
Gloriosae Virginis	A	15	13r
Gloriosae Virginis Mariae	A	25	97r
Gloriosae virginis Mariae	R	25	104r
Gloriosum diem sacra	R	7	54r
Gloriosus Deus	Gr	1	109v
Gloriosus Deus	Gr	12	40v
Gloriosus Deus	Gr	12	103r
Gloriosus Pantaleon	A	12	190v
Gratias Dei	A	26	88r
Gratias tibi ago Domine	A	15	57r
Gratias tibi ago Domine	A	26	96r
Gratias tibi Deus	A	5	69r
Gressus meos	Of	20	118
Guade Maria virgo	A	25	61r
Guadent in caelis	A	5	36v
Gustate et videte	Com	14	45v
Gustate et videte	Com	31	13v
Gyrum caeli	R	10	86r
Habebitis autem hunc	A	31	66r
Habitabit in tabernaculo	A	2	85v
Haec Deus potentia	A	3	25v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Haec Deus potentia	A	4	23r
Haec Deus potentia	A	5	24r
Haec dies quam fecit	A	2	146v
Haec dies quam fecit	A	4	169v
Haec dies quam fecit	Al	14	34r
Haec dies quam fecit	Gr	1	26r
Haec dies quam fecit	Gr	14	2v
Haec dies quam fecit	Gr	14	8r
Haec dies quam fecit	Gr	14	13r
Haec dies quam fecit	Gr	14	17r
Haec dies quam fecit	Gr	14	22r
Haec dies quam fecit	Gr	14	29v
*Haec est dies qua candidae**	H	21	201r
Haec est domus	A	15	202r
Haec est domus	A	24	69v
Haec est quae nescivit	A	15	190v
Haec est quae nescivit	A	24	57r
Haec est vera fraternitas	Al	1	6v
Haec est vera fraternitas	AL	12	64r
Haec est vera fraternitas	R	7	93r
Haec est virgo sapiens	A	15	189r
Haec est virgo sapiens	A	15	190r
Haec est virgo sapiens	A	24	56r
Haec est virgo sapiens	A	31	88r
Haec est virgo sapiens	Al	12	137v
Haec locutus sum	A	4	229v
Herodes enim tenuit	A	27	90r
Herodes iratus	A	26	60v
Herodes iratus	A	3	153r
Herodes rex apposuit	A	27	43v
Hi novissimi una hora	A	4	65v
Hi sunt qui cum mulieribus	A	26	60r
Hi sunt qui cum mulieribus	A	3	126r
Hi, qui amicti sunt	A	31	70r
Hic accient	A	12	222r
Hic audacter introivit	A	32	46v
Hic est beatissimus	R	9	44v
Hic est discipulus ille	A	26	54r
Hic est discipulus ille	A	3	151r
Hic est discipulus ille	Al	13	71r
Hic est discipulus ille	Al	29	125r
Hic est discipulus meus	A	26	55r
Hic est discipulus meus	A	3	151v
Hic est sacerdo	Al	1	121v
Hic est sacerdo	Al	12	87r
Hic est vere martir	R	7	7v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Hic quid sedisti	A	26	127r
Hic ut sedeant	A	26	70r
Hic vir despiciens mundum	A	15	188r
Hic vir despiciens mundum	A	24	55r
Hic vir despiciens mundum	A	7	114r
Hoc corpus quod	Com	20	170
Hoc est praeceptum meum	A	15	98v
Hoc est praeceptum meum	A	24	2r
Hoc signum crucis erit	R	15	91r
Hodie beata	A	25	41r
Hodie beata virgo	A	15	54r
Hodie caelesti	A	22	105r
Hodie Christus	A	26	52v
Hodie Christus natus	A	22	36r
Hodie Christus natus	A	3	115v
Hodie Christus natus	A	9	36v
Hodie completi sunt	A	10	45r
Hodie completi sunt	A	5	59r
Hodie concepta est beata	R	7	79r
Hodie egressa	A	23	97r
Hodie fructus	A	12	205v
Hodie fructus sardina carnis	A	27	128v
Hodie in Jordane	A	22	78r
Hodie Jordane	R	9	66r
Hodie Maria virgo	A	25	92r
Hodie nata est	R	25	101r
Hodie nobis caelorum	R	22	9r
Hodie nobis caelorum	R	9	30r
Hodie nobis caelorum	R	9	32v
Hodie nobis de caelo	R	22	11r
Hodie scietis	A	3	100v
Hodie scietis	Gr	13	45v
Hodie scietis	Gr	29	2r
Hodie scietis	In	13	45r
Hodie scietis	In	29	1r
Hodie scietis	R	3	101r
Hodie Simon Petrus	A	26	178v
*Hominis superne**	H	19	98v
Homo natus est	A	22	49v
Homo natus est	A	22	92r
Homo quidam descendebat	A	5	117r
Homo quidam fecit	A	32	52v
Homo quidam fecit	R	10	55r
Honora dominum	Com	14	58v
Honora dominum	Of	31	57r
Hortus conclusus	R	23	127r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Hosanna filio	A	9	131r
Hosanna filio David	A	20	200
*Hujus oratus Deus**	H	21	142v
Humiliavit	In	32	22r
Hymnum cantate nobis	A	19	81v
Hymnum cantate nobis	A	4	20v
Hymnus omnibus Sanctis	A	27	133r
Ibant parentes Jesu	A	11	22r
Ibant parentes Jesu	A	17	33r
Ibant parentes Jesu	A	26	118r
Ideo jure jurando	A	15	167v
Ideo jure jurando	A	24	44v
Ideo jure jurando	A	26	75r
Ignem venit mittere	Com	11	106r
Ignem venit mittere	Com	17	114r
*Illa laus oculta**	H	21	166r
Ille homo qui dicitur	A	4	127v
Illi ergo homines	A	4	125r
Illumina	R	22	84r
Illumina faciem tuam	Com	13	123r
Illumina faciem tuam	Com	29	59r
Illumina oculos meos	Of	14	28r
Illumina oculos meos	Of	20	79
Illuxerunt coruscationes	In	1	44r
Immaculatam conceptionem	Inv	23	100r
*Immense caeli Conditor**	H	19	35v
*Immense caeli conditor**	H	3	7v
*Immense caeli Conditor**	H	4	7r
*Immense caeli Conditor**	H	5	7v
Immittet Angelus	Of	20	31
Immittet Angelus	Of	29	121v
Immutemur habitu	A	29	73v
Improperium expectavit	Of	20	208
In aeternum Domine	R	18	76r
In aeternum Domine	R	4	61r
In altissimis habitavi	A	23	145v
In caelestibus regnis	A	15	119r
In caelestibus regnis	A	15	164r
In caelestibus regnis	A	24	13v
In caelestibus regnis	A	24	38r
In columbae specie	R	9	68r
In columbe specie	R	22	80r
In comunione Domini	A	5	11r
In conceptione sua accepit	R	23	113r
In conspectu	Al	12	83r
In conspectu angelorum	A	19	43r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
In conspectu Angelorum	A	19	85v
In conspectu angelorum	A	31	28r
In conspectu angelorum	A	4	24r
In conspectu angelorum	A	5	25r
In conspectu angelorum	R	15	70v
In conspectu angelorum	R	15	97v
In conspectu angelorum	R	7	125v
In dedicatione templi	R	7	111r
In Deo laudabo	In	20	89
In Deo speravit	Gr	14	55v
In die resurrectionis	Al	14	28v
In die sollemnitatis	Of	14	26r
In die sollemnitatis	Of	14	111r
In die tribulationis	A	2	32v
In domum Domini	A	19	27r
In domum Domini	A	19	45r
In domum Domini	A	3	11v
In Domum Domini	A	4	10v
In excelso throno vidis	In	13	90v
In excelso throno vidis	In	29	31v
In ferventis olei	A	15	94v
In ferventis olei	A	24	111v
In ferventis olei	A	7	76r
In fide et levitate	Al	17	83r
In fide et levitate	Com	1	68v
In funiculis Adam	A	32	89r
In illa stillabunt montes	A	3	65v
In mandatis eius	A	4	2r
In mandatis eius	A	5	42r
In mandatis ejus	A	19	7v
In manus tuas Domine	A	5	97v
In manus tuas Domine	R	19	[130r]
In manus tuas Domine	R	3	43v
In manus tuas Domine	R	4	41v
In manus tuas Domine	R	4	45r
In me gratia omnis	Of	32	116r
In medio ecclesiae	In	1	127r
In medio ecclesiae	In	12	120v
In medio ecclesiae	In	29	132v
In medio ecclesiae	Of	13	68v
In medio eclesiae	R	9	46v
In monte Oliveti	R	2	8v
In monte oliveti	R	20	201
In monte Oliveti	R	9	135r
In nomine Jesu	A	22	115v
In nomine Jesu	In	11	108v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
In nomine Jesu	In	17	112v
In nomine Jesu	In	29	36v
In nomine Jesus	In	11	104v
In nomine Jesus	In	20	226
In odorem	A	11	68r
In odorem unguentorum	A	15	195v
In odorem unguentorum	A	24	62v
In odorem unguentorum	A	25	69v
In omnem terram	Gr	1	9v
In omnem terram	Gr	12	68v
In omnem terram	Of	1	19v
In omnem terram	Of	12	15v
In omnem terram	R	15	108v
In omnem terram	R	24	11r
In omnibus	A	5	6r
In omnibus	R	9	101r
In pace factus est	A	2	113r
In pace in idipsum	A	2	85r
In paradisum	A	12	219v
In patientia vestra	A	15	100v
In patientia vestra	A	24	5r
In principio	A	22	56v
In principio creavit	R	9	82v
In sole posuit Deus	A	23	112r
In sole posuit tabernaculum	A	22	43v
In solo posuit	R	13	31r
In splendoribus sancto	Com	13	53r
In te Domine	Al	14	27v
In te speravi	Of	20	17
In te speravi	Of	29	111r
In te speravi Domine	Of	14	70r
In terra deserta	A	12	201v
In terra deserta	A	27	124r
In tormentis	In	12	187r
In tormentis apparuit Christus	A	27	39r
In tua patientia	A	15	18v
In tua patientia	A	26	28r
In velamento clamabant	A	24	14r
In velamento clamabat	A	15	119v
In virtute tua Domine	In	1	102v
In virtute tua Domine	In	12	88v
In virtute tua Domine	Of	1	133v
In virtute tua Domine	Of	12	126v
Incipit Lamentatio Jeremiae	Lec	2	3v
Incipit oratio Jereme	Lec	2	99v
Inclina aurem tuam	Com	14	40v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Inclina cor meum	R	18	57v
Inclina Domine	In	14	75v
Inclinavit Dominus	A	19	113v
Inclinavit Dominus	A	4	6v
Inclinavit Dominus	A	5	2r
Induit Angelus	A	31	33v
Induit eum Dominus	A	32	27v
Induit eum Dominus	Tr	32	34r
Infer digitum tuum	A	32	39r
Ingrediente Domino	R	9	148v
Ingressa Agnes	A	15	46r
Ingressa Agnes	A	26	81r
Ingresso Zacharia	A	11	31r
Ingresso Zacharia	A	26	100r
Ingresso Zacharia	A	26	158v
Ingressus Angelus ad Tobiam	A	27	117v
Ingressus Gabriel	A	26	107r
Ingresus Aaron	In	32	53r
Ingresus Gabriel	A	11	40r
Inimici mei dixerunt	A	23	17r
Inmitet angelus Domini	Of	14	79r
Inmolabit haedum	R	10	52r
Innocentes pro Christo	A	26	68r
Innocentes pro Christo	A	3	129v
Innocentes pro Christo	A	9	54v
Innuebant patri ejus	A	26	160r
Insurrexerunt in me	A	2	48v
Insurrexerunt in me	Of	32	24v
Intellige clamorem	Com	20	27
Intellige clamorem	Com	29	118r
Intende voci	Of	14	14v
Intende voci	Of	20	113
Intenderunt arcumen	A	23	79v
Intenderunt rem amaram	A	23	25r
Inter natos mulierum	A	26	161r
Interrogabat magos	A	3	166r
Interrogabat magos	AL	13	88r
Intonuit de caelo	Of	14	15r
Intonuit de caelo	Of	14	107v
Intravit autem rex	A	10	76r
Intravit autem rex	A	5	123r
Intravit Maria in domun	A	27	2v
Intret in conspectu	In	1	108v
Intret in conspectu	In	12	39v
Intret in conspectu	In	12	102v
Intret oratio mea	In	20	39

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Introduxit me in celum	A	32	94r
Introduxit vos Dominus	In	14	7v
Introibo ad altare	Com	13	130r
Introibo ad altare	Com	29	65v
Introibo in domum tuam	Of	17	76r
Intuemini quantum	R	9	21v
Inveni David	AL	1	62r
Inveni David	Al	12	71r
Inveni David	Of	1	95v
Inveni David	Of	1	101r
Inveni David	Of	1	122r
Inveni David	Of	12	87r
*Invicte Martyr unicum Patris**	H	21	122r
Invocabit me	In	20	1
Invocabit me	In	29	93v
Invocabo nomem tuum	A	4	152v
Invocavite altissime	In	13	154r
Ipse autem vulneratus	A	32	55v
Ipse enim Pater	A	4	208r
Ipse invocavit	A	22	20v
Ipse Jesus erat	A	17	39r
Ipse liberavit	R	18	61v
Ipse liberavit	R	4	91v
Ipse praeibit	A	26	152v
Ipsum elegit Dominus	Com	17	106r
Ista est preciosa	A	15	192v
Ista est pretiosa	A	15	197r
Ista est speciosa	A	24	58r
Ista est speciosa	A	24	64r
Iste cognovit justitiam	R	7	112v
Iste cognovit justitiam	R	8	116r
*Iste Confessor Domini**	H	15	169r
*Iste Confessor Domini**	H	15	183r
*Iste Confessor Domini**	H	21	130v
*Iste Confessor Domini**	H	24	46r
*Iste Confessor Domini**	H	27	96r
*Iste Confessor Domini**	H	27	96r
*Iste Confessor Domini**	H	3	136r
Iste est Joannes	A	3	121r
Iste est Johannes	A	26	51v
Iste homo ab adulescentia	R	7	90v
Iste puer magnus	A	26	154v
Iste quem laeti	H	27	112r
*Iste quem laeti colimus**	H	17	37v
Iste sanctus pro lege	A	15	137r
Iste sanctus pro lege	A	24	26r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Iste sanctus pro lege	A	3	130r
Iste sanctus pro lege	R	7	89v
Isti sunt dies	R	9	124v
Isti sunt duae olivae	A	26	167v
Isti sunt duo	A	11	76v
Isti sunt duo	A	27	81r
Isti sunt sancti	A	15	161r
Isti sunt Sancti	A	24	35r
Isti sunt viri sancti	A	32	87v
Isti sunt viri sancti	R	7	92v
Istorum est enim regnum	A	15	155r
Istorum est enim regnum	A	24	34r
Iter faciente Jesu	A	4	75v
Iterum autem	Al	14	47v
Jacob autem genuit	A	11	16r
Jacob autem genuit	A	17	1v
Jacob autem genuit	A	17	40v
Jacob autem genuit	A	26	109v
Jacob autem genuit	Com	12	172r
Jacob autem genuit	Com	12	179r
Jacob autem genuit Joseph	Com	17	70r
Jacobo autem genuit	A	26	122r
Jacta cogitatum	Gr	13	150r
Jacta cogitatum	Gr	20	55
Jacta cogitatum	Gr	29	87r
*Jam Christus astra**	H	30	155v
Jam hiems transiit	A	15	196r
Jam hiems transiit	A	24	63r
Jam hiems transiit	A	27	56v
Jam laetus moriat	R	17	50r
Jam lucis orto sidere	H	4	51v
Jam lucis orto sidere	H	4	215r
*Jam lucis orto sidere **	H	15	26v
*Jam lucis orto sidere **	H	15	104v
*Jam lucis orto sidere**	H	15	156r
*Jam lucis orto sidere**	H	18	1r
*Jam lucis orto sidere**	H	3	53v
*Jam lucis orto sidere**	H	4	85v
*Jam lucis orto sidere**	H	4	134v
*Jam lucis orto sidere**	H	4	171v
Jam solo recedit	H	5	67r
*Jam solo recedit **	H	19	115r
*Jam toto subitus**	H	23	63v
Jerusalem cito	R	9	8v
Jerusalem gaude gaudis	A	3	84v
Jerusalem quae aedificatur	Com	20	126

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Jerusalem surge	Com	13	9v
Jerusalem surge	R	2	97v
*Jesu corona celsior**	H	21	134v
*Jesu corona Virginum**	H	15	193r
*Jesu corona virginum**	H	21	137r
*Jesu corona virginum**	H	27	152r
Jesu corona virginum.*	H	24	58v
*Jesu decus angelicum**	H	21	153r
*Jesu decus angelicum**	H	22	129v
Jesu dulcis memoria	H	11	10r
*Jesu dulcis memoria**	H	22	110r
*Jesu Redemptor omnium**	H	21	132v
*Jesu Redemptor omnium**	H	22	3v
*Jesu Redemptor omnium**	H	3	108r
*Jesu Rex admirabilis**	H	21	151r
*Jesu Rex admirabilis**	H	22	113r
Jesu tibi	H	4	214r
Jesum tradidit	R	2	78r
Jesus autem cum	A	4	88v
Jesus autem transiens	A	4	119v
Jesus bajulante	R	23	75r
Jesus Dominus	Com	20	63
Joannes		6	86v
Joannes est nomen ejus	A	26	153v
Joannes et Paulus	A	26	166r
Joannes et Paulus	A	26	168r
Joannes vocabitur	A	26	160v
Joseph ab Arimathaea	R	23	77r
Joseph autem mercatus	A	32	47v
Joseph autem mercatus	Com	32	54r
Joseph fili David	A	17	64r
Joseph fili David	Com	12	52r
Joseph fili David	R	17	60r
Joseph nobilis decurio	A	32	46r
Joseph vir bonus et justus	A	32	52r
Joseph vir eius	A	17	4r
Joseph vir ejus	A	11	18r
Joseph vir ejus	A	26	111v
Jubilate Deo	Of	20	131
Jubilate Deo	Of	29	46r
Jubilate Deo ominis	Of	13	106v
Jubilate Deo omnis	A	31	34r
Jubilate Deo omnis	Al	13	93r
Jubilate Deo omnis	Al	29	34r
Jubilate Deo omnis	In	14	47r
Jubilate Deo omnis	Of	13	93v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Jubilate Deo omnis	Of	14	55r
Jubilate Deo omnis	Of	29	34v
Jubilate Domino	Tr	13	134r
Jubilate Domino	Tr	29	69r
Jucundare filia	A	3	66r
Judaea et Jerusalem	A	3	100r
Judas mercator pessimus	R	2	28r
Judica Domine	In	1	78v
Judica me Deus	In	20	212
Judica me Domine	In	20	164
Judica me Domine	Of	31	77v
Judicant sancti	In	1	81r
Judicasti Domine	A	18	48r
Judicasti Domine	A	18	62v
Juravit Dominus	A	15	114v
Juravit Dominus	A	24	7r
Juravit Dominus	A	24	8v
Juravit Dominus	AL	1	125r
Juravit Dominus	Al	12	118v
Justi autem	R	15	160v
Justi decantaverunt	In	32	69r
Justi epulentur	Al	1	114v
Justi epulentur	Al	12	109r
Justi epulentur	In	12	20v
Justicie Domini	Of	14	49r
Justificeris Domine	A	2	38r
Justitiae Domini	Of	20	85
Justitus germinabit	Al	12	122v
Justorum animae	Com	12	66r
Justorum animae	Of	1	20v
Justorum animae	Of	1	22r
Justorum animae	Of	12	113r
Justorum anime	Gr	12	21r
Justorum anime	Of	1	119r
Justus cum ceciderit	Gr	1	106r
Justus cum ceciderit	Gr	12	92r
Justus et Pastor	A	11	73r
Justus et Pastor fratres	A	27	72r
Justus germinabit	A	7	110v
Justus germinabit	AL	1	129r
Justus germinavit	R	7	12r
Justus ut palma	AL	12	129v
Justus ut palma	Gr	1	92r
Justus ut palma	Gr	12	81v
Justus ut palma	In	1	131v
Justus ut palma	In	12	125r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Justus ut palma	Of	1	129v
Justus ut palma	Of	12	123r
Justus ut palma	Of	13	72r
Justus ut palma	Of	29	136r
Justus ut palma	Of	31	75r
Juvenes et virgines	A	12	223v
Juvenes et virgines	A	22	133r
Juxta vestibulum	A	29	74v
Kyrie eleison	K	12	219r
Kyrie eleison	K	28	4v
Kyrie eleison	K	28	7v
Kyrie eleison	K	28	9v
Kyrie eleison	K	28	10r
Kyrie eleison	K	28	11v
Kyrie eleison	K	28	13v
Kyrie eleison	K	28	14v
Kyrie eleyson	K	28	15v
*Kyrie eleyson**	K	24	137v
*Kyrie eleyson**	K	28	[1]
Labores manuum	A	24	119r
Lacrimavit Dominus	A	3	6r
Laetabimur in salutari	Com	20	138
Laetabitur justus	Com	12	99r
Laetabitur justus	In	12	91v
Laetamini cum Jerusalem	A	3	96r
Laetamini in Domino	Of	12	24r
Laetamini in Domino	Of	12	101v
Laetamini in Domino	R	15	159r
Laetamini omnes in Domino	A	23	124r
Laetare Jerusalem	In	20	120
Laetare mater nostra	Com	32	36r
Laetare Teresia in eo	A	31	90r
Laetare virgo Mater	A	32	112r
Laete et cruore	A	12	189r
Laete et cruore	A	27	41r
Laetentur caeli	A	22	21r
Laetentur caeli	Of	13	52v
Laetentur caeli	Of	29	9
Laetentur corda	In	20	147
Laetentur omnes	R	22	125r
Laetitia sempiterna	R	15	129r
Laetitia sempiterna	R	24	21r
Laetus est Dominus	Of	14	18r
Lapidaverunt Stephanum	A	26	45v
Lapidaverunt Stephanum	A	27	51v
Lapidaverunt Stephanum	A	3	146v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Lapidaverunt Stephanum	R	9	40r
Lapides pretiosi	A	15	203v
Lapides pretiosi	A	24	70v
Lapides torrentes	A	27	51v
Lapides torrentes	A	3	148r
Lapides torrentes illi	A	26	46v
Lauda anima mea	Of	14	50r
Lauda Jerusalem	A	19	116r
Lauda Jerusalem	A	3	32r
Lauda Jerusalem	A	4	30r
Lauda Jerusalem Domine	Of	17	65r
Laudabo Deum meum	A	19	31v
Laudabo Deum meum	A	3	31v
Laudabo Deum meum	A	4	29v
Laudabo Deum meum	A	5	30v
Laudabo nomen	R	22	119r
Laudamus virum	A	24	131r
Laudate Deum omnes	A	11	61r
Laudate Deum omnes	A	27	108r
Laudate Deum omnes	Al	13	105r
Laudate Dominum	A	19	[128r]
Laudate Dominum	A	3	7r
Laudate Dominum	A	31	35r
Laudate Dominum	A	32	93r
Laudate Dominum	A	4	6v
Laudate Dominum	A	5	6v
Laudate Dominum	Of	20	124
Laudate Dominum	Tr	14	95r
Laudate Dominum	Tr	20	44
Laudate nomen	Com	13	95v
Laudate pueri Dominum	Al	1	23r
Laudate pueri Dominum	Al	14	35v
Laudate pueri Dominum	Al	29	140r
Laudate pueri Dominum	In	11	106v
Laudem Domini	AL	11	109r
Laudem Domini	Al	29	39r
Laudemus Deum nostrum	Inv	17	45v
Laudemus Dominum	A	11	69v
Laudemus Dominum	A	27	106v
Laurentius bonum opus	A	27	82v
Laurentius ingressus est	A	27	82r
Laus Deo Patri	A	5	66r
Laus et perennis gloria	A	5	64v
Lavabo inter	Com	20	186
Lera ejus sub capite	A	27	61v
Leva in circuitu oculos tuos	A	27	55v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Leva Jerusalem oculos	A	3	72r
Levabo oculos meos	Of	20	5
Levabo oculos meos	Of	29	107r
Levate capita vestra	A	22	3r
Levate capita vestra	A	3	107r
Levita Laurentius bonum	A	27	86v
Levita Laurentius bonum	AL	1	54v
Lex Dei ejus	R	15	186v
Lex Domini	In	20	75
Libenter gloriabor	A	15	51r
Libenter gloriabor	A	26	87v
Libera me Domine	A	18	3v
Libera me Domine	R	12	216v
Libera me, Domine	A	18	41r
Liberasti nos Domine	Gr	1	67v
Liberator meus	In	20	182
Liberavit Dominus	A	2	24v
Locus iste adeo	Gr	1	155r
Locus iste adeo	Gr	12	151v
Locutus est Dominus	R	9	92v
Locutus est Dominus	R	9	119r
Longe fecisti notos meos	A	2	75r
Loquebantur variis	A	5	53r
Loquebantur variis	R	10	44r
Loquebar de testimoniis	In	1	137r
Loquebar de testimoniis	In	12	131r
Loquebat de testimonis	Al	12	37r
Loquere Domine	A	5	69v
Loquetur Dominus	In	12	74r
Lucas		6	60r
Luce splendida fulgebit	In	17	77r
Luces Pastor ovium	Inv	15	43r
Lucia virgo	A	15	16r
Lucia Virgo	A	26	25v
Lucia virgo	R	7	119v
Lucis creator optime	H	5	3r
*Lucis creator optime **	H	4	3r
*Lucis creator optime**	H	19	15v
*Lucis creator optime**	H	3	3r
Lugebas autem Judam	A	5	102r
Lumen ad revelationem	A	15	63v
Lumen ad revelationem	A	25	37v
Lumen ad revelationem	A	7	42r
*Lustra sex qui **	H	21	176v
Lutum exputo	Com	20	146
Lux aeterna	Com	28	120r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
*Lux alma Jesu mentium**	H	21	195r
Lux fulgebit hodie	In	13	53v
Lux fulgebit hodie	In	29	10r
Lux perpetua lucebit	A	15	123r
Lux perpetua lucebit	A	24	17v
Lux perpetua lucebit	R	15	126v
Lux perpetua lucebit	R	24	20r
Magi veniunt	R	22	87r
Magi veniunt	R	9	69v
Magi videntes	A	22	75r
Magi videntes	A	3	162r
Magna est gloria	Com	1	94r
Magna est gloria	Of	12	77v
Magna est gloria	R	15	141r
*Magnae Deus potentiae**	H	19	80v
*Magnae Deus potentiae**	H	3	22v
*Magnae Deus potentiae**	H	4	21r
*Magnae Deus potentiae**	H	5	22r
Magnificat anima mea	A	19	37r
Magnificat anima mea	A	3	10v
Magnificat anima mea	A	4	10r
Magnificat anima mea	A	5	10r
Magnificat anima mea	Gr	23	142r
Magnificat anima mea	R	23	127r
Magnificate Dominum	A	22	121v
Magnificatus est Rex	A	22	1v
Magnum haereditatis	A	22	68v
Magnum haereditatis	A	3	146v
Magnum haereditatis	A	9	64v
Magnus Dominus	Al	14	36r
Maiorem caritatem	A	15	99r
Maiorem caritatem	A	24	2v
Maiorem caritatem	Of	32	120v
Mandatum novum	A	20	245
Manduca verunt	Com	13	137v
Manduca verunt	Com	29	71v
Manum suam aperuit	A	15	200v
Manum suam aperuit	A	24	67r
Manum suam misit	Lec	2	17r
Manus tornatiles	R	23	14r
Marcus		6	32v
*Maria castis osculis**	H	21	191r
Maria et flumina	A	22	72r
Maria et flumina	A	22	101r
Maria et flumina	A	3	157v
Maria Magdalena	R	10	5r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Maria virgo assumpta	A	25	69r
*Martinae celebri**	H	24	109v
Martinus Abrahe	A	27	142v
*Martyr Dei Venantius**	H	24	118r
Martyres Christi mater	A	7	55r
Martyres Domine	A	15	150r
Martyres Domine	A	24	30r
Martyrum chorus laudate	A	15	150r
Martyrum chorus laudate	A	24	30v
Matribus suis dixerunt	Lec	2	55v
Matthaeus		6	2r
Maximilla Christo	A	15	3r
Maximilla Christo amabilis	A	26	3r
Me expectaverunt	In	12	135v
Mecum enim habeo	A	26	81v
Media nocte clamor	R	7	79v
Medicinam carnalem	A	15	56r
Medicinam carnalem	A	26	95r
Meditabit in mandatis	Of	29	117r
Meditabor in mandatis	Of	20	26
Meditatio cordis	In	20	152
Memento Domine	Al	12	65r
Memento mei Domine	A	2	84r
Memento nostri	In	13	42r
Memento verbi	Com	20	192
Memores erunt nominis	A	22	121r
Mercenarius est	A	4	196r
Merito haec	R	9	115v
Michael archangelus venit	R	7	58v
Mihi absit gloriari	A	31	86v
Mihi autem absit	Of	1	77r
Mihi autem angelus	A	11	31v
Mihi autem nimis	In	1	18r
Mihi autem nimis	In	12	1v
Mihi autem nimis	In	12	30r
Mihi autem nimis	Of	1	10v
Mihi autem nimis	Of	12	4r
Minuisti cum Paulo	In	17	100r
Mirabantur omnes	Com	13	105r
Mirabantur omnes	Com	29	52r
Mirabile mysterium	A	22	67r
Mirabilis Deus	Al	12	22r
Mirabilis Deus	Of	1	111v
Mirabilis Deus	Of	12	42v
Mirabilis Deus	Of	12	106r
*Miris modis repente **	H	19	[136r]

Incipit	Género	Cantoral	Folio
*Miris modis repente**	H	24	95v
*Miris modis repente**	H	27	46v
Miserator Dominus	A	31	1v
Miserator Dominus	A	5	72v
Misere mihi Domine	A	3	40r
Misereor super turbam	A	10	63r
Misereor super turbam	A	5	111v
Miserere mei Deus	Gr	13	141r
Miserere mei Deus	Gr	29	80r
Miserere mei Deus	Of	20	56
Miserere mei fili	A	4	79v
Miserere mihi	In	20	172
Miserere mihi	In	20	193
Miserere mihi Domine	A	4	37v
Miserere mihi Domine	A	5	38r
Misereris omnium	In	13	139v
Misereris omnium	In	29	78r
Misericordia Domini	A	31	6r
Misericordia Domini	Com	31	94r
Misericordia Domini	In	14	40v
Misi digitum meum	A	4	193v
Misit Dominus Angelum	A	26	172v
Misit Dominus Angelum	A	27	45v
Misit Dominus Angelum	A	27	83v
Misit Dominus auxilium	In	17	88r
Misit Dominus verbum	Gr	13	104r
Misit Dominus verbum	Gr	29	43v
Misit Herodes rex	A	26	68v
Misit Herodes rex	A	27	34r
Misit rex incredulus	A	27	92v
Misso Herodes speculatore	A	27	89r
Missus est Angelus Gabriel	A	11	16v
Missus est Angelus Gabriel	A	11	51r
Missus est Angelus Gabriel	A	12	172v
Missus est Angelus Gabriel	A	17	2r
Missus est Angelus Gabriel	A	17	41r
Missus est Angelus Gabriel	A	26	123r
Missus est Angelus Gabriel	A	27	117r
Missus est Gabriel Angelus	A	15	20r
Missus est Gabriel Angelus	A	25	42r
Missus est Gabriel Angelus	A	26	30r
Missus est Gabriel Angelus	R	25	48r
Missus est Gabriel Angelus	R	7	78v
Missus est Gabriel Angelus	R	9	3v
Mitte manum tuam	A	4	192v
Mitte manum tuam	Com	12	16r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Mitte manum tuam	Com	14	40r
Modicum et non videbitis	A	4	198r
Modicum et non videbitis	Com	14	50v
Montes et colles	A	3	78r
Montes et omnes	A	3	85v
Montes Gelboe	A	5	86v
Mortissimi puer justus et Pastor	A	27	80r
Mulier quae erat	A	24	127v
Mulieres sedentes	A	2	120v
Multa bona opera	A	4	148v
Multae tribulationes	In	12	72r
Multifarie olim Deus	Al	29	26r
Multiplicati sunt	A	23	67v
Multiplicati sunt	R	9	126v
Multitudo languentium	Com	12	24v
Muro tuo inexpugnabili	A	5	106v
Nac Deus potentiam	A	19	83r
Nactus est sermo	R	9	97r
Nactus est silentium	R	7	97v
Narrabo nomen	R	10	24v
Narrabo omnia	Com	14	14r
Narrabo omnia	Com	20	57
Narraverunt mihi	In	32	73r
Nascetur nobis	R	9	26r
Nativitas est hodie	A	25	94v
Nativitas gloriosae	A	25	93v
Nativitas gloriosae	R	25	108r
Nativitas tua Dei	A	25	121v
Nativitas tua Dei	R	25	111r
Nativitatem hodiem	A	25	120r
Nativitatem Virginis	Inv	25	98r
Nato Domino	A	22	58r
Nazaraeus vocabitur	A	26	155r
Ne avertas	Gr	20	229
Ne derelinquas me	In	20	58
Ne excelso misit	Al	12	185r
Ne perdas cum impiis	R	18	102v
Ne perdas cum impiis	R	4	146r
Ne reminiscaris	A	5	98v
Ne timeas Maria	A	15	21r
Ne timeas Maria	A	25	43v
Ne timeas Maria	A	26	31r
Ne timeas Maria	A	3	68r
Ne timeas Maria	A	9	7v
Ne timeas Maria	In	12	75v
Ne timeas Maria	R	9	11r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Ne tradideris me	Com	20	198
Nec Angelus Domini	A	31	27r
Nec autem Angelus	A	26	101r
Nemo in eum misit	A	4	127r
Nemo te condemnavit	A	4	123v
Nemo te condemnavit	Com	20	119
Nequando rapiat	A	12	212v
Nesciens mater virgo	R	22	60r
Nesciens mater virgo	R	9	62v
Nigra sum sed formosa	A	27	56r
Nihil inque natum	R	23	121r
Nili quid fecisti nobis	A	17	65r
Nimis exaltatus est	A	2	175r
Nimis honorati	AL	1	80v
Nimis honorati	Gr	1	33r
Nimis honorati	Gr	12	14v
Nimis honorati	R	15	113v
Nimis honorati	R	24	12v
Noe vir justus	R	9	90v
Nolite judicare	A	5	71v
Nolite me considerare	A	12	198v
Nolite me considerare	A	23	62r
Nomen eorum permanet	A	32	68r
Non auferetur	R	7	126v
Non auferetur	R	9	20r
Non confundetur	A	19	55v
Non confundetur	A	3	16r
Non confundetur	A	4	14v
Non confundetur	A	5	15v
Non enim judicavi	Of	32	76v
Non enim loquetur	A	4	206r
Non est ei species	A	12	195v
Non est ei species	A	23	57v
Non est ei species	A	23	85r
Non est inventus similis	A	15	167r
Non est inventus similis	A	24	44r
Non est inventus similis	A	26	74v
Non fecit taliter	A	32	90r
Non haberes in me potestatem	A	4	154v
*Non illam crucians**	H	21	159r
Non in solo pane	A	4	94r
Non invenientes Jesum	A	11	23r
Non invenientes Jesum	A	17	35r
Non invenientes Jesum	A	26	119r
Non judicavi me	Tr	32	76r
Non licet mihi	A	4	67v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Non lotis manibus	A	4	121v
Non meis meritis	A	27	156r
Non potest arbor	A	10	64v
Non potest arbor	A	5	112v
Non recedet laus tua virgo	A	32	67v
Non turbetur cor vestrum	A	15	81r
Non turbetur cor vestrum	A	26	130v
Non turbetur cor vestrum	R	2	171v
Non vos relinquam	A	5	58v
Non vos relinquam	Al	14	107r
Non vos relinquam	Al	14	109r
Non vos reliquam	Al	14	102r
Non vos reliquam	Com	14	121v
Nos autem gloriari	A	15	84v
Nos autem gloriari	A	26	138v
Nos autem gloriari	A	27	26v
Nos autem gloriari	In	1	69r
Nos autem gloriari	In	12	57v
Nos autem gloriari	In	20	218
Nos qui vivimus	A	19	10r
Nos qui vivimus	A	4	2v
Nos qui vivimus	A	5	2v
Notas mihi	Com	20	103
Notum fecit Dominus	A	23	125r
Notum fecit Dominus	R	22	21v
Nuit Domini cum Joseph	R	17	13v
*Nullis te genitor**	H	21	170v
Numquid redditur	A	18	87v
Numquid redditur	A	18	102r
Nunc data est	R	7	52r
Nunc dimittis	Tr	12	35r
Nunc Sancte nobis	H	4	55r
Nunc Sancte nobis	H	4	137v
Nunc Sancte nobis	H	4	175v
Nunc Sancte nobis	H	4	219r
*Nunc Sancte nobis **	H	15	106v
*Nunc Sancte nobis**	H	15	29r
*Nunc Sancte nobis**	H	18	46r
*Nunc Sancte nobis**	H	3	57r
*Nunc sancte nobis**	H	4	89r
Nunc scio vere	In	1	11v
Nuptiae factae	A	22	136r
O admirabile commercium	A	15	56r
O admirabile commercium	A	22	38v
O admirabile commercium	A	22	62r
O admirabile commercium	A	25	1v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
O admirabile commercium	A	3	151r
O Adonai et dux	A	26	39r
O Adonai et Dux domus	A	3	89r
O adoranda Trinitas	Al	14	125r
O beata Salome pacifica	A	27	115r
O beata Virgo Maria	A	23	153r
O beatum Apostolum	A	19	119v
O beatum Apostolum	A	26	72v
O beatum Apostolum	A	27	37v
O beatum Apostolum	A	4	231v
O beatum Pontificem	A	27	147r
O beatum virum	A	27	145v
O clavis David	A	26	41r
O clavis David	A	3	91
O crux benedicta quae sola	A	27	24v
O crux splendidior cunctis	A	15	89r
O crux splendidior cunctis	A	26	138v
O crux splendidior cunctis	A	27	22v
O doctor optime	A	15	175v
O doctor optime	A	24	49v
O doctor optime	A	7	109r
O doctor optime	A	8	114v
O Emmanuel	A	26	44r
O Emmanuel Rex	A	3	93v
O felis liberata	A	11	102r
O Felix liberata	A	24	124r
*O gloriosa Virginum**	H	25	38v
O Joachim sancte	Al	17	111v
O lux beata trinitas	H	5	31r
*O lux beata trinitas**	H	3	32v
*O lux beata trinitas**	H	4	30r
O magnum mysterium	R	22	16v
O magnum pietatis	A	15	83r
O magnum pietatis	A	26	132v
O magnum pietatis	A	27	15v
O magnum pietatis	A	27	25r
O mors ero mors tua	A	2	118r
O mullier magna	A	4	110r
*O nimis felix meritique**	H	21	189r
O orines splendor	A	3	92r
O quam gloriosum est	A	27	138v
O quam metuendus	A	15	208r
O quam metuendus	A	24	75r
O quam metuendus	A	7	129v
O quam metuendus est	A	26	15r
O quam pulchra	Al	12	138r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
O quam speciosi pedes	A	32	86r
O quam suavis	A	5	79r
*O quod undis **	H	12	193r
*O quod undis**	H	23	59r
O radix Jesse	A	26	40r
O radix Jesse	A	3	90v
O Rex gentium	A	26	43r
O rex gentium	A	3	92v
O Rex gloriae Domine	A	4	227v
O sacrum convivium	A	5	81r
O sacrum convivium	A	5	83r
O sapientia	A	26	38r
O sapientia	A	3	88r
*O sola magna**	H	22	103r
O veneranda matryrum	R	7	47v
O virgo virginum	A	15	37v
O virgo virginum	A	26	36r
O virgo virginum	A	32	96r
O virgo virginum	A	7	23r
O virum ineffabilem	A	27	141r
O vos omnes	Al	23	47v
O vos omnes	R	2	109r
O vos omnes	R	23	90v
O vos omnes qui transitis	A	2	120v
O vos omnes qui transitis	A	32	18r
O vos omnes qui transitis	A	32	57r
Oblatus est	A	2	40v
Obsecro Domine	A	5	88r
Obsecro Domine	A	5	91v
Observa fili	A	5	95v
Obtulerunt pro eo	A	15	53v
Obtulerunt pro eo Domino	A	25	38r
Obtulerunt pro eo Domino	R	25	19r
Obtulerunt pro ero Domino	R	7	33v
Oculi mei semper	In	20	81
Oculi omnium	Gr	14	130r
Oculi omnium	Gr	20	107
Oculis ac manibus	A	27	141v
Offerentur regi virgines	Of	13	101v
Oleum effusum nomen	A	22	131r
Omne quod dat	A	12	211r
Omnes amice mei	R	2	53v
Omnes autem vos	A	4	1134r
Omnes de Saba	A	3	167r
Omnes de Saba	Gr	13	85r
Omnes de Saba	Gr	29	28r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Omnes de Saba	R	22	85r
Omnes gentes	A	22	83v
Omnes gentes	Al	14	31r
Omnes gentes	In	14	37r
Omnes gentes per gyrum	A	27	158r
Omnes gentes quascumque	A	22	122r
Omnes gentes quascumque	Com	11	110r
Omnes gentes quascumque	Com	29	41v
Omnes qui	Com	14	37r
Omnes qui habebant	A	4	122r
Omnes qui invocaverit	A	11	14r
Omnes sancti quanta	A	15	248v
Omnes sancti quanta	A	24	28r
Omnes sitientes	A	3	67r
Omnes sunt administratorii	A	11	62r
Omnes sunt administratorii	A	27	110v
Omni tempore benedictus	R	10	94r
Omnia quae fecisti	In	20	187
Omnia quaecumque voluit	A	19	73v
Omnia quaecumque voluit	A	3	21v
Omnia quaecumque voluit	A	4	20r
Omnipotens adorande	R	7	128r
Omnipotens sermo tuus	A	3	99r
Omnis gloria ejus	In	23	141r
Omnis pulchritudines Domini	R	2	165v
Omnis qui invocaverit	A	22	108r
Omnis qui transibit	A	32	56v
Omnis sapientia	A	5	94v
Omnis terra	A	22	82v
Omnis terra	In	13	103r
Omnis terra	In	29	42v
Omnis terra	R	15	93r
Opera manuum tuarum	A	12	208r
Oportet te	Com	20	80
Oppressit me dolor	A	12	199v
Oppressit me dolor	A	23	89r
Optimam partem elegit	Com	1	59r
Orante sancta Lucia	A	15	15v
Orante sancta Lucia	A	26	25r
Orante sancto Clemente	A	27	156r
Orantibus in loco	R	7	2v
Orantibus in loco	R	8	132v
Oratio Dei	A	15	51v
Oratio mea a munda est	Of	1	52r
Oremus omnes ad Dominum	A	27	155r
Oriens splendor	A	26	42v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Orietur in diebus	A	22	15r
Orietur sicut	A	9	28v
Ornatam monilibus filia	R	25	81v
Os iusti meditabitur	Gr	1	128r
Os iusti meditabitur	In	1	130r
Os iusti meditabitur	In	1	134r
Os justi meditabitur	Gr	12	121v
Os justi meditabitur	In	12	128r
Os justi meditabitur	R	15	185v
Os justi medtabitur	In	12	123v
Os ut vocem Domini	R	7	96v
Ostende nobis Domine	Gr	13	26v
Ostende nobis Domine	R	3	62r
Ostende nobis, Domine	R	18	83v
Pacem relinquo vobis	A	5	61r
Pacem relinquo vobis	Com	14	111v
Pacifice loquebantur	Gr	20	196
Panem de caelo dedisti	Com	14	70v
Panem de caelo dedisti	Com	17	103r
*Pange lingua gloriosi**	H	21	173r
*Pange lingua gloriosi**	H	5	76v
*Pange lingua glotiosi**	H	32	58r
Panis quem ego	Com	14	137r
Panis quem ego	Com	14	79v
Panis quem ego	Com	20	33
Panis quem ego	Com	29	122r
Pantaleon varie	A	12	189v
Pantaleon varie	A	27	41v
Paraclitus autem	A	5	63r
Paradisi portae	A	25	73r
Paradisi Spiritus Sanctus	Al	14	112v
Paraverunt saggitas	A	23	68v
*Partas horrifico supplici**	H	31	39r
Parvulus filius	A	22	29r
Pascha nostrum	Al	14	3r
Pascha nostrum	Com	14	6v
*Paschale mundo gaudium**	H	21	118r
Pasmator omnis (*)	H	5	26v
*Pasmator omnis **	H	4	25v
Passer invenit	Com	20	87
Passio Domini	R	23	21r
Pastor bonus anima	A	4	195v
Pastor et Justus	A	11	73v
Pastor et Justus	A	27	73r
Pater eum essem	Com	14	72r
Pater fidei nostrae	A	4	214v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Pater juste mundus	A	4	74r
Pater manifestavi	A	4	150r
Pater mei si non potest	A	32	4r
Pater si non potest	Com	20	211
*Pater superni luminis**	H	24	125v
Patrem omnipotentem	Cr	28	30v
Patrem omnipotentem	Cr	28	33v
Patrem omnipotentem	Cr	28	42v
Patrem omnipotentem	Cr	28	48v
Patrem omnipotentem	Cr	28	52v
Patrem omnipotentem	Gr	1	162v
*Patrem omnipotentem**	Cr	24	141r
*Patrem omnipotentem**	Cr	28	[3]
Paulus et Joannes	A	26	163r
Pax vobis ego sum	A	4	192r
Pax vobis nolite	A	11	53r
Pax vobis nolite	A	27	119v
Pecatus est Moises	Of	14	64r
Per arma justitiae	A	18	87r
Per arma justitiae	A	18	100r
Per signum crucis	A	15	85r
Per signum crucis	A	19	117r
Per signum crucis	A	26	139r
Per signum crucis	A	27	27r
Per signum crucis	A	3	35r
Per signum crucis	A	4	32r
Per signum crucis	A	5	33r
Per signum crucis	Com	1	72v
Per signum crucis	Com	12	60r
Per singulos dies	A	19	110v
Per singulos dies	A	3	31v
Per singulos dies	A	4	29r
Per singulos dies	A	5	30v
Per te Dei genitrix	Al	11	117v
Per te Dei genitrix	Al	17	108v
Per te Lucia virgo	A	15	16v
Per te Lucia Virgo	A	26	26r
Per unum hominem	R	23	114r
Per viscera misericordie	A	31	9r
Perfice gressus meos	Of	13	128r
Perfice gressus meos	Of	14	36v
Perfice gressus meos	Of	29	64r
Permaneat et magnifice	In	31	23r
Petite et accipietis	A	4	207v
Petro Domine ut de vinculo	R	10	92r
Petrus Apostolus	A	19	118v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Petrus Apostolus	A	26	168v
Petrus Apostolus	A	27	9r
Petrus Apostolus	A	3	37r
Petrus Apostolus	A	4	35r
Petrus apostolus	A	5	36r
Petrus et Joannes	A	26	177r
Petrus quidem servabatur	A	27	44r
Philippe qui videt	A	15	78v
Philippe qui videt	A	26	128r
Pinguis es	A	27	124v
*Placare Christe**	H	30	169r
*Placare Christe**	H	27	134r
Placebo Domino	A	12	207r
Plange quasi virgo	R	2	104v
Plangent eum	A	2	118v
*Plasmator omnis Deus**	H	3	28r
Ponam in eis signum	In	17	103v
Pone me ut signaculum	A	31	91r
Pone thesaurum	Of	12	79v
Ponis nubem ascensum	R	2	178r
Popule meus	A	18	68r
Popule meus	A	18	82r
Populum humilem	Of	14	45r
Populum humilem	Of	20	154
Populus aequi fitionis	Com	14	27v
Populus Sion	In	13	5v
Portas caeli aperuit	Of	14	20r
Portas caeli aperuit	Of	14	109v
Portio mea Domine	A	19	100v
Portio mea Domine	A	3	27v
Portio mea Domine	A	5	26v
Portum meum cum fletu	Com	20	241
Positis genibus orabat	A	32	9v
Post dies octo	A	10	8r
Post dies octo januis	A	4	184r
Post dies octo januis	Al	14	39r
Post partum virgo	A	25	31r
Post partum virgo	A	25	87v
Post partum virgo	A	25	115v
Post partum virgo	AL	1	43r
Post partum virgo	Al	12	157r
Post partum virgo	Al	28	93r
Post passionem suam	R	2	163
Postquam impleti	R	25	16v
Postquam surrexit	A	20	246
Postquam venerunt	R	23	76r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Postulavi Patrem meum	A	2	129v
Posuerunt mortalia	Com	1	102r
Posuerunt mortalia	Com	12	70r
Posuerunt mortalia	Com	12	75r
Posuerunt super caput	A	2	84v
Posuerunt super caput	A	23	150r
Posuisti Domine	Al	1	104r
Posuisti Domine	Al	12	90r
Posuisti Domine	Al	12	97v
Posuisti Domine	Com	1	36r
Posuisti Domine	Com	12	88r
Posuisti Domine	Of	1	107v
Posuisti Domine	Of	12	94v
Posuisti Domine	Of	29	147r
Posuisti Domine	R	15	140r
Posuit eum in monumento	A	32	48r
Potens in opere	A	27	11v
Potestatem habeo	A	4	154v
Potestis vivere	A	17	[116r]
Potestis vivere	A	26	71r
Potestis vivere	A	27	29r
Prae timore autem	A	2	145r
Prae timore autem	A	4	159r
Praebe fili mi	Com	31	79r
Praeceptor per totam	A	10	61v
Praeceptor per totam	A	5	109v
*Praeclara custos**	H	23	108r
Praevaluit David	A	5	86r
Preases sion rotas	A	11	100r
Precatus est	Of	20	66
Preparate corda	R	10	57r
Pretiosa in conspectu	Al	1	85r
Pretiosa in conspectu	Al	12	101r
Pretiosa in conspectu	R	7	123r
Primus querite regnum	Com	14	49v
Princeps gloriosissime Michael	A	15	72r
Princeps gloriosissime Michael	A	26	148r
Princeps gloriosissime Michael	A	27	105v
Princeps gloriosissime Michael	A	7	82v
Princeps goliosissime	A	11	54v
Principes gloriosissime	A	27	122v
Principes persecuti	Com	1	151v
Principes persecuti	Com	12	147v
Principes sacerdotum	A	23	41r
Principes sacerdotum	A	4	149r
Priusquam te formarem	Gr	1	2r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Pro patribus tuis	Al	17	90r
Probasti Domine	Gr	1	54r
Probasti Domine	Gr	1	59v
Procedens Dominus	In	1	32v
Prope est Dominus omnibus	A	13	26r
Prope est Dominus omnibus	R	13	23r
Propheta magnus	A	4	128r
Propheta magnus	A	5	119v
Propio filio suo	A	2	81v
Propitius esto	Gr	20	40
Propter domum	A	15	207r
Propter Domum Domine	A	26	10v
Propter nimiam caritatem	A	22	42r
Propter nimiam caritatem	A	3	145v
Propter veritatem	Al	1	151r
Propter veritatem	Al	12	147r
Propter veritatem	Gr	1	57r
Propter veritatem	R	7	37r
Protector noster	Gr	14	29v
Protector noster	Gr	29	106r
Protector noster	In	14	71r
Protege Domine	Of	1	71v
Protege Domine	Of	12	166v
Protexisti me Deus	In	12	96r
Prudentes virgines	A	15	194v
Prudentes virgines	A	24	61v
Prudentes virgines	A	7	121r
Psallite Deo	A	22	77v
Psallite Domino	Com	14	64r
Puellae saltanti	A	27	91r
Puer Jesus proficiebat	A	3	133v
Puer Jesus proficiebat	A	9	59r
Puer natus est	In	13	58r
Puer natus est	In	29	15r
Puer qui natus est nobis	A	26	162r
Puer qui natus est nobis	A	27	8v
Puer Samuel ministrabat	A	5	82r
Pueri et juvenes	A	27	75r
Pueri Hebraeorum	A	4	151r
Pueri Hebraeorum	A	4	151v
Pueri Hebraeorum	A	9	138r
Pueri Hebraeorum	A	9	138v
Pulchra est et decora	A	11	67r
Pulchra est et decora	A	25	70v
Quae est ista	A	25	91r
Quae est ista	A	32	102v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Quae est ista	Com	23	131v
Quae est ista	R	25	78r
Quae mulier habens	A	10	60r
Quae mulier habens	A	5	108v
Quae spiritus sanctus	A	11	88v
*Quaenam lingua tibi**	H	32	39v
Quaerentes eum tenere	A	4	116r
Quaerite Dominum	A	3	73r
Quaerite primum regnum	A	24	130v
Quaerite primum regnum	A	5	117v
Quaesivi in sponsam	A	31	87r
*Quale cum celum**	H	31	17v
Qualis pater talis	Al	14	126r
Quam gloriosum est	Al	1	27r
Quam magna multitudo	Com	31	75v
Quando natus es	A	15	57v
Quando natus es	A	22	39r
Quando natus es	A	22	63r
Quando natus es	A	25	2v
Quando natus es	A	3	142r
Quare ergo rubum est	A	31	60v
Quasi arcus refulgens	A	27	12r
Quasi modo geniti	In	14	37v
Quasi stella matutina	A	27	12v
Quem vidistis pastores	R	22	12v
*Quem terra pontus**	H	25	11r
Quem vidistis pastores	A	22	25r
Quem vidistis pastores	R	9	55v
Qui ascendet in montem	Of	17	102r
Qui caelorum contines	A	5	107r
Qui confidunt	Tr	12	153v
Qui confidunt	Tr	20	123
Qui es tu qui venisti	A	15	55v
Qui fecerit et docuerit	Com	17	84r
Qui feminant	Tr	12	42r
Qui feminant	Tr	12	105v
Qui habitas in caelis	A	19	46v
Qui habitas in caelis	A	3	11v
Qui habitas in caelis	A	4	10v
Qui habitas in caelis	A	5	11v
Qui habitat in adiutorio	Tr	29	96r
Qui Lazarum	R	12	210r
Qui manducat meam	Com	20	70r
Qui me confessus	A	15	131v
Qui me confessus	A	24	22r
Qui me dignatus	A	15	58r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Qui me dignatus	A	26	97v
Qui me dignatus	Com	12	37v
Qui me misit	A	4	113r
Qui me sanum fecit	A	4	110v
Qui meditabitur	Com	13	148r
Qui meditabitur	Com	29	84r
Qui mihi de frater	R	23	22v
Qui mihi ministrat	A	15	132v
Qui mihi ministrat	A	24	23r
Qui mihi ministrat	Com	1	108r
Qui mihi ministrat	Com	12	95r
Qui non colligit	A	4	118v
*Qui non illacrime**	H	32	16r
Qui odit animam suam	A	15	139r
Qui operatus est	Gr	1	16r
Qui operatus est	Gr	12	27r
Qui operatus est Petro	R	7	124v
Qui pacem ponit fines	A	5	74r
Qui perdiderit animam	Com	31	50r
Qui persequebantur	A	26	4r
Qui persequebantur justum	A	15	3v
Qui post me venit	A	3	82r
Qui regis Israel	Tr	13	39r
Qui sapit angelos	Al	12	49v
Qui sedes Domine	Gr	13	11v
Qui seminat in lacrymis	Gr	32	71r
Qui sequitur me	A	15	132r
Qui sequitur me	A	24	22v
Qui sequitur me	Al	1	106r
Qui sequitur me	Al	12	93r
Qui sunt hi sermones	A	4	162r
Qui venturus est	A	12	213v
Qui venturus est	R	9	15r
Qui verbum Dei	A	4	69v
Qui vicerit dabo	Com	32	82r
Qui vicerit vestietur	Of	31	49r
Qui viverit	Com	20	114
Qui vult venire post	A	15	142r
Qui vult venire post	A	24	27v
Qui vult venire post	A	3	133r
Qui vult venire post	A	7	94v
Qui vult venire post	Com	12	91r
Quia fecisti viriliter	Of	23	143r
Quia vidisti me	A	15	38v
Quia vidisti me	A	26	37v
Quia vidisti me	A	4	193r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
*Quicumque certum queritis**	H	31	2r
Quicumque Christum	H	27	69r
*Quicumque Christum quaeritis**	H	21	193v
*Quicumque Christum**	H	27	65v
Quicumque fecerit	Com	12	45r
Quicumque voluerit	A	17	[117r]
Quicumque voluerit	A	26	72r
Quicumque voluerit	A	27	30v
Quid faciam quia	A	5	113r
Quid hic statis	A	4	60r
Quid turbati estis	A	32	38r
Quid vobis videtur	A	10	74r
Quid vobis videtur	A	5	121r
Quinque prudentes	Al	12	25r
Quinque prudentes	Com	1	147r
Quinque prudentes	Com	12	143r
Quinque prudentes virgines	Al	1	87v
Quis dabit	Com	20	93
Quis es tu qui venisti	A	26	94v
Quis est iste	A	31	59r
Quis tibi sensus	R	23	81v
Quo abiit delictus	A	11	43v
Quo abiit dilectus	A	12	192v
Quo abiit dilectus	A	23	2v
Quo abiit dilectus	A	23	31r
Quo abiit dilectus	A	23	56v
Quo abiit dilectus	A	23	84r
Quod autem cecidit	A	4	73r
Quod dico vobis	Com	1	119v
Quod dico vobis	Com	12	114r
Quod uni ex minimis	A	4	108v
Quodcumque in orbe	H	26	76v
*Quodcumque in orbe**	H	15	40v
*Quodcumque in orbe**	H	19	[134v]
*Quodcumque in orbe**	H	21	155r
*Quodcumque in orbe**	H	24	79r
Quomodo abscuratum	Lec	2	92v
Quomodo fiet istud	A	25	66r
Quoniam Deus	Al	14	78r
Quoniam in aeternum	A	19	74r
Quoniam in aeternum	A	19	79v
Quoniam in aeternum	A	3	22r
Quoniam in aeternum	A	4	20v
Quoniam in aeternum	A	5	21r
Quotiescumque fecerit	Com	1	24v
Quotiescumque fecerit	Com	14	136r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Recedite a me amare	A	12	195r
Recedite a me amare	A	23	57r
Recedite a me amare	A	23	84v
Recessit pastor noster	R	2	107v
Recordare virgo mater	Of	11	114r
Recordare virgo mater	Of	11	118r
Recordare virgo mater	Of	17	109v
Recordare virgo mater	Of	23	54r
Recordatus fuit misericordie	A	12	191v
Recordatus fuit misericordie	A	27	43r
Rector potens verax	H	4	140r
Rector potens verax	H	4	178v
Rector potens verax	H	4	222r
*Rector potens verax **	H	15	109v
*Rector potens verax **	H	15	125r
*Rector potens verax**	H	15	32r
*Rector potens verax**	H	18	66r
*Rector potens verax**	H	3	60r
*Rector potens verax**	H	4	92v
Reddite ergo	A	10	79r
Reddite ergo	A	5	126r
Redemisti nos Domine	A	27	131v
Redemisti nos Domine	In.	31	66r
Redemptionem misit	A	3	113v
Redemptionem misit	Al	14	48r
Redemptiones misit	A	22	34r
Redime me	Com	20	181
Redime me	In	20	48
Redime me, Domine	R	18	99r
Refulsit sol in clypeos	A	5	101r
Regali ex progenie	A	15	7r
Regali ex progenie	A	25	95r
*Regali solio fortis**	H	15	75r
*Regali solio fortis**	H	21	171r
*Regali solio fortis**	H	24	87v
Reges Tharsis	A	22	83r
Reges Tharsis	Of	13	89r
Reges Tharsis	Of	29	30r
Reges Tharsis	R	22	81r
Regina caeli laetare	A	19	137r
Regina caeli laetare	A	4	50r
Regina caeli laetare	A	5	48r
Regina mundi dignissima	Com	11	119r
Regina mundi dignissima	Com	17	110v
Regina mundi dignissima	Com	23	156v
*Regis superni nuntia**	H	21	202r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
*Regis superni nuntia**	H	24	136r
Regum mundi et omnes	R	7	10v
Remansit puer	A	3	168v
Reminiscere miserationum	In	20	20
Reminiscere miserationum	In	29	112v
Repleaturos meum	In	14	113v
Repletus sum fortitudine	A	31	37r
Replevit mea	A	23	26r
Reposita est mihi corona	Com	32	77r
Requiem aeternam	Gr	28	104r
Requiem aeternam	In	28	102v
Requiem aeternam	R	12	218v
Requievit super eum	A	32	27r
Rerum Deus tenax	H	4	61v
Rerum Deus tenax	H	4	143r
Rerum Deus tenax	H	4	181r
Rerum Deus tenax	H	4	224v
*Rerum Deus tenax *	H	15	127v
*Rerum Deus tenax *	H	3	62v
*Rerum Deus tenax**	H	15	34v
*Rerum Deus tenax**	H	15	112r
*Rerum Deus tenax**	H	18	85r
*Rerum Deus tenax**	H	4	95v
Respexit Dominus	A	12	205r
Respexit Dominus	A	19	64r
Respexit Dominus	A	27	128r
Respexit Dominus	A	3	20v
Respexit Dominus	A	4	18v
Respexit Dominus	A	5	19v
Respice ad orationem	A	31	53v
Respice de caelo	A	23	149r
Respice Domine	Gr	14	67v
Respice Domine	Gr	20	149
Respice Domine	In	14	67r
Respice in mei miserere	In	14	19r
Resplenduit facies ejus sicut	A	27	63r
Respondens autem Angelus	A	2	145v
Respondens autem Angelus	A	4	160r
Respondens autem Petrus	A	27	64v
Responsum accepit Simeon	A	15	62r
Responsum accepit Simeon	A	25	36r
Responsum accepit Simeon	A	7	45r
Responsum accepit Simeon	Com	12	35v
Responsum accepit Simeón	R	25	24r
Resurrexi et adhuc	In	14	1v
Revelabitur gloria	Com	29	5r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Revelabitur gloria Domini	Com	13	48v
Rex aeternae gloriae	A	32	28v
*Rex gloriose Martyrum **	H	15	145v
*Rex gloriose Martyrum**	H	21	126r
*Rex gloriose Martyrum**	H	21	129r
Rex pacificus magnificatus	A	22	1v
Rex pacificus magnificatus	A	3	105r
Rogate caeli	R	15	33v
Rogavi Dominum	R	7	15r
Rogavi pro te Petre	AL	1	18v
Rorate caeli	In	28	84r
Rorate caeli desuper	In	12	10v
Rorate caeli desuper	In	12	155r
Rorate caeli desuper	In	13	19v
Rubum quem viderat	A	15	58v
Rubum quem viderat	A	22	40v
Rubum quem viderat	A	22	64v
Rubum quem viderat	A	25	4r
Rubum quem viderat	A	3	143r
Sabiliti sunt	In	12	78r
Sacerdos et pontifex	A	15	171r
Sacerdos et pontifex	A	24	49r
Sacerdos et pontifex	A	3	139r
Sacerdos in aeternum	A	5	72r
Sacerdos magnus	Com	31	58v
Sacerdotes Dei	A	15	168r
Sacerdotes Dei	A	24	45r
Sacerdotes Dei	A	26	76r
Sacerdotes Dei	In	1	38r
Sacerdotes Dei	In	1	98v
Sacerdotes Dei	In	12	85v
Sacerdotes Domini	Of	14	134r
Sacerdotes eius	Gr	1	124r
Sacerdotes ejus	Gr	12	117v
Sacerdotes tui	In	1	123v
Sacerdotes tui	In	12	116v
*Sacra victorum monumenta**	H	21	199r
Sacrificabo hostiam	A	22	109v
Salus autem iustorum	In	1	116v
Salus autem justorum	In	12	111r
Salus populi	In	20	104
*Salutaris aeternae**	H	30	171r
Salutis humanae	A	4	11v
Salutis humanae	H	2	182r
Salva nos Domine	A	3	44v
Salva nos Christe Salvator	A	15	83v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Salva nos Christe Salvator	A	26	133r
Salva nos Christe Salvator	A	27	16r
Salva nos Christe Salvator	A	27	25v
Salva nos Domine	A	19	[132r]
Salva nos Domine	A	4	212r
Salva nos Domine	A	5	43r
Salve crux pretiosa	A	15	1v
Salve crux pretiosa suscipe	A	26	1r
Salve Regina	A	19	138r
Salve regina	A	5	49r
Salve sancta Parens	In	1	63r
Salve sancta Parens	In	12	5r
Salve sancta Parens	In	28	98r
*Salve te Clarae virginis**	H	24	133r
Salvete flores Martyrum	H	3	127r
*Salvete flores Martyrum**	H	26	63r
Salvos fac nos Domine	Gr	29	38r
Salvos fac nos Domine	Gr	29	124r
Salvum me fac Deus	Of	32	10v
Sana animam meam	R	18	59v
Sancta Beata Agnes	A	15	49v
Sancta et inmaculata	R	22	19r
Sancta et inmaculata	R	22	58v
Sancta et inmaculata	R	25	59r
Sancta Maria succurre	A	23	98r
Sancta Maria succurre	A	27	57v
Sancta Maria succurre	A	3	35v
Sancta Maria succurre	A	4	42r
Sancta Maria succurre	A	5	34r
Sancta Maria sucurre	A	19	117v
*Sancta mater justud**	H	23	9r
Sancte Michael	Al	1	75r
Sancte Michael	Al	12	60v
Sancte Paule Apostole	A	15	43v
Sancte Paule Apostole	A	26	79v
Sancte Paule Apostole	A	26	93v
Sancte Paule Apostole	A	26	178v
Sancte Paule Apostole	A	27	49v
Sancte Paule Apostole	AL	1	17v
Sancte Paule Apostole	R	7	39v
Sancti Angeli Custodes	A	11	62v
Sancti Angeli Custodes	A	27	111v
Sancti et humiles	A	31	8r
Sancti et justi in Domino	A	15	131r
Sancti et justi in Domino	A	24	18v
Sancti et justi in Domino	A	7	90r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Sancti et justi in Domino	R	15	124r
Sancti et justi in Domino	R	24	19r
Sancti mei qui in carne	R	7	101v
Sancti per fidem	A	15	162r
Sancti per fidem	A	24	35v
Sancti spiritus	A	26	167v
Sancti sumus sicut consolati	A	19	51v
Sancti tui Domine	A	15	118r
Sancti tui Domine	A	24	13r
Sancti tui Domine	Al	12	23v
Sancti tui Domine	Al	12	100r
Sancti tui Domine	In	12	99v
Sanctificamini hodie	R	9	24r
Sanctificate bellum	A	31	17r
Sanctificavit Dominus	A	15	204r
Sanctificavit Dominus	A	15	206v
Sanctificavit Dominus	A	24	74v
Sanctificavit Dominus	A	26	14r
Sanctis sumus sicut	A	4	33r
Sancto circumdabit	R	18	101r
*Sanctorum meritis **	H	15	151r
*Sanctorum meritis**	H	24	31r
Sanctorum velut	A	15	162v
Sanctorum velut	A	24	36r
Sanctum et terribile	A	11	14v
Sanctum et terribile	A	22	108v
Sanctus	A	23	25v
Sanctus	R	9	131r
Sanctus	St	11	2v
Sanctus	St	28	60v
Sanctus	St	28	63r
Sanctus	St	28	65v
Sanctus	St	28	67r
Sanctus	St	28	68r
Sanctus	St	28	69v
Sanctus	St	28	70v
Sanctus	St	28	72r
Sanctus	St	28	73r
Sanctus	St	28	74r
*Sanctus**	St	24	146r
*Sanctus**	St	28	[4]
Santimonia et magnificent	A	23	124r
Sapientia aedificavit	A	23	145r
Sapientia aedificavit	A	5	92r
Sapientia aedificavit	Gr	23	130r
Sapientia clamitat	A	5	94r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Sapientia et fortitudo	A	31	37v
Sapientiam ejus enarrabunt	A	31	97v
Sapientiam ipsorum	Al	32	70v
Sapientiam sanctorum	In	1	113r
Sapientiam sanctorum	In	12	107v
Satiavit Dominus	A	4	124r
Scapulis suis	Com	29	103v
Scapulis suis	Of	20	4
Scapulis suis	R	18	80v
Scapulis suis	R	4	94r
Sciant gentes	Gr	13	124r
Sciant gentes	Gr	29	61v
Scio cui credidi	In	1	15v
Scio cui credidi	In	12	26r
Scitote quia Dominus	A	22	131v
Scitote quia prope	A	22	2v
Scitote quia prope	A	3	107v
Scripta sunt caelo	H	11	101v
*Scripta sunt caelo**	H	24	103r
*Scripta sunt caelo**	H	27	93r
Scriptum est enim	A	4	108v
Scriptum est enim	A	4	153r
Scriptum est enim	A	5	114v
Scuto circumdabit	R	4	97r
Secundum nomen	A	22	127v
Sederunt principes	Gr	1	40r
Sederunt principes	Gr	13	64v
Sederunt principes	Gr	29	128
Sederunt principes	In	1	39r
Sederunt principes	In	29	127r
Semel iuravi	Com	1	98r
Semel juravi	Com	12	85r
Semen cecidit in terram	A	4	70v
Semen cicidit in terram	A	4	69r
Semen est verbum	A	4	72v
Senex puerum portabat	A	15	61r
Senex puerum portabat	A	25	9r
Senex puerum portabat	A	25	33r
Senex puerum portabat	Al	12	34r
Seniores populi consilium	R	2	36v
Sepe expugnaverunt	A	19	59r
Sepe expugnaverunt	A	3	16v
Sepe expugnaverunt	A	4	15r
Sepe expugnaverunt	A	5	16r
Sepelierunt Stephanum	A	26	51r
Sepelierunt Stephanum	A	27	54r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Sepelierunt Stephanum	A	3	120v
Sepelierunt Stephanum	A	9	81r
Sepulto Domino signatum	R	2	117v
Serve bone et fidelis	A	15	168v
Serve bone et fidelis	A	15	182v
Serve bone et fidelis	A	24	45v
Serve bone et fidelis	A	24	54r
Serve bone et fidelis	A	26	76v
Serve nequam	A	10	78r
Serve nequam	A	5	125r
Servite Domino	Com	13	159r
Servite Domino	Com	29	93r
Si ambulavero	Of	20	108
Si ambulavero in medio	Gr	20	117
Si bona suscepimus	R	10	88r
Si cognovissetis	A	15	79v
Si cognovissetis	A	26	129r
Si consistam adversum	R	17	57r
Si consurexistis	Com	14	15v
Si culmen veri	A	4	72v
Si diligitis me mandata	A	15	80v
Si diligitis me mandata	A	26	130v
Si diligitis me mandata	R	7	27r
Si in digito Dei	A	4	118v
Si iniquitate	In	1	5r
Si manseritis in me	A	26	131v
Si manseritis in me	A	7	66v
Si manseritis in me verba	A	15	82r
Si oblitus fuero	R	10	20v
Si offers munus tuum	A	10	62v
Si offers munus tuum	A	5	110r
Si quis diligit me	A	5	73r
Si quis est parvulus	Of	23	156r
Si quis mihi ministraverit	A	15	133r
Si quis mihi ministraverit	A	24	23v
Si quis sitit	A	4	147r
Si vere fratres	A	4	71r
Sicut cedrus	R	25	77r
Sicut fuit Jonas	A	4	109r
Sicut in holocaustus	Of	14	40v
Sicut laetantium omnium	A	25	22v
Sicut laetantium omnium	A	25	55r
Sicut laetantium omnium	A	25	81r
Sicut laetantium omnium	A	25	107r
Sicut Moises exaltavit	R	7	70v
Sicut myrha electa	A	25	13v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Sicut myrha electa	A	25	99r
Sicut myrra electa	A	25	46v
Sicut myrrha electa	A	11	67v
Sicut novellae	A	5	130v
Sicut novit me pater	A	4	197r
Sicut oculi	In	29	104r
Sicut oculi servorum	In	20	4
Sicut ovis	R	2	91r
Sicut vita coccinea	A	32	74v
Signa autem eos	Com	1	50r
Signum magnum apparuit	R	23	122r
Simeon justus	A	15	62v
Simeon justus	A	25	35r
Simeon justus	R	25	23r
Simeon vir justus	R	23	69v
Similabo eum	A	15	185r
Similabo eum	A	24	54v
Simile est regnum	A	10	83r
Simile est regnum	A	15	199v
Simile est regnum	A	24	66v
Simile est regnum	A	3	178v
Simile est regnum	A	5	60r
Simile est regnum	A	9	42r
Simile est regnum	Com	1	150r
Simile est regnum	Com	12	146r
Simile est regnum	Com	13	102r
Similem illem fecit Deus	In	17	81v
Simon Jonanis	Com	1	11r
Simon Petre	R	7	28v
Sint lumbi vestri	R	7	107v
Sint lumbi vestri	R	8	112r
Sion renovaberit	A	3	81v
Sit nomen Domini	A	19	9v
Sit nomen Domini	A	4	2v
Sit Trinitatis	A	26	91v
Sit Trinitatis	A	26	173r
Sitientes venite	In	20	157
Sitivit anima mea	A	22	132r
Sitivit anima mea	A	31	7v
Sitivit in te Domine	A	31	89r
Solve jubente Deo	A	27	50r
Solvite templum	A	4	126v
Soror mea Lucia	A	15	18r
Soror mea Lucia	A	26	27v
Specie mortis dolores	In	13	106r
Specie tua	A	25	21r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Specie tua	A	25	54r
Specie tua	A	25	80r
Specie tua	A	25	106r
Specie tua	Al	12	133r
Specie tua	Al	13	100v
Specie tua	Gr	1	145v
Specie tua	Gr	12	141r
Speciosa facta es	A	27	57r
Speciosa forma	Gr	12	156r
Speciosa sancta	A	11	69r
Speciosus forma	A	22	49r
Speciosus forma	Gr	1	45r
Speciosus forma	Gr	13	81v
Speciosus forma	Gr	28	91r
Speciosus forma	Gr	29	22r
Sperent in te	R	22	123r
Sperent in te omnes	Of	14	23r
Sperent in te omnes	Of	20	179
Speret Israel	A	4	15v
Speret Israel in Domino	A	19	62r
Speret Israel in Domino	A	3	17r
Spiritus	Com	14	105v
Spiritus Domini	A	32	113v
Spiritus Domini	A	5	52r
Spiritus Domini	Al	14	119r
Spiritus Domini	In	1	159r
Spiritus Domini	In	12	159v
Spiritus Domini	In	14	101r
Spiritus Domini	In	14	112r
Spiritus Domini supreme	In	31	54r
Spiritus ejus ornavit	Al	14	118r
Spiritus est Deus	Al	14	110v
Spiritus est vivificatio	Al	14	117r
Spiritus et animae	A	15	120r
Spiritus et animae justorum	A	24	14v
Spiritus qui a patre	A	5	62v
Spiritus qui a Patre	Com	14	110r
Spiritus Sanctus	A	14	98r
Spiritus sanctus	A	15	26r
Spiritus Sanctus	A	15	73r
Spiritus Sanctus	A	25	45r
Spiritus Sanctus	A	26	85v
Spiritus Sanctus	Com	14	108r
Stabat juxta crucem	In	11	111r
*Stabat mater dolorosa**	H	11	47r
*Stabat Mater dolorosa**	H	23	4v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
*Stabat Mater dolorosa**	Sec	23	48r
Stabat sancta	Tr	11	112r
Stabat sancta Maria	Al	23	46v
Stabat sancta Maria	Tr	23	45
*Stans a dextris ejus**	A	24	109r
Stans autem Jesus	A	4	77v
Stans autem Jesus	A	9	98v
Stans beata Agatha	A	15	59v
Stans beata Agatha	A	26	98v
Stans beata Agnes	A	26	86r
Stans beata Agnes	A	7	39r
Stans dextris ejus	A	15	55r
Statuit Dominus	In	1	94v
Statuit Dominus	In	1	120r
Statuit ei Dominus	In	12	114v
Statuit filius	R	17	55v
Stella ista sicut	A	22	72v
Stella ista sicut	A	22	102v
Stella ista sicut	A	3	158r
Stella quam viderunt	Al	13	87r
Stella quam viderunt	R	22	94r
Stemus juxta crucem	Inv	23	63r
Stephanus autem	A	26	45r
Stephanus autem	R	9	38r
Stephanus autem plenus	A	22	37r
Stephanus autem plenus	A	22	70r
Stephanus autem plenus	A	27	53v
Stephanus autem plenus	A	3	116v
Stephanus vidit caelos	A	26	47v
Stephanus vidit caelos	A	27	52v
Stephanus vidit caelos	A	3	149r
Stetit Angelus iuxta	Of	1	76r
Stetit Angelus juxta	A	15	62v
Stetit Angelus juxta	A	26	141v
Stetit Angelus juxta	A	27	98v
Stetit Angelus juxta	Of	12	63r
Stetit Angelus juxta	R	15	69r
Stetit Angelus juxta	R	15	95v
Stetit Moyses	R	9	121r
Suavis Dominus	A	31	4v
Suavis est Dominus	A	31	7r
Sub throno Dei	A	26	62v
Sub throno Dei	A	3	155r
Sub umbra illius	Com	23	144r
Subiit ergo	A	4	126r
Subiit ergo	R	9	124r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Subvenite sancti	R	12	214r
*Summae Deus**	H	23	86v
*Summi Parentis unice**	H	21	191r
Sunt de hic stantibus	A	26	55v
Sunt de hic stantibus	A	3	152r
Super beata	A	12	202v
Super flumina	Of	20	191
Super misericordia	A	31	3v
Super muros tuos	A	31	31r
Super muros tuos	A	5	108r
Super te Jerusalem	R	18	103r
Super te Jerusalem	R	3	65v
*Superba tecta civium**	H	27	126r
Surge et accipe	R	23	70v
Surge et accipe puerum	R	17	23r
Surge et accipe puerum	R	17	61v
Surrexerunt filii ejus	A	32	95v
Surrexit Christus	Al	14	24r
Surrexit Christus	Al	14	57r
Surrexit Dominus	Al	14	14v
Surrexit Dominus	Al	14	19v
Surrexit Dominus	Com	14	11v
Surrexit Dominus	R	18	58v
Surrexit Dominus	R	4	177v
Surrexit Dominus	R	4	180v
Surrexit Dominus vere	Inv	2	121v
Surrexit Dominus vere	Inv	2	122v
Surrexit Dominus vere	Inv	2	125r
Surrexit Dominus vere	Inv	2	127r
Surrexit Dominus vere	Inv	2	128v
Surrexit Dominus vere	R	18	77v
Surrexit pastor	Al	14	41r
Surrexit pastor	R	10	12r
Suscepimus Deus	Gr	12	34r
Suscepimus Deus	In	12	33v
Suscepimus Deus	In	14	42r
Suscepimus Deus misericordiam	A	22	14v
Suscepit Deus Israel	A	19	116v
Suscepit Deus Israel	A	3	34r
Suscepit Deus Israel	A	5	33r
Suscepit nos Dominus	A	31	10r
Suscipe verbum virgo	R	25	52r
Suscipiat te Christus	A	12	215r
Suscipiens Jesum	R	25	31v
Tamquam ad latronem	R	2	68r
Tamquam aurum	A	26	17v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Tamquam prodigium factus	A	11	87v
Tamquam prodigium factus	A	31	51v
Tamquam sponsus Dominus	A	22	8r
Tanto pondere eam	A	15	19v
Tanto pondere eam	A	7	18r
Tanto pondere eam fixit	A	26	29r
Tanto tempore vobiscum	A	15	79r
Tanto tempore vobiscum	A	26	128v
Tanto tempore vobiscum	Al	12	55v
Tanto tempore vobiscum	Com	12	56r
Te decet hymnus	Al	14	44r
Te Deum laudamus	H	2	135v
*Te Deum laudamus**	H	21	83r
*Te Deum laudamus**	H	30	127v
Te Deum Patrem	A	10	51r
Te Deum patrem	A	5	70r
*Te gestientem gaudiis**	H	32	108v
Te gloriosus apostolorum	AL	1	60r
Te Joseph celebrent	H	11	27r
*Te Joseph celebrent**	H	17	6r
*Te Joseph celebrent**	H	24	83r
*Te Joseph celebrent**	H	26	114r
*Te lucis ante sidera terminum **	H	19	[129v]
Te lucis ante terminum	A	5	39r
Te lucis ante terminum	A	5	41r
Te lucis ante terminum	H	5	44v
*Te lucis ante terminum**	H	3	40r
*Te lucis ante terminum**	H	3	42r
*Te lucis ante terminum**	H	4	38v
*Te lucis ante terminum**	H	4	39r
*Te lucis ante terminum**	H	4	43r
Te lucis ingens (*)	H	5	12v
Te Martyrum candidatus	AL	1	118v
Te Martyrum candidatus	Al	12	112r
Te Martyrum candidatus	Al	13	76r
Te splendor et virtus	H	27	101r
*Te splendor et virtus **	H	15	65v
*Te splendor et virtus **	H	26	148v
*Te splendor et virtus**	H	21	179v
*Te splendor et virtus**	H	24	89v
*Te splendor et virtus**	H	30	160v
Tecum principium	A	22	33r
Tecum principium	A	3	113r
Tecum principium	Gr	13	49v
Tecum principium	Gr	29	6v
*Telluris alme **	H	19	52r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
*Telluris ingens conditor**	H	3	13r
*Telluris ingens conditor**	H	4	12r
Tempus est	R	2	169v
Tenebrae factae sunt	R	2	70r
Tenebrae factae sunt	R	23	19v
Tenuisti manum	Gr	20	207
Ter virgis caesus sum	A	15	53r
Ter virgis caesus sum	A	26	90r
Terra tremuit	Of	14	5r
Terribilis est locus	In	1	155r
Terribilis est locus	In	12	150v
Terribilis est locus	In	17	71v
Thesaurizate vobis	A	4	80r
Tibi Christe splendor	H	11	55r
Tibi Christe splendor	H	27	119v
Tibi dixit cor meum	In	20	53
Tibi Domine	Gr	20	159
Tibi revelavi causam meam	A	4	152r
Timebunt gentes	Gr	13	112r
Timebunt gentes	Gr	29	49r
Timete Dominum omnes	In	1	48r
Tolle puerum et matrem	Com	13	83v
Tolle arma tua	R	9	106r
Tolle puerum	Al	13	101r
Tolle puerum	Com	29	25r
Tolle puerum et matrem	Al	13	83r
Tolle quod tuum	A	4	67r
Tollite hostias	Gr	20	190
Tollite iugum meum	R	7	83v
Tollite portas principes	Gr	12	11r
Tollite portas principes	Gr	13	20v
Tollite portas principes	Gr	28	85r
Tollite portas principes	Of	13	48r
Tollite portas principes	Of	29	4v
Torcular calcavi	A	31	61r
Tota die contristatus	R	9	128r
Tota pulchra es Maria	A	23	99r
Tota pulchra es Maria	Al	23	136r
Tradent eim vos in conciliis	A	15	103v
Tradent enim vos	A	24	6r
Tradent enim vos	A	3	134v
Tradetur enim gentibus	A	4	115r
Tradiderunt me in manus	R	2	76r
Traditor autem	A	2	41r
Trahe me poste	A	23	138r
Trahe me poste	A	31	89v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Trahe nos Virgo immulata	A	23	95v
Transeunte Domino	A	4	75v
Transite ad me omnes	R	23	115r
Transivi per ignem	A	31	51r
Tremens factus sum	R	12	217r
Tres sunt qui testimonium	A	32	37v
Tribulationem et doloren	R	22	128v
Tribulationes cordis	Gr	20	22
Tribulationes cordis	Gr	29	114v
Tribus miraculis	A	22	106r
Tribus miraculis	A	9	71r
Triduanas a Domino	A	27	151v
*Tristes erant Apostoli**	H	15	121r
*Tristes erant Apostoli**	H	21	116r
*Tristes erant Apostoli**	H	24	15v
Tristis est anima mea	R	2	15v
Tristitia implevit	A	4	201r
Tristitia vestra	A	4	200r
Tristitia vestra	A	4	201r
Tristitia vestra	R	10	17v
Tristitia vestra alleluia	R	7	88v
Tu autem cum oraveris	A	4	81r
Tu dominaris potestate maris	Com	17	87r
Tu es Deus	Gr	13	133v
Tu es Deus	Gr	29	67v
Tu es pastor	A	26	174r
Tu es pastor ovium	A	26	79r
Tu es pastor ovium	A	27	49r
Tu es Petrus	A	26	171r
Tu es Petrus	A	27	46r
Tu es Petrus	Al	12	18r
Tu es Petrus	Com	1	15r
Tu es Petrus	Com	12	20r
Tu es Petrus	Of	12	18r
Tu es Petrus	Tr	12	17v
Tu es qui venturus	A	3	79v
Tu es qui venturus	A	9	12r
Tu es sacerdos	AL	1	100r
Tu es sacerdos	R	15	177r
Tu es vas electionis	Al	12	28r
Tu es vas electionis	Tr	12	29r
Tu exurgens, Domine	R	15	31r
Tu gloria Jerusalem	A	23	94v
Tu gloria Jerusalem	A	23	151r
Tu inducerent puerum	R	25	27r
*Tu natale solum**	H	21	161r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Tu puer propheta	A	26	161v
Tu puer propheta	Al	1	3r
Tu puer propheta	Com	1	4r
Tu Spiritus Sanctus	A	26	19r
Tu, Domine	Com	20	74
Tua est potentia	A	5	103r
Tuam caronam adoramus	Of	32	35v
Tuam crucem adoramus	A	27	18v
Tuam ipsius animam	A	11	45r
Tuam ipsius animam	A	23	7v
Tui sunt caeli	Of	13	62r
Tui sunt caeli	Of	29	19r
Tuit homo missus	Gr	12	77r
Tulerunt Dominum	A	4	164v
Tulerunt lapides	A	4	145v
Tulit ergo paralyticus	A	10	75r
Tulit ergo paralyticus	A	5	122v
Tum mandasti mandata	Com	20	109
Tunc ait illis	A	32	3r
Tunc assumpsite	A	4	85v
Tunc invocabis	A	4	90v
Turavit Dominus	In	12	46r
Ubi duo vel tres	A	4	121r
Ultimo festivitatis die	Com	14	97r
Una hora non potuistis	R	2	35r
Unam petii a Domino	Com	14	32v
Unam petii a Domino	G	17	72v
Unam petii a Domino	Gr	13	156r
Undam ad montem	A	11	42v
Unde veni et auxilium	A	4	7r
Unde veni et auxilium	A	5	7v
Universi qui te expectant	Gr	13	3v
Unus autem ex illis	A	5	118r
Unus ex discipulis meis	R	2	29v
Unus ex duobus	A	15	4v
Unus ex duobus	A	26	7r
Unus militum lancea	A	32	36v
Unxerunt Salomonem	A	5	89r
Urbs fortitudinis	A	3	76v
Usque modo non petistis	A	4	206v
Ut audivit salutationem Mariae	A	27	3r
*Ut queant laxis resonare**	H	24	91r
*Ut queant laxis resonare**	H	26	156r
Ut quebar de testimoniis	In	1	62r
Vadam ad montem	A	23	1r
Vadam ad montem	A	23	30r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Vade Anima et	A	26	92v
Vado ad eum	A	10	23v
Vado ad eum qui misit	A	4	202v
Vado ad eum qui misit	A	4	203r
Valde honorandus	A	3	150v
Valde honorandus	R	9	43r
Valde honorandus est	A	26	53v
Valerianus in cubiculo	A	27	150r
Velum templi scissum	R	2	59v
Vene fundata est	Al	12	153r
Venerunt pastores festinantes	A	17	12r
Veni ad liberandum	R	18	64v
Veni ad liberandum	R	3	59r
Veni ad montem	A	32	104v
Veni creator spiritus	H	5	54r
Veni de Libano	A	23	151v
Veni Domine	Al	13	43r
Veni Domine	R	9	16v
Veni Domine visitare	A	3	75v
Veni electa mea	A	15	191v
Veni electa mea	A	15	196v
Veni electa mea	A	24	57v
Veni electa mea	A	24	63v
Veni electa mea	R	7	117r
Veni electa mea	R	7	122v
Veni et ostende	In	13	29r
Veni regina nostra	Gr	23	155r
Veni sancte Spiritus	AL	1	160v
Veni Sancte Spiritus	Al	12	161v
Veni Sancte Spiritus	Al	14	103r
Veni Sancte Spiritus	Al	14	107r
Veni Sancte Spiritus	Al	14	109v
Veni Sancte Spiritus	Al	14	113r
Veni sponsa Christi	A	15	194r
Veni sponsa Christi	A	24	60v
Veni sponsa Christi	A	7	120v
Veni sponsa Christi	A	8	121r
Veni sponsa Christi	R	7	16v
Veni sponsa Christi	R	7	119v
Veni sponsa Christi	Tr	12	133v
Veniet Dominus	A	3	84r
Veniet fortior	A	3	74r
Venit et narrabo	In	12	180v
Venit Jesus cum discipulis	A	32	1r
Venit Jesus cum discipulis	A	32	19r
Venit lumen tuum	A	22	71r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Venit lumen tuum	A	22	100r
Venit lumen tuum	A	3	156r
Venite ad me omnes	AL	1	83r
Venite ad me omnes	Com	17	95v
Venite adoremus	A	22	88r
Venite adoremus	Inv	25	72r
Venite ascendamus	A	23	88v
Venite audite	In	23	129r
Venite benedicti Paris	In	1	25r
Venite benedicti Patris	In	14	16r
Venite et narrabo omnes	In	17	91r
Venite exultemus Domino	Al	14	68v
Venite filii	Gr	20	143
Venite filii audite	Gr	14	37v
Venite post me	Com	12	5r
Verba mea	In	20	115
Verba mea auribus percipe	Sal	14	13r
Verbum caro factum	R	22	23v
Verbum caro factum	R	9	35r
*Verbum supernum prodiens**	H	21	205r
Vere languores nostros	A	32	1v
Vere languores nostros	A	32	43r
Vere languores nostros	Tr	32	24r
Veritas de terra	A	22	15v
Veritas mea	Of	1	97v
Vespere autem sabbathi	A	4	156v
Vestimentum tuum candidum	A	23	93v
Vestitus erat veste	A	31	60r
Vestri capilli	A	15	165v
Veta mihi in domino	Of	1	30r
Vexilla Regis prodeunt	H	27	19r
Vexilla Regis prodeunt	H	4	135r
*Vexilla Regis prodeunt**	H	15	85v
*Vexilla Regis prodeunt**	H	15	88r
*Vexilla Regis prodeunt**	H	19	19v
*Vexilla Regis prodeunt**	H	26	135v
Viam mandatorum	Of	17	99r
Viam mandatorun	Of	12	186r
*Victimae paschali laudes**	Sec	20	242
Videbant omnes	R	9	39v
Videbitis et gaudebit	Al	32	80v
Videbunt in quam	Com	32	45v
Videns Dominus	Com	20	155
Videntes Joseph	R	9	112v
Videntes Stephan	R	22	95r
Videntibus illis elevatus	A	4	211v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Video caelos apertos	Al	1	41r
Video caelos apertos	Al	13	65r
Video caelos apertos	Al	29	130r
Video caelos apertos	Com	1	42v
Video caelos apertos	Com	13	67v
Video caelos apertos	Com	29	131v
Viderunt eam filiae Sion	A	32	55r
Viderunt omnes	Com	13	63r
Viderunt omnes	Com	29	20r
Viderunt omnes	Gr	13	59r
Viderunt omnes	Gr	29	16v
Viderunt te aquae	R	10	21v
Videt crucem Andre	R	7	4r
Videte manus meas	A	4	163r
Videte manus meas	In	14	61v
Vidi aquam aegre	A	28	2v
Vidi captivitatem populi	A	32	87r
Vidi coniunctos vivos	R	7	50v
Vidi Dominum faciem	R	9	110v
Vidi Dominum sedentem	A	5	104r
Vidi si preciosam	R	25	74v
Vidi sub altare Dei	R	9	52v
Vidi supra montem	A	27	157r
Vidi turbam magnum	A	27	130r
Vidicabo gentem	A	31	15r
Vidimus stellam	AL	13	86r
Vidimus stellam	Al	29	29r
Vidimus stellam	Com	13	90r
Vidimus stellam	Com	29	31r
Vigilate et orate	Com	32	11r
Vim faciebant qui	A	2	67r
Vindica Domine	Gr	12	69r
Vinea facta et	Tr	14	86r
Vinea mea electa	R	2	65v
*Vir ginis laudes**	H	26	19v
Virga Jesse	Al	28	100r
Virginis laudes	H	11	92r
*Virginis proles opifexque**	H	21	139r
*Virginis proles opifexque**	H	21	141r
Virgo gloriosa	A	27	154r
Virgo Jesse	Al	12	53r
Virgo potens sicut	A	32	103r
Virgo prudentissima	A	25	71r
*Virgo virginum**	H	23	32v
Viri Galilaei	A	2	179r
Viri Galilaei	A	4	209v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Viri Galilaei	In	14	21v
Viri sancti gloriosum	R	7	100v
Virtutem agna	R	10	9v
Visionem quam vidistis	A	4	111v
Visionem quam vidistis	A	9	111r
Visitavit nos per sanctos	A	17	[122r]
Visitavit nos per sanctos	A	26	152r
Visitavit nos per sanctos	A	27	159v
Vivo ego dicit Dominus	A	18	3r
Vivo ego dicit Dominus	A	18	40v
Vobis datum est	A	4	71v
Vobis datum est	A	9	92v
Vocabis nomen eius	A	11	13r
Vocabit Dominus Iacobum	Com	1	34r
Vocabit nomem ejus	A	22	138r
Voce mea ad Dominum	A	23	11r
Vocem jucuditatis	Gr	14	56r
Volo pater ut ubi ego	A	15	134r
Volo pater ut ubi ego	A	24	24r
Vos amici mei estis	A	15	99v
Vos amici mei estis	A	24	3r
Vos ascendite	A	4	148r
Vos estis qui permansisti	Al	1	21r
Vos qui reliquisti	A	15	117r
Vos qui secuti estis	Com	1	20r
Vos qui secuti estis	Com	1	61r
Vos qui secuti estis	Com	12	31r
Vosne estis qui sacra	A	11	97r
Vox clamantis	A	3	81r
Vox in Rama	A	26	62r
Vox in rama audita	A	3	154v
Vox in rama audita	Com	13	77v
Vox in rama audita	Com	29	143r
Vulnerati cor meum	A	31	85v
Vulneraveras tu, Domine	Al	17	93v
Vultum tuum deprecabuntur	In	1	148r
Vultum tuum deprecabuntur	In	12	144r
Vultum tuum deprecabuntur	In	13	78r
Vultum tuum deprecabuntur	In	13	98r
Vultum tuum deprecabuntur	In	28	90r
Zelus domus tuae	A	2	1r

B.3. MELODÍAS DE CANTO LLANO CON MEDIDA TRANSCRITAS (SIGLOS XVI-XIX).

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Ad regias Agni	H	C19	21r
Alto ex Olympi vertice	H	C21	148r
Aspice ut verbum	H	C32	4v
Athleta Christi nobilis idola	H	C21	183r
Audi benigne	H	C19	17r
Audi benigne Conditor	H	C04	105v
Ave maris stella Dei	H	C15	9v
Beate Pastor Petre	H	C21	156r
Bella dum late	H	C32	63r
Caelestis aulae	H	C32	105r
Caelestis urbs Jerusalem	H	C15	205r
Caelestis urbs Jerusalem	H	C21	145v
Caelestis urbs Jerusalem	H	C24	71r
Caelestis urbs Jerusalem	H	C24	76v
Christe Sanctorum decus	H	C21	181
Christo profusum sanguinem	H	C21	124r
Christo profusum sanguinem	H	C21	127r
Creator alme	H	C26	33r
Creator alme siderum	H	C15	22v
Creator alme siderum	H	C19	23v
Custodes hominum psallimus	H	C27	108r
Custodes hominum psallimus	H	C31	29v
Decora lux aeternitatis	H	C24	106v
Defensor alma Hispaniae	H	C17	[117v]
Defensor alma Hispaniae	H	C26	66v
Defensor alma Hispaniae	H	C27	31r
Defensor alma Hispaniae	H	C27	34r
Dei mater Virgo	H	C32	91r
Deus tuorum militum	H	C15	143r
Deus tuorum militum	H	C21	120r
Deus tuorum militum	H	C24	24v
Deus tuorum militum	H	C24	39r
Deus tuorum militum	H	C26	48r
Divino agente spiritu	H	C21	197r
Doctor egregie Paule	H	C15	53v
Domare cordis impetus	H	C24	94r
Domare cordis impetus	H	C27	13r
Ecce justus	H	C24	97r
Ecce justus	H	C27	75v
Egregie Doctor Paule	H	C19	[135r]
Egregie Doctor Paule	H	C21	158r
Egregie doctor Paule	H	C24	81r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
En clara vox redarguit	H	C21	206r
Exite Sion filiae	H	C32	29r
Exultet orbis gaudiis	H	C15	101r
Exultet orbis gaudiis	H	C21	114r
Exultet orbis gaudiis	H	C24	4v
Exultet orbis gaudiis	H	C26	56r
Festivis resonent	H	C31	61v
Forte tunc atrox secundos	H	C21	163r
Fortem virili pectore	H	C15	197v
Fortem virili pectore	H	C21	143v
Fortem virili pectore	H	C24	64v
Gloriam sacrae celebremus	H	C32	49r
Hujus oratus Deus	H	C21	142v
Illa laus oculta	H	C21	166r
Immense caeli Conditor	H	C03	7v
Immense caeli Conditor	H	C19	35v
Invicte Martyr unicum Patris	H	C21	122r
Iste Confessor Domini	H	C15	169r
Iste Confessor Domini	H	C15	183r
Iste Confessor Domini	H	C21	130v
Iste Confessor Domini	H	C27	96r
Iste Confessor Domini	H	C24	46r
Iste Confessor Domini	H	C27	96r
Iste Confessor Domini	H	C03	136r
Iste quem laeti colimus	H	C17	37v
Jam Christus	H	C30	155v
Jam lucis orto sidere	H	C04	51v
Jam lucis orto sidere	H	C04	215r
Jam lucis orto sidere	H	C15	26v
Jam lucis orto sidere	H	C18	1r
Jam toto subitus	H	C23	63v
Jesu corona celsior	H	C21	134v
Jesu corona Virginum	H	C21	137r
Jesu corona Virginum	H	C27	152r
Jesu corona Virginum.	H	C24	58v
Jesu Redemptor omnium	H	C21	132v
Jesu Redemptor omnium	H	C22	3v
Jesu Rex admirabilis	H	C21	151r
Lucis creator optime	H	C19	15v
Lux alma Jesu	H	C21	195r
Maria castis osculis	H	C21	191r
Martinae celebri	H	C24	109v
Martyr Dei Venantius	H	C24	118r
Miris modis repente	H	C19	[136r]
Miris modis repente	H	C24	95v
Miris modis repente	H	C27	46v

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Non illam crucians	H	C21	159r
Nunc Sancte nobis	H	C03	57r
Nunc Sancte nobis	H	C15	29r
O quod undis	H	C12	193r
O quod undis	H	C23	59r
Pange lingua gloriosi	H	C21	173r
Pange lingua glotiosi	H	C32	58r
Partas horrifico supplici	H	C31	39r
Paschale mundo gaudium	H	C21	118r
Pater superni luminis	H	C24	125v
Placare Christe	H	C30	169r
Placare Christe	H	C27	134r
Praeclara custos	H	C23	108r
Quaenam lingua tibi	H	C32	39v
Quale cum celum	H	C31	17v
Quem terra pontus	H	C25	11r
Qui non illacryme	H	C32	16r
Quicumque certum queritis	H	C31	2r
Quicumque Christum	H	C27	69r
Quicumque Christum quaeritis	H	C21	193v
Quodcumque in orbe	H	C15	40v
Quodcumque in orbe	H	C19	[134v]
Quodcumque in orbe	H	C24	79r
Rector potens verax	H	C15	125r
Rector potens verax	H	C15	32r
Regali solio fortis	H	C15	75r
Regali solio fortis	H	C21	171r
Regali solio fortis	H	C24	87v
Regis superni nuntia	H	C24	136r
Rerum Deus tenax	H	C15	127v
Rex gloriose Martyrum	H	C21	126r
Salve te Clarae virginis	H	C24	133r
Sanctorum meritis	H	C15	151r
Sanctorum meritis	H	C24	31r
Scripta sunt caelo	H	C24	103r
Scripta sunt caelo	H	C27	93r
Stabat mater dolorosa	H	C11	47r
Stabat Mater dolorosa	H	C23	4v
Superba tecta civium	H	C27	126r
Te Deum laudamus	H	C21	83r
Te Deum laudamus	H	C30	127v
Te gestientem gaudiis	H	C32	108v
Te Joseph celebrant	H	C26	114r
Te Joseph celebrent	H	C17	6r
Te Joseph celebrent	H	C24	83r
Te lucis ante terminum	H	C03	40r

Incipit	Género	Cantoral	Folio
Te lucis ante terminum	H	C04	38v
Te splendor et virtus	H	C15	65v
Te splendor et virtus	H	C24	89v
Tristes erant Apostoli	H	C21	116r
Tristes erant Apostoli	H	C24	15v
Ut queant laxis resonare	H	C24	91r
Ut queant laxis resonare	H	C26	156r
Verbum supernum prodiens	H	C21	205r
Vexilla Regis prodeunt	H	C15	88r
Vexilla Regis prodeunt	H	C19	19v
Vexilla Regis prodeunt	H	C26	135v
Virginis laudes	H	C26	19v
Virginis proles opifexque	H	C21	139r
Virginis proles opifexque	H	C21	141r
Kyrie	Misa	C24	137v
Gloria	Misa	C24	138v
Credo	Misa	C24	141v
Sacntus	Misa	C24	146r
Agnus	Misa	C24	147v
Kyrie	Misa	C28	[1]
Gloria	Misa	C28	[2]
Credo	Misa	C28	[3]
Sacntus	Misa	C28	[4]
Agnus	Misa	C28	[5]
Dies israe	Secuencia	C28	62r
Satabat mater	Secuencia	C23	48r
Victimae paschali	Secuencia	C20	244r

B.4. INSTRUMENTOS MUSICALES REPRESENTADOS EN LA ARQUITECTURA ROMÁNICA CÁNTABRA (SIGLOS XI-XIII)

Instrumento	Nº	Localidad	Iglesia
Arpa	1	Santillana del Mar	Colegiata Sta. Juliana
Arpa	2	Yermo	Igle. Sta. María
Arpa	3	Piasca	Igle. Sta. María
Arpa	4	Molledo	Igle. S. Lorenzo
Arpa	5	Bolmir	Igle. S. Cipriano
Arpa	6	Bolmir	Igle. S. Cipriano
Arpa	7	Raicedo	Igle. S. Juan
Arpa	8	Silió	Igle. S. Facundo
Arpa	9	Santillana del Mar	Colegiata Sta. Juliana
Arpa	10	Cervatos	Colegiata S. Pedro
Arpa	11	Cervatos	Colegiata S. Pedro
Arpa	12	Cervatos	Colegiata S. Pedro
Arpa-salterio	13	Santillana del Mar	Colegiata Sta. Juliana
Arpa-salterio	14	Castañeda	Colegiata Sta. Cruz
Arpa-salterio	15	Cayón	Igle. Sta. María
Arpa-salterio	16	Bárcena de Pie de Concha	Igle. Stos. Cosme y Damián
Arpa-salterio	17	S. Martín de Elines	Colegiata
Arpa-salterio	18	Villanueva de la Nía	Igle. S. Juan Bautista
Salterio	19	Piasca	Igle. Sta. María
Salterio	20	Molledo	Igle. S. Lorenzo
Viola de arco	21	Yermo	Igle. Sta. María
Viola de arco	22	Yermo	Igle. Sta. María
Viola de arco	23	Castañeda	Colegiata Sta. Cruz
Viola de arco	24	Raicedo	Igle. S. Juan
Viola de arco	25	Henestrosas de las Quintanillas	Igle. Sta. María
Viola de arco	26	San Vicente de la Barquera	Sta. Mª de los Ángeles
Viola de arco	27	Piasca	Igle. Sta. María
Viola de arco	28	Piasca	Igle. Sta. María
Viola de arco	29	Piasca	Igle. Sta. María
Viola de arco	30	Barruelo de los Carabeos	Igle. Sta. María
Viola de arco	31	Santillana del Mar	Colegiata Sta. Juliana
Viola de arco	32	Silió	Igle. S. Facundo
Viola de arco	33	Piasca	Igle. Sta. María
Viola de arco	34	Cervatos	Colegiata S. Pedro
Viola de arco	35	San Vicente de la Barquera	Igle. Sta. María
Pandero	36	Yermo	Igle. Sta. María
Pandero	37	Yermo	Igle. Sta. María
Pandero	38	Barruelo de los Carabeos	Igle. Sta. María
Tamboril	39	Cervatos	Colegiata S. Pedro
Tamboril	40	Piasca	Igle. Sta. María

Instrumento	Nº	Localidad	Iglesia
Cuerno	41	Yermo	Igle. Sta. María
Cuerno	42	Bolmir	Igle. S. Cipriano
Cuerno	43	Piasca	Igle. Sta. María
Cuerno	44	Piasca	Igle. Sta. María
Cuerno	45	Piasca	Igle. Sta. María
Cuerno	46	Piasca	Igle Sta. María
Cuerno	47	S. Martín de Elines	Colegiata
Cuerno	48	S. Martín de Elines	Colegiata
Cuerno	49	Henestrosa de las Quintanillas	Igle. Sta. María
Cuerno	50	Villanueva de la Nía	Igle. S. Juan Bautista
Cuerno	51	Cervatos	Colegiata S. Pedro
Cuerno	52	Villacantid	Igle. Sta. María
Flauta de Pan	53	Molledo	Igle. S. Lorenzo
Flauta de Pan	54	Cervatos	Colegiata S. Pedro
Flauta de Pan	55	Bárcena de Pie de Concha	Igle. Stos. Cosme y Damián
Albogue	56	Santillana del Mar	Colegiata Sta. Juliana

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

La música histórica en Cantabria: fondos documentales (siglos XI-XIX)

Volumen II

Tesis Doctoral

Presentado por Rosa Mª Conde López

Dirigido por
Dra. Dña. Mª CARMEN GÓMEZ MUNTANÉ
Dra. Dña. VIRGINIA Mª CUÑAT CISCAR

Santander, 2015