

# Iberian Early Music Studies 4

## Lágrimas del Renacimiento en España

El canto llano de las Lamentaciones  
de Jeremías en polifonía

Manuel del Sol



edition reichenberger

IBERIAN EARLY MUSIC STUDIES 4

LÁGRIMAS DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA.  
EL CANTO LLANO DE LAS LAMENTACIONES  
DE JEREMÍAS EN POLIFONÍA

Manuel del Sol

Edition Reichenberger · Kassel 2021

## SUMARIO

<i>Lista de tablas</i> .....	IX
<i>Lista de figuras</i> .....	X
<i>Lista de ejemplos musicales</i> .....	X
<i>Lista de anexos</i> .....	XII
Introducción .....	1
1. LAMENTACIONES MONÓDICAS PRE- Y POSTRIDENTINAS .....	35
<i>Creación y pervivencia de un repertorio medieval     de raíz hispana</i>	
1.1. Lamentaciones monódicas pretridentinas .....	36
1.1.1. Tradición hispana: Textos y tonos .....	36
1.1.2. Del manuscrito medieval al impreso renacentista .....	64
Castilla: Tradición hispana <i>cum cantu toletano</i> .....	68
Aragón: Tradición hispana <i>cum cantu cesaraugustae</i> ....	74
Portugal: Tradición hispana <i>cum cantu lusitaniae</i> .....	79
Roma: Usos monásticos autorizados .....	83
1.2. Lamentaciones monódicas postridentinas .....	85
1.2.1. <i>Breviarium romanum</i> (1568) de Pío V reconsiderado ....	85
1.2.2. Adopción del nuevo rezado romano en la Península Ibérica .....	87
2. LAMENTACIONES POLIFÓNICAS PRETRIDENTINAS .....	101
<i>Transferencia de la tradición monódica hispana     en las versiones polifónicas del Renacimiento</i>	
2.1. Orígenes de la tradición polifónica hispana .....	101
2.2. Generación de Juan de Anchieta y Francisco de Peñalosa ....	108
2.3. Juan Escribano y la importancia histórica de sus lamentaciones .....	123

## SUMARIO

2.4. <i>Super Lamentationes</i> de Cristóbal de Morales . . . . .	130
2.4.1. Capilla Papal & Real Capilla de Felipe I y Carlos V . . . . .	149
2.4.2. Conclusiones a las lamentaciones de Morales . . . . .	157
2.5. Andrés de Torrentes, Bartolomé de Cárceres y otras figuras . . . . .	162
2.6. Francisco Guerrero y Rodrigo de Ceballos en su contexto generacional . . . . .	168
3. LAMENTACIONES POLIFÓNICAS POSTRIDENTINAS . . . . .	177
<i>Consolidación de una tradición polifónica hispánica     en la Contrarreforma</i>	
3.1. Alonso Lobo, Sebastián de Vivanco y sus contemporáneos . . . . .	178
3.2. Compositores “foráneos” en la tradición polifónica hispánica . . . . .	196
3.2.1. Portugueses de nacimiento, ¿españoles de oficio? . . . . .	196
3.2.2. Maestros de la Real Capilla de Felipe II y Felipe III . . . . .	202
3.3. Tomás Luis de Victoria y la Contrarreforma . . . . .	205
3.3.1. Lamentaciones de Victoria en la Roma postridentina . . . . .	206
3.3.2. Circulación y recepción de sus lamentaciones . . . . .	223
3.4. Sebastián Raval y Pedro Rimonte . . . . .	225
4. LAMENTACIONES DE JEREMÍAS EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL . . . . .	231
<i>Contextos litúrgicos o extralitúrgicos, fuentes históricas     y prácticas interpretativas</i>	
4.1. Usos litúrgicos de las lamentaciones de Jeremías . . . . .	232
4.1.1. Catedrales, colegiadas, iglesias, monasterios y conventos . . . . .	232
4.1.2. Capilla Real española y el entorno musical de la nobleza . . . . .	259
4.2. Usos extralitúrgicos de las lamentaciones de Jeremías . . . . .	265
CONCLUSIONES . . . . .	269
BIBLIOGRAFÍA . . . . .	277
ANEXOS . . . . .	297
ÍNDICE ONOMÁSTICO . . . . .	313

---

## INTRODUCCIÓN

---

Las lamentaciones de Jeremías son un género cultivado a lo largo de la historia de la música religiosa occidental, desde la Antigüedad al siglo XXI, pero su estudio ha sido tratado de un modo desigual en la musicología moderna. Por esta razón son muchas y variadas las cuestiones por resolver con respecto a la práctica litúrgica y musical de este repertorio durante la Edad Media y el Renacimiento hispánico, de ahí que esta investigación de las lamentaciones, junto con los trabajos realizados por otros autores en otros repertorios centrados en la música y músicos de la Península Ibérica y el Nuevo Mundo<sup>1</sup>, tiene por objetivo contribuir a una reconstrucción más completa de la historia de la música española e hispanoamericana en la Edad Moderna.

Este libro analiza la tradición cantollanística hispana en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento en España y su relación puntual con el contexto musical europeo, estudio que no es posible sin un conocimiento previo de las melodías del canto llano. Aceptando, pues, el corpus monódico occidental como el centro y base de la música sacra medieval y renacentista, lo cierto es que los cantorales manuscritos e impresos de estos periodos fueron, sobre todo pero no exclusivamente, los materiales litúrgicos de referencia que definieron tanto la práctica monódica como la composición polifónica de las lamentaciones de Jeremías en la España de los siglos XV y XVI. Este es precisamente el motivo de que casi la totalidad de los polifonistas españoles usaran cantos monódicos preexistentes en sus lamentaciones polifónicas, como hicieron también otros maestros renacentistas. Lo significativo es que los tonos recitativos de canto llano empleados en las versiones polifónicas de los compositores españoles son diferentes de las melodías

---

1 Véanse los estudios de otros repertorios, por ejemplo, Anglés (1941); Ward (1953); Stevenson (1960); Anglés (1984); Rubio (1983); González Valle (1992); Freis (1992); Stevenson (1993); Wagstaff (1995); Rees (1995); Borgerding (1997); Robledo *et alii* (2000); Schwartz (2001); Griffiths & Suárez-Pajares (2004); Kreitner (2004); Urchueguía (2005); Pedrosa (2006); Fenlon & Knighton (2006); Knighton & Torrente (2007); Sargent (2009); López-Calo (2012); Fiorentino (2013); Cea (2014); Zauner (2014); Knighton & Ros-Fábregas (2015); Ferreira (2016); Knighton (2016).

## INTRODUCCIÓN

monódicas utilizadas en las lamentaciones polifónicas coetáneas europeas. De hecho, la polifonía litúrgica de las lamentaciones renacentistas en España está basada en una tradición monódica medieval de raíz hispana, probable pervivencia del antiguo rito hispano. En cualquier caso, sea cierta o no esta hipótesis, no es posible contemplar el patrimonio polifónico de las lamentaciones de Jeremías en el Renacimiento español sin desentrañar previamente las características generales de las distintas tradiciones monódicas presentes en el entorno ibérico medieval y rastrear la pervivencia, transformación y transferencia de las prácticas cantollanísticas detectadas en este género antes y después del Concilio de Trento: un tema muy importante que ha sido poco estudiado y a menudo mal comprendido.

De entrada no está de más comenzar señalando que el impacto de la reforma tridentina tuvo una influencia transcendental en la práctica histórica de las lamentaciones de Jeremías, como también sucedió en otros repertorios litúrgicos, por lo que el complejo entramado de las fuentes musicales del Renacimiento en España está ordenado en dos periodos distintos separados por la reforma del Concilio de Trento, una división que no ha surgido en absoluto de la nada y tiene en las obras de Jane Hardie y Robert Snow el enfoque metodológico de referencia de la presente investigación<sup>2</sup>. Aunque esta distribución de la liturgia católica en dos contextos litúrgicos pre- y postridentino pudiera parecer una división demasiado abrupta desde un punto de vista histórico e incluso geográfico —debido a la diversidad de fuentes documentales y musicales disponibles desde el siglo IX al XVII— hay que poner en valor el hecho de que el análisis sistemático de los textos (su oración y palabra) y la música de las lamentaciones (el canto llano, polifonía y la participación o no de instrumentos) no sólo ha permitido definir con una mayor comprensión la posición singular de la tradición monódica y polifónica de las lamentaciones españolas dentro del misceláneo paisaje de la música renacentista europea, sino que también ha contribuido a la obtención de un mejor conocimiento del cultivo de este género desde la Edad Media al Barroco temprano.

En primer lugar conviene recordar que el impacto litúrgico del Concilio de Trento y el espíritu de la Contrarreforma —como respuesta al avance del protestantismo— tuvo como resultado la normalización de los textos de la misa y el oficio divino con el objetivo de fortalecer la unidad del mundo católico que tenía en la Iglesia de Roma la «auténtica» transmisión de la palabra de Dios y la primitiva Iglesia fundada por Jesucristo sobre los apóstoles. Respecto a la práctica de las lamentaciones de Jeremías, como se verá más adelante, resulta de enorme importancia histórica su-

---

2 Snow (1996); Hardie (2002); Hardie (2003).

## INTRODUCCIÓN

brayar el hecho de que los libros litúrgicos tridentinos fijasen por primera vez una ordenación oficial de los versos que debían utilizarse en cada una de las nueve lamentaciones (o lecciones) del *Officium Tenebrae*, repartidas entre los tres oficios de maitines del Triduo Sacro de la Semana Santa: tres lamentaciones incluidas en la *Feria V in Coena Domini* (Jueves Santo), tres lamentaciones en la celebración de la *Feria VI in Parasceve* (Viernes Santo) y otra serie de tres lamentaciones para el *Sabbatum Sanctum* (Sábado Santo). Desde luego, la Iglesia romana quiso instaurar con esta regulación una norma textual universal y poner fin a una práctica laxa generalizada que había dominado el uso litúrgico de este repertorio desde la Edad Media hasta la promulgación del *Breviarium romanum* del Papa Pío V, a través de la bula *Quod a nobis* del 9 de julio de 1568, que fue el primer libro de la historia del cristianismo en regular la palabra del oficio divino y, por lo tanto, los textos de las lamentaciones de Jeremías. Sin embargo, los versos de las lamentaciones publicados en el breviario romano de 1568 no se establecieron debidamente en la praxis católica.

Este descubrimiento es precisamente una de las aportaciones más importantes de esta investigación ya que, salvo varios trabajos recientes<sup>3</sup>, la inmensa mayoría de los estudios musicológicos dedicados a este género han difundido erróneamente la idea generalizada de que el breviario de Pío V fue el libro tridentino que prescribió la regulación textual de las lamentaciones de Jeremías. Aunque este breviario romano estaba destinado a convertirse en un pilar básico del culto católico, junto con el *Missale romanum* (Roma: 1570), la colación crítica de los textos de los libros católicos pre- y postridentinos con lamentaciones —con y sin música— describen una realidad distinta, que viene a confirmar el proceso de desmitificación del Concilio de Trento detectado en diferentes contextos musicológicos europeos. En conclusión, el impacto litúrgico del *Breviarium romanum* de 1568 debe reevaluarse, al menos, en lo que respecta al género lamentación.

En segundo lugar debe advertirse sobre los aspectos musicales que el Concilio de Trento ni reguló ni estableció normas para el cultivo de la monodia y la polifonía en la liturgia católica. El breviario de 1568 no introdujo melodías de ningún repertorio y su contenido impreso sólo incluyó los textos del amplio corpus del servicio divino, por lo que el supuesto intento de implantar un uso común del canto llano romano en el contexto católico postridentino es una conjetura sin fundamento histórico. Esta es una de las cuestiones más relevantes y pobremente entendidas de la implantación de la reforma tridentina en el catolicismo, ya que Trento no reguló la práctica de la música en el culto: ni prohibió el empleo de la

---

3 Sol (2013), 55-75; Kendrick (2014), 13-15.

## INTRODUCCIÓN

polifonía y de instrumentos en la liturgia, ni implantó un uso obligatorio del canto gregoriano (de tradición romano-franca). Todas estas conclusiones explican la creación de un amplio horizonte sonoro en Europa donde los polifonistas renacentistas pudieron acudir libremente a un fondo cantollanístico determinado para componer sus versiones polifónicas de las lamentaciones; permitiéndose, asimismo, desde el marco litúrgico de la propia reforma tridentina, una praxis melódica facultativa en aquellas tradiciones que demostrasen la pervivencia ininterrumpida de más de dos siglos de antigüedad, con la firma del *Motu Proprio: Ad hoc nos deus unxit* (Roma: 1570). Esta legislación posconciliar de la iglesia de Roma confirma de manera oficial en su propia época, como han reconocido varios autores<sup>4</sup>, que el amplio panorama histórico de la música sacra postridentina fue favorable a que los usos musicales de los distintos países católicos fueran regulados por los sínodos provinciales de cada nación, limitándose la influencia futura de los papas en materia musical y ofreciendo un marco interpretativo de bastante diversidad en la práctica monódica y polifónica renacentista y barroca. Lo más interesante de la influencia del Concilio de Trento sobre la práctica de la música sacra en el catolicismo está relacionado con la hipótesis de que la Santa Sede pretendió normalizar las melodías del canto llano en el oficio divino varias décadas después, pero las ediciones monódicas romanas publicadas después de 1568 nunca se establecieron oficialmente en la Iglesia<sup>5</sup>. Así pues, todo apunta a que el efecto tardío del Concilio tridentino —reactivado incluso con varias de las ediciones postridentinas de Giovanni Domenico Guidetti o la *Editio Medicea*— no frenó la pervivencia y uso de los *toni lamentationum* hispanos en la práctica monódica y polifónica española durante la transición del siglo XVI al XVII. A todo ello hay que sumar la particularidad de que la liturgia tradicional católica postridentina no sufrió cambios significativos hasta la celebración del Concilio Vaticano II que fue, muy probablemente, el acontecimiento religioso más importante del siglo XX y el más influyente del mundo católico desde la reforma tridentina.

Llegados a este punto de la *Introducción* conviene advertir que estas «Lágrimas del Renacimiento en España» transcurren de un modo similar a su forma original de tesis doctoral y por lo cual la estructura interna sobre la que descansa este libro conserva gran parte de su modelo precedente ar-

---

4 Watkins (1953); Hayburn (1979); Carreras (1984), 219-230; Haar (2006) Jambou (2008), 80-86; Diego Pacheco (2008), 87-96; Vendrix (2011); Asensio (2014), 19-52; Torrente (2016).

5 Véanse las ediciones postridentinas de Giovanni Domenico Guidetti (1582) y sus reediciones impresas de los años de 1589, 1604, 1615 y 1618; Giovanni Domenico Guidetti (1587); *Editio Medicea* (1614).

## INTRODUCCIÓN

ticulado en cuatro capítulos, que acometen una descripción cronológica del género lamentación organizada desde el periodo medieval al renacentista y tiene en el estudio del canto llano de los tonos de las lamentaciones y los contextos litúrgicos pre- y postridentino, los ejes vertebradores de la creación y práctica musical de las versiones polifónicas de las lamentaciones de Jeremías en el Renacimiento español. Sobre la aplicación del término España conviene recordar que la sociedad renacentista de la época no pensaba en España como nación en su acepción moderna, sino que hace referencia a la creación de una supuesta unidad político-religiosa constituida a través de la unión matrimonial de las monarquías de Castilla y Aragón; a las cuales hay que añadir los territorios ultramarinos del Nuevo Mundo, los reinos de Granada y Navarra, las posesiones europeas de la Casa de Habsburgo y la corona de Portugal, que perteneció a la Monarquía Hispánica (1581-1640) en el tránsito del siglo XVI al XVII, si bien un número considerable de estudios musicológicos precedentes también han incorporado con propiedad histórica el uso académico del vocablo España en los periodos medieval y renacentista<sup>6</sup>. Sin embargo, a pesar de que esta cuestión tan interesante como controvertida se escapa de los límites de esta investigación, está aún por discutir la ambigua unión o división política y geográfica de la España renacentista desde la perspectiva de la musicología. El género de las lamentaciones de Jeremías, junto al cultivo monódico y polifónico de las pasiones de Semana Santa<sup>7</sup>, puede ofrecer respuestas de interés relacionadas con la identidad cultural de las principales coronas de la Península Ibérica.

El capítulo primero, *Lamentaciones monódicas pre- y postridentinas. Creación y pervivencia de un repertorio medieval de raíz hispana en el Renacimiento*, analiza el patrimonio manuscrito e impreso de canto llano que ha sobrevivido en la Península Ibérica desde las fuentes musicales más antiguas del Medievo hasta las primeras dos décadas del Barroco temprano. En primer lugar, los libros medievales y renacentistas anteriores al Concilio de Trento (desde los siglos IX-X hasta ca. 1568) son estudiados con el doble objetivo de definir las características textuales y melódicas de los tonos hispanos de las lamentaciones y rastrear la transferencia de las distintas tradiciones cantollanísticas del entorno ibérico medieval al marco renacentista pretridentino, una línea de investigación centrada en el análisis de un material mayoritariamente impreso (publicado desde ca. 1505 hasta 1567) con el que ha sido posible reconocer distintos usos tex-

---

6 Mitjana (1920); González Valle (1992); Gutiérrez (1995); Gómez Muntané (2001); Griffiths & Suárez-Pajares (2004); Kreitner (2004); Urchueguía (2005); López-Calo (2012); Gómez Muntané (2012).

7 González Valle (1992); Pedrosa (2006).

## INTRODUCCIÓN

tuales y musicales de raíz hispana en las coronas de Castilla, Aragón y Portugal, y en menor medida, otras fuentes monódicas españolas vinculadas con la tradición romano-franco (o simplemente tradición romana como será también descrita en los capítulos dedicados a la polifonía). En segundo lugar, las fuentes postridentinas castellanas y aragonesas de canto llano hasta 1616, así como un grupo importante de pasionarios portugueses del siglo XVI, serán analizados con la finalidad de evaluar la posible pervivencia y transformación de la tradición monódica hispana de las lamentaciones al marco contrarreformista impuesto tras el Concilio de Trento. También hay muchas incógnitas con respecto a los libros litúrgicos de canto llano que definieron la práctica monódica y polifónica de este género en la España e Hispanoamérica renacentista.

El segundo capítulo, que estudia la intrahistoria de las *Lamentaciones polifónicas pretridentinas. Transferencia de la tradición monódica hispana en las versiones polifónicas del Renacimiento*, desarrolla una investigación cronológica centrada de manera particular en los maestros y lamentaciones polifónicas más tempranas del Renacimiento español desde siglo XV hasta el tercer cuarto del siglo XVI. Es aquí donde será discutido si las lamentaciones de Jeremías fueron (o no) un repertorio polifónico tardío con respecto a otros géneros religiosos, un tema transcendental que nunca ha sido examinado a pesar de que en el mismo origen polifónico del género haya un hecho musical indiscutible que no por muy conocido puede dejar de mencionarse como punto de partida y de tenerse en consideración a la hora de abordar la pervivencia de la tradición monódica medieval de raíz hispana en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento en España: las primeras formas de polifonía debieron de partir de técnicas improvisadas sobre el canto llano de los tonos de las lamentaciones y por lo cual resulta necesario realizar una búsqueda de obras en las que puedan identificarse signos relacionados con una posible tradición oral de contrapunto improvisado, así como la transmisión escrita de estas prácticas polifónicas *supra librum* al contexto musical renacentista.

Después de rastrear las fuentes musicales y documentales españolas más antiguas del primer Renacimiento, el cultivo polifónico de este repertorio centra su interés en la transferencia litúrgica de los textos y *toni lamentationum* medievales de la tradición cantollanística hispana dentro de las versiones polifónicas de las lamentaciones compuestas por las más grandes figuras pretridentinas de la polifonía sacra española. La información de cada lamentación, si las fuentes documentales y musicales lo permiten, siempre será cotejada con su ordenación ceremonial dentro del oficio de tinieblas, así como con los pasionarios manuscritos e impresos españoles de canto llano renacentistas. De esta época pretridentina destacan

## INTRODUCCIÓN

las lamentaciones anónimas del Cancionero de Segovia —atribuidas posiblemente a Juan de Anchieta— y las escritas por Francisco de Peñalosa, Bernart Icart, Alfonso o Pedro Hernández de Tordesillas, Juan García de Basurto, Pedro Pastrana, Diego Montes, Juan Escribano, Cristóbal de Morales, Andrés de Torrentes, Bartolomé Cárceres, Pere Alberch Vila, Francisco Guerrero, Rodrigo de Ceballos, Santos de Aliseda y Hernando Franco, así como un valioso grupo de lecciones anónimas anteriores a la reforma tridentina. El grado de circulación y recepción del corpus polifónico autóctono y europeo, tanto manuscrito como impreso, será también evaluado en relación a la práctica musical de la España pretridentina de los siglos XV y XVI.

Otro tema muy importante de este segundo capítulo está relacionado con la influencia del Concilio de Trento en el repertorio vivo de las lamentaciones polifónicas pretridentinas en España, tras haber identificado en un corpus muy significativo de lecciones de diversos autores españoles de mediados del siglo XVI, la modificación deliberada de los textos y la música original de algunas de estas obras para su pervivencia al marco litúrgico reformado. En este sentido, el caso de estudio de las lamentaciones de Cristóbal de Morales es un ejemplo extraordinario porque permite comparar en un mismo repertorio y en un breve espacio de tiempo las diferentes aproximaciones de un mismo compositor en función del contexto institucional y esclarecer la trama enigmática de estas composiciones en los periodos litúrgicos pre- y postridentino. A través de la colación crítica de todas las lamentaciones manuscritas e impresas atribuidas a Morales ha sido posible la actualización de su catálogo y la diferenciación de las lecciones compuestas por el propio maestro hispalense y las versiones alteradas producidas después de su muerte. Un repertorio que, desde la práctica musical de la Capilla Papal en Roma, disfrutó de una fama internacional preeminente dentro del canon histórico de la música europea e hispanoamericana hasta bien entrado el siglo XVII<sup>8</sup>. Las lamentaciones de Morales fueron, junto con sus misas y magnificats, las obras más conocidas del compositor.

Las lamentaciones de Jeremías escritas en el tránsito del siglo XVI al XVII son el objeto de investigación del capítulo tercero: *Lamentaciones polifónicas postridentinas. Consolidación de una tradición polifónica hispánica en la Contrarreforma*. Entre algunos de los aspectos más destacados está la pervivencia histórica de la tradición monódica hispana en la composición de las lamentaciones polifónicas españolas y portuguesas del Renacimiento postridentino a través del estudio sistemático de las lecciones de nueva creación escritas por Pedro Bermúdez, Jerónimo de Aliseda,

---

8 Sol (2014), 17-49.

## INTRODUCCIÓN

Francisco de Montanos, Tomás Luis de Victoria, Alonso Lobo, Luis de Aranda, Pedro Serrano, Martín de Villanueva, Sebastián de Vivanco, Sebastián Raval y Pedro Rimonte, entre otros; además de la valiosa aportación de algunos maestros lusitanos como Pedro de Cristo, Estêvão de Brito, Manuel Tabares y Manuel Leitão de Avilés. El resto del capítulo desarrolla otros objetivos precedentes tales como la utilización compositiva de los *toni lamentationum* en las lamentaciones postridentinas del último tercio del siglo XVI en adelante, sin superar el límite individual que impone la vida y obra de los autores citados; la relación puntual del patrimonio polifónico hispánico con el contexto y práctica musical contrarreformista, especialmente con la Italia del Renacimiento; la circulación y recepción del repertorio polifónico español y europeo dentro del mundo ibérico; y una última aportación original que pretende ahondar en una posible resistencia a la vulgarización (o difusión manuscrita o impresa) de las lamentaciones de Jeremías. De esta manera podrá discutirse, al menos someramente, el grado de permeabilidad de las lamentaciones polifónicas dentro del repertorio de algunas instituciones musicales españolas. También habrá un espacio visible dedicado a la comprensión y entendimiento de la situación general de la imprenta musical dentro y fuera de España desde la óptica que ofrece el análisis histórico del mercado de consumo del género lamentación en el mundo católico finisecular del siglo XVI.

En el estudio conjunto de los estos dos capítulos centrales dedicados a la polifonía pre- y postridentina hay que matizar una cuestión muy importante relacionada con su enfoque metodológico, y es que el patrimonio de las lamentaciones de Jeremías conservadas en la España peninsular y el Nuevo Mundo será examinado junto a las lecciones de algunos de los compositores italianos, franceses, flamencos, alemanes e ingleses más importantes del Renacimiento europeo, si bien este análisis se hace como medida de comparación puntual. También conviene advertir que este libro no trata aspectos musicales relacionados con el lenguaje polifónico de las lamentaciones en el periodo renacentista, ya que la composición motetística de este género cuenta con suficientes trabajos musicológicos que describen la cristalización de un arquetipo estilístico que combina una conducta predominantemente homorrítmica (en el canto polifónico de las introducciones y versos) junto al empleo de un contrapunto imitativo (en las letras hebreas y la plegaria final “Hierusalem convertere”) desarrollado de manera mayoritaria sobre plantillas vocales de 2 a 8 voces, que presentan cambios frecuentes de texturas entre los versos de una misma lamentación<sup>9</sup>,

---

9 Watkins (1953); Massenkeil (1965); Klimisch (1971); González Marín (1986); López-

## INTRODUCCIÓN

lo cual indica que la composición polifónica del género estuvo relacionada con la forma literaria de sus textos. Es cierto que domina la escritura de una sonoridad consonante sin apenas disonancias y sin cambios contrastantes en el tratamiento del ritmo, que siempre suele ser estable y muy equilibrado a lo largo de la composición; el brillante lirismo de sus líneas melódicas, el uso ocasional de acordes producidos como resultado del movimiento horizontal de las partes; el tratamiento claro de sus cadencias bien definidas en relación a la forma poética del género; y la introducción de detalles expresivos de carácter retórico entre la música y el texto litúrgico. A todo esto hay que añadir que las lamentaciones fueron compuestas sistemáticamente en la época de la polifonía sobre una mensuración binaria de tiempo imperfecto con prolación imperfecta y solamente queda por esclarecer la evolución estilística general de las distintas técnicas de composición que han podido identificarse gradualmente en la creación de su acervo musical renacentista (desde el uso de melodías preexistentes basadas en el *cantus firmus* estricto, parcial, fragmentado o *migrans* de un *tonus lamentationum* hacia la utilización de temas melódicos de inspiración libre). Por último, la modalidad polifónica de este repertorio suele estar escrito por norma general en el 2º ó 4º tono (en la tradición española) y en el 6º (en la romana u otras tradiciones europeas) y la escritura renacentista de estas piezas fueron escritas casi exclusivamente a través de la tipología tradicional de las claves bajas (Do<sub>1</sub>, Do<sub>3</sub>, Do<sub>4</sub>, Fa<sub>4</sub>).

En la búsqueda hacia la definición de la identidad cultural de la tradición hispana de las lamentaciones de Jeremías ha sido necesario realizar un vaciado profundo del patrimonio medieval y renacentista vinculado con la práctica monódica y polifónica de este género en la Península Ibérica. Conviene destacar que la datación de las fuentes manuscritas e impresas conservadas es muy amplia y comprende un vasto repertorio musical escrito desde el siglo IX hasta las primeras décadas siglo XVII, por lo que su dispersión geográfica y temporal ha supuesto una tarea compleja de análisis. Todo este material musical —ordenado sobre las liturgias pre- y postridentina— ha sido puesto en relación con una variada tipología de documentos gubernativos tales como estatutos, constituciones, ceremoniales, consuetas, reglas de coro, actas capitulares y memoriales, que proceden de archivos eclesiásticos, reales y nobiliarios españoles e hispanoamericanos en los que han quedado registrados la interpretación renacentista de las lamentaciones de

---

Calo (1988b); Villanueva (1990); Flanagan (1990); Bettley (1993); Snow (1996); Barton (1997); Reinke (1997); González Marín (2000); Ring (2000); Scott (2004); Preciado (2006); Rodríguez-García (2006); Sol (2010); y las observaciones de teóricos musicales como Ramos de Pareja (1482), III, 56; Pontio (1595), 61; Cerone (1613), 691.

## INTRODUCCIÓN

Jeremías. Otra línea de investigación complementaria proviene de la lectura de catálogos, inventarios, correspondencia, dedicatorias de libros impresos, testamentos, tratados de música... Debe advertirse que algunas de estas fuentes documentan la existencia de lamentaciones polifónicas perdidas o que aún no han sido localizadas; sin embargo, muchas de las referencias a estas lamentaciones no conservadas permiten una reconstrucción bastante aproximada de su interpretación litúrgica dentro del ámbito musical hispano. Por último, la documentación extraída de las fuentes consultadas está organizada en tablas con vistas a conseguir una mayor claridad de los datos recopilados. La traducción de citas y textos de otros autores está insertada en el cuerpo principal del trabajo en español, mientras que la referencia textual de procedencia es incluida al pie de página en su idioma original. Por norma general, la transcripción de textos antiguos mantienen su grafía, pero la ortografía, acentuación y puntuación han sido modernizadas según las reglas gramaticales de la Real Academia Española de la Lengua (RAE). En algunas ocasiones son incluidas abreviaturas y palabras omitidas que figuran respectivamente entre paréntesis y corchetes como criterio editorial.

Las versiones polifónicas de las lamentaciones de Jeremías fueron un repertorio presente en la vida religiosa de la sociedad renacentista, por lo que la panorámica histórica de este género quedaría muy incompleta sin una consideración, siquiera preliminar, del paisaje sonoro de estos lamentos en la España de los siglos XV y XVI. Este es precisamente el objeto de estudio del capítulo cuarto que trata los *Contextos y prácticas interpretativas. Usos litúrgicos y extralítúrgicos de las lamentaciones de Jeremías*. Por un lado, está la interpretación litúrgica de las lamentaciones dentro del culto de la Iglesia y la Corte española desde la época de los Reyes Católicos hasta el reinado de Felipe III. Por otro lado, está la manifestación religiosa de las lamentaciones de Jeremías en un contexto devocional extralítúrgico, a través de una reconstrucción fragmentaria de esta realidad dentro de la actividad privada de la sociedad urbana del Renacimiento en España. La intabulación de varias lamentaciones polifónicas arregladas para voz y acompañamiento de vihuela es un testimonio privilegiado del uso extralítúrgico de este repertorio fuera del reglamentado ámbito ceremonial del oficio de tinieblas de la Semana Santa.

Este último capítulo revela por primera vez desde el ángulo institucional que ofrece el sistema estratificado y jerarquizado de las capillas musicales renacentistas —especialmente en los estamentos cortesano (de la Capilla Real y las principales Casas nobiliarias de España) y eclesiástico (de las catedrales, colegiatas, parroquias, monasterios y conventos)— la identificación de una interpretación tradicional común de las lamentaciones de Jeremías en la liturgia española y posiblemente también en el reino de

## INTRODUCCIÓN

Portugal, la cual difiere de la interpretación generalizada europea de cantar las nueve lamentaciones del ciclo completo de las tinieblas en estilo polifónico. Para entenderlo, las composiciones y referencias documentales disponibles serán estudiadas en aras de conocer el desempeño de las lamentaciones en las capillas eclesiásticas, reales y nobiliarias españolas del Renacimiento, que estuvieron sometidas lógicamente a múltiples posibilidades, dependiendo por norma general del contexto institucional y los recursos musicales disponibles: canto llano, polifonía, canto llano con contrapunto improvisado, fabordón, polifonía *a cappella* o en *alternatim*, polifonía con acompañamiento instrumental... Es necesario, pues, dar respuesta a cuántas y qué lecciones de las nueve lamentaciones del oficio de tinieblas se componían y cantaban polifónicamente, cuáles eran recitadas en canto llano, la variedad de estilos identificados (canto llano, polifonía y *alternatim*) y la participación o no de instrumentos.

El contexto institucional de la música de las lamentaciones será igualmente abordado desde las diferentes aproximaciones que hicieron los compositores renacentistas al cultivo polifónico de este género. Es especialmente relevante los ejemplos ilustrativos de maestros españoles que escribieron algunas de sus obras para uso en capillas españolas y foráneas distintas a sus centros de formación, así como el caso de autores franco-flamencos y portugueses que escribieron lamentaciones y desarrollaron parte de su carrera profesional en instituciones musicales españolas. Numerosas huellas de esta coyuntura institución-compositor permiten rastrear en qué medida afectó, al proceso de composición, el encuentro de la práctica litúrgica y musical de una institución determinada con la tradición cantollanística en la que un polifonista renacentista fue educado. Por último, este libro termina con los capítulos dedicados a las *Conclusiones y Bibliografía*.

### 1. LAMENTACIONES DE JEREMÍAS EN LA LITURGIA OCCIDENTAL

El *Libro de las lamentaciones*, atribuido al profeta Jeremías, está compuesto por una colección de cinco poemas elegíacos en los que se describe una de las mayores catástrofes en la historia del pueblo hebreo<sup>10</sup>: la destrucción de la ciudad de Jerusalén, la ruina de su templo y su palacio real, el exilio de los judíos del reino de Judá, y la cautividad sufrida a manos de

---

10 Véanse, por ejemplo, Albrektson (1963); Jensen (1979); Calvin (2000); Bergant (2003); Morla (2004); Kendrick (2014).

## INTRODUCCIÓN

Nabucodonosor y las tropas babilónicas en la primeras décadas del siglo VI a. C. Sin negar el valor histórico que tiene la descripción de estos acontecimientos, su principal interés reside también en la dimensión religiosa y literaria de sus textos.

Las lamentaciones o trenos, al tratarse de una elegía, que es un subgénero de la poesía lírica<sup>11</sup>, tiene una métrica que guarda relación con la composición poética del *quináh* hebreo: un verso fúnebre de carácter religioso utilizado en ritos de ayuno con motivo de desastres públicos como guerras, exilios, pestes, sequías o hambrunas<sup>12</sup>. Prueba de ello es que las lamentaciones de Jeremías fueron incorporadas en la liturgia hebrea desde el año 70 d. C. en aras de recordar la destrucción del templo de Jerusalén, el día 9 del mes de *ab* (julio-agosto) y, posteriormente, como se ha anticipado más arriba, la tradición cristiana introdujo los textos del *Libro de las lamentaciones* dentro del oficio de tinieblas de la Semana Santa.

En relación a la organización de sus cinco capítulos hay que señalar que la composición poética de los cuatro primeros está organizada en un riguroso orden acróstico sobre las veintidós letras del alfabeto hebreo desde la primera letra *aleph* hasta la última *tau* —un recurso mnemotécnico igualmente presente en otros libros de la Biblia hebrea y del Antiguo Testamento<sup>13</sup>— excepto el tercero que triplica cada letra del alfabeto hasta completar un total de sesenta y seis versos. El quinto capítulo tiene la particularidad de ser un poema libre de veintidós versos, pero, al contrario de los cuatro anteriores, su estructura literaria ni es acróstica ni alfabética. También conviene advertir sobre la referencia a los distintos capítulos y versos de las lamentaciones de Jeremías que el presente libro utiliza la numeración romana para indicar el orden de cada uno de sus cinco poemas elegíacos mientras que la notación arábiga define una selección precisa de uno o varios versos dentro de un mismo capítulo: 1. Jerusalén desolada (I: 1-22); 2. El día de la ira de Yahveh (II: 1-22); 3. El camino hacia la esperanza (III: 1-66); 4. La dimensión del juicio divino (IV: 1-22); y 5. La oración de Jeremías (V: 1-22). En aras de una mayor comprensión de los textos de las lamentaciones este libro adjunta una transcripción completa en latín del *Libro de las lamentaciones* según la Biblia Vulgata (Anexo 1).

En el ámbito estrictamente histórico de la liturgia cristiana todavía no está clara la introducción de las lamentaciones de Jeremías en los oficios

---

11 García & Huerta (1999), 54; Domínguez (1999), 200-202.

12 Spadafora (1957), 355; Montague (1970), XIX, 85; Poupard (1997), 977-978.

13 Maeso (1960), 153.

## INTRODUCCIÓN

de la Semana Santa. Aunque el Concilio de Nicea (325) puede ser un origen posible, al separar las primitivas prácticas del cristianismo romanizado del judaísmo, es en la época de San Gregorio Magno (ca. 540-604) cuando la ordenación del *Libro de las lamentaciones* quedó fijada como lecturas (o lecciones) dentro del primer nocturno de los oficios de maitines del Jueves, Viernes y Sábado Santo<sup>14</sup>. Esta ubicación situó las lamentaciones dentro de las ferias mayores más solemnes del calendario litúrgico, debido a que los maitines del Triduo Sacro, junto con sus ulteriores laudes, configuraron el oficio de tinieblas que desarrollaba los misterios de la pasión, muerte y sepultura de Cristo. Además, desde fechas muy tempranas, todo parece indicar que el estrecho simbolismo judío-cristiano entre la caída de Jerusalén y la pasión y muerte de Cristo debió de favorecer la recepción de las lamentaciones de Jeremías dentro del rito de la *Passio et mors Christi*:

Siempre que leo estas lamentaciones, decía San Gregorio Nacianceno, se me anuda la lengua, se me saltan las lágrimas, y se me representa delante de los ojos aquella ruina; y al llanto del profeta, lloro yo también. Los dolores y gemidos de Jeremías figuraban los de nuestro Señor Jesucristo; el cual, en medio de sus acerbísimos dolores e ignominias, exhortaba al pueblo de Jerusalén a llorar la última ruina de la ciudad y del templo<sup>15</sup>.

Es aquí donde la organización ceremonial del oficio de tinieblas y las distintas formas litúrgico-musicales presentes en los oficios de maitines y laudes del Triduo Sacro adquieren una importancia destacada al analizar la posición privilegiada del género lamentación dentro de la Semana Santa (Anexo 2). Los musicólogos expertos en liturgia de la época medieval coinciden en considerar que la forma y modo de celebrar el oficio de tinieblas fue siempre estable en la práctica cristiana tradicional y no sufrió cambios significativos en su cumplimiento antes del Concilio Vaticano II<sup>16</sup>, si bien es cierto que el oficio de tinieblas presentó ciertas singularidades específicas con respecto a otros servicios litúrgicos del oficio divino, concretamente en la estructura interna de la hora canónica de maitines.

La mayoría de los oficios de maitines del año litúrgico desarrollaban un arquetipo estructural tripartito dividido en las siguientes partes: 1) invocación

---

14 La eucología de tradición romana-franca incluyó la práctica litúrgica de los textos de las lamentaciones de Jeremías en los oficios de maitines de Semana Santa, al menos, desde las primeras décadas del siglo VII d. C., véase Salmon (1959), 137; Klimisch (1971), 14-16.

15 *La sagrada Biblia*, Madrid, Imprenta de Miguel de Burgos, 1834, 4.

16 Hoppin (1978), 100; Fernández de la Cuesta (2006), 233-238; Harper (1990), 140-141; Hiley (1997), 32-39; Asensio (2003), 262-268.

## INTRODUCCIÓN

e invitatorio; 2) nocturnos; y 3) invocación final. No obstante y debido en gran parte a la extensa duración del oficio de tinieblas, la intrahistoria de este rito revela que eran suprimidas tanto la invocación e invitatorio inicial como la invocación final y, por lo tanto, los maitines del Jueves, Viernes y Sábado Santo comenzaban directamente con el bloque central de los nocturnos. Aquí conviene repasar que los tres nocturnos que debían realizarse cada día del Triduo Sacro estaban a su vez subdivididos en tres unidades bien diferenciadas. Primero, una sección introductoria dedicada a la salmodia (con tres salmos y sus respectivas antífonas). Segundo, una parte contemplativa de oración compuesta de un versículo, su respuesta y el *Pater noster*. Tercero, un módulo final con una alta carga narrativa de pasajes extraídos del Antiguo y Nuevo Testamento, que alternaban los textos de tres lecciones y tres responsorios<sup>17</sup>. Fue precisamente en este último bloque del primer nocturno donde el *Libro de las lamentaciones* aparece en la historia del culto cristiano como el texto bíblico escogido para dar contenido a las tres primeras lecciones de los oficios de maitines del Jueves, Viernes y Sábado Santo, mientras que el material litúrgico de las seis lecciones restantes de cada noche del Triduo Sacro, correspondientes al segundo y tercer nocturno, procedía de una selección libre de los comentarios de San Agustín sobre los salmos y también de las epístolas de San Pablo<sup>18</sup>. En conclusión, como se ha anticipado en el punto anterior, el oficio completo de las tinieblas exigía la lectura de nueve lamentaciones repartidas equitativamente entre los oficios de maitines del Jueves, Viernes y Sábado Santo, esto es, un total de tres lamentaciones para cada día del Triduo Sacro. Hay que tener en cuenta también que según la regla de suprimir la invocación final de todos los maitines del *Officium Tenebrae*, el tercer nocturno de cada día del *Triduum Sacrum* quedaba conectado directamente con la salmodia de la hora de laudes.

Otro aspecto litúrgico determinante del oficio de tinieblas es que era uno de los ritos más luctuosos del calendario cristiano. En su celebración era necesario situar en el presbiterio un candelabro triangular llamado *tenebrarium* cuyo simbolismo en las distintas confesiones cristianas dependió de cada época y tradición<sup>19</sup>. Su forma triangular recordaba a la Santísima Trinidad y, por lo general, al igual que sucedió con los textos del oficio divino, el ceremonial romano más antiguo que estableció una práctica uniforme en el servicio litúrgico de las tinieblas quedó establecido tras la reforma

---

17 Harper (1990), 141.

18 Thurston (1912), XIII, 819-820.

19 Los oficios de tinieblas pretridentinos variaron de unas regiones a otras, siendo las más extendidas las que encendían un total de 72, 44, 39, 34, 30, 27, 26, 25, 24, 23, 15, 13, 12, 11, 9, 7 ó 5 velas, véase Macgregor (1992), 52-66.

## INTRODUCCIÓN



Ilustración 1. Tenebrario de la catedral de Sevilla, 1559

del Concilio de Trento<sup>20</sup>, que normalizó la extinción de quince velas en el candelabro y otras seis en el altar mayor, las cuales recordaban la importancia histórica de los seis profetas que anunciaron la palabra del Señor: Isaías, Jeremías, Zacarías, Daniel, Joel y Amós. En cuanto a la vela central situada en la cúspide del *tenebrarium*, la mayoría de las tradiciones cristianas de Occidente identificaron su ápice con la imagen de Jesús, aunque en la época medieval y renacentista también fueron aceptados otros elementos representativos tales como el Espíritu Santo, la Fe Católica o incluso el apóstol traidor

<sup>20</sup> Macgregor (1992), 64.

## INTRODUCCIÓN

Judas Iscariote<sup>21</sup>. Un caso singular del simbolismo de esta última vela del tenebrario es el ejemplo de la iglesia hispana que admitió la imagen de la Santísima Virgen —la vela María— en lugar de la recreación de Jesucristo (Ilustración 1), de ahí que los tenebrarios hispánicos pretridentinos de trece o quince velas representaban respectivamente a la Virgen María y los doce apóstoles o bien a los once apóstoles fieles, las tres Marías y Cristo.

En la práctica del oficio de tinieblas, antes de iniciarse el rito, el sacristán o un acólito asistente encargado del candelabro tenebrario encendía las seis velas del altar mayor comenzando desde las que estaban más cerca de la cruz en el lado del evangelio hasta las que se encontraban próximas a la epístola. Después, la costumbre tradicional era encender las velas del *tenebrarium* en el mismo orden establecido para las velas del altar, esto es, empezando por el ápice central del candelabro para seguir descendentemente por aquellas situadas en la parte del evangelio y continuar hacia el lado de la epístola. Una vez encendidas las velas del altar y del tenebrario, el celebrante rezaba en silencio las oraciones del *Pater noster*, *Ave Maria* y *Credo* como era habitual en horas canónicas. Tras santiguarse, llegaba el momento de iniciar el canto de la antifona *Zelus domus tuae* y al finalizarlo comenzaba la salmodia de maitines con el primero de sus salmos [68: *Salvum me fac*] mientras los fieles permanecían sentados. A continuación, el acólito haciendo antes una genuflexión al altar apagaba la vela del vértice inferior del evangelio y al concluir el segundo salmo [69: *Deus in adjutorium*] era el turno de la vela inferior del lado de la epístola. Después del tercero [70: *In te Domine*] la extinción del tenebrario continuaba por la vela inmediatamente superior a la primera que se había apagado con anterioridad en el lado del evangelio. Es aquí donde terminaba la sección inicial de la salmodia del primer nocturno y con ella también quedaba interrumpido el rito de apagar las velas. Sin descanso, el celebrante rezaba en silencio un versículo, su respuesta y el Padre Nuestro, y el pueblo que debía estar sentado en los bancos del templo, escuchaba el último bloque del primer nocturno dedicado a las lamentaciones y responsorios. El segundo y el tercer nocturno de los maitines eran celebrados siguiendo el mismo proceso de apagar alternativamente las velas del *tenebrarium* sólo al final de cada salmo.

Al acabar los maitines, el oficio de tinieblas continuaba con la hora de laudes y el rito de la extinción de las velas del tenebrario era de nuevo activado. Después de haberse apagado un total de nueve velas en maitines, correspondientes a los nueve salmos repartidos entre sus tres nocturnos, era tarea del acólito-tenebrario apagar gradualmente una vela al completar cada uno de los cinco salmos que configuraban la salmodia de laudes. Lle-

---

21 Macgregor (1992), 121-123; Durandus (1562), 133v; Wordsworth (1898), 168-170.

## INTRODUCCIÓN

gados a este punto del rito de las tinieblas sólo permanecían encendidas la vela superior del *tenebrarium* y las seis velas del altar, que todavía estaban prendidas desde el inicio. Éstas últimas debían apagarse, una a una y en paralelo, con los últimos seis versos del “Cántico de Zacarías” o *Benedictus*.

Durante la repetición del *Benedictus*, el celebrante cogía la última vela del tenebrario que aún debía estar encendida en su cúspide y la mostraba desde el presbiterio en el lado de la epístola. Al comenzar los versos del *Christus factus est* (del gradual de la misa *in Coena Domini* del Jueves Santo), el celebrante se escondía detrás del altar, ocultando de este modo la última vela —Cristo o María— y rezaba en silencio, por tercera y última vez, la oración del Padre Nuestro. En ese mismo instante, mientras el templo permanecía completamente a oscuras, el rito de las tinieblas evocaba el momento en el que el espíritu de Cristo se entregaba a la muerte: el hijo de Dios ha muerto en la cruz. Además, la extinción gradual de las velas del tenebrario ocultaba también un simbolismo histórico alusivo al Señor, ya que el hecho de apagarlas de un modo progresivo hacía referencia al abandono continuo de los apóstoles y discípulos de Jesús antes de su muerte.

A este acto de laudes tan simbólico como dramático le seguía uno de los salmos más importantes del oficio divino: el salmo penitencial [50: *Miserere*] y a su conclusión el celebrante rezaba la última oración de este servicio con la colecta *Respice, quaesumus, Domine*. Seguidamente, había un breve inciso de meditación y el supuesto silencio en el que debía permanecer el tempo era interrumpido de manera repentina por un fuerte ruido o *strepitum* (realizado habitualmente con matracas y carracas) cuyo valor histórico-litúrgico consistía en imitar la convulsión de la Tierra tras la muerte de Jesús. A continuación, el acólito-tenebrario salía detrás del altar mayor con la última vela para restituirla en la cúspide del *tenebrarium* como signo de la resurrección de Cristo y con este gesto ceremonial tan solemne terminaba el oficio de tinieblas. Por norma general, el esquema de este rito era realizado de la misma manera en los oficios de los tres días del Triduo Sacro, si bien cada día se procuraba poner velas nuevas en el tenebrario.

El servicio litúrgico del *Officium Tenebrae* debía celebrarse durante las últimas horas de oscuridad previas al amanecer —alrededor de las cuatro o las cinco de la mañana— pero este horario dificultaba una participación masiva de fieles y religiosos. Esta es la razón por la que el rito de las tinieblas y los oficios de maitines de otras fiestas comenzaron a anticiparse a su víspera en la tradición catedralicia, siendo el caso de la Iglesia hispana especialmente interesante y bien documentado<sup>22</sup>. Las órdenes religiosas más observantes mantuvieron el horario original, al menos, en

---

22 López-Calo (2012), 205-230.

## INTRODUCCIÓN

teoría. De esta manera, los oficios de tinieblas del Jueves Santo de la *Feria V in Coena Domini* eran adelantados al anochecer o a la caída de la tarde del miércoles de la Semana Santa; los servicios del Viernes Santo de la *Feria VI in Parasceve* eran anticipados al Jueves Santo y, por último, los oficios del *Sabbatum Sanctum* se celebraban en la tarde del Viernes Santo.

Esta reordenación produjo cambios significativos en la práctica litúrgica de estos oficios de la Semana Santa, por lo que la mayoría de los libros medievales y renacentistas adoptaron esta organización en la realización del oficio de tinieblas. Sin embargo, aún no se conoce cuándo y cómo pudo extenderse la costumbre de adelantar a su víspera los oficios de maitines y laudes de Semana Santa, así como otras fiestas dobles mayores. Por el momento, la huella cristiana más temprana está descrita en un pequeño grupo de fuentes medievales romano-francas del siglo XIII que transmiten una posible anticipación de los oficios del *Triduum Sacrum* en la práctica monástica<sup>23</sup>. Sobre esta cuestión organizativa de las lamentaciones dentro de los oficios de maitines del Triduo Sacro es necesario destacar que todos los contenidos documentales y musicales analizados en esta monografía utilizan de manera sistemática la nomenclatura y ordenación tradicional del oficio de tinieblas: las tres lamentaciones del Jueves Santo son las lecciones de la *Feria V in Coena Domini*, las tres lamentaciones del Viernes Santo concuerdan con las lecciones de la *Feria VI in Parasceve* y las últimas lecciones del ciclo corresponden con las tres lamentaciones del *Sabbatum Sanctum*.

Hay un último aspecto destacable de las lamentaciones que es la descripción de su forma litúrgico-musical<sup>24</sup>. Lo interesante es que la panorámica histórica de este género demuestra un cultivo flexible de su estructura tradicional cuatripartita tanto en el marco litúrgico pretridentino como postridentino. Ahora bien, es aquí donde surge una dificultad específica relacionada con el arquetipo genérico de la forma lamentación y por lo cual debe explicarse cada una de las cuatro secciones musicales sobre las que tradicionalmente ha estado articulado el canto litúrgico de este repertorio en el cristianismo. No hay duda de que la estructura literaria del *Libro de las lamentaciones* determinó la forma musical del género y los textos que pudieron ser susceptibles de ser musicalizados en una lección de canto llano o polifonía fueron la composición de introducciones, letras del alefato hebreo, versos extraídos de los cinco capítulos de las lamenta-

---

23 Watkins (1953), 4-5; Righetti (1955), I, 786; Flanagan (1990), 52-57; Macgregor (1992), 31-33 y 480-481.

24 En relación a la forma musical del género lamentación en España véanse, por ejemplo, López-Calo (1988b); Villanueva (1990); Olarte (1992b); Aguirre (1998); Hardie (2003).

## INTRODUCCIÓN

ciones y la plegaria final “Hierusalem, Hierusalem convertere ad Dominum Deum tuum” (Anexo 3).

### Introducciones

Hay que considerar el texto de las introducciones de las lamentaciones como un breve exordio, más o menos reglado litúrgicamente hablando, que actuaba como preámbulo a una lección determinada. Pero lo que resulta más llamativo es que la colación crítica de las fuentes litúrgicas y musicales europeas más destacadas de los periodos medieval y renacentista apuntan a que no todas las lamentaciones de Jeremías eran susceptibles de incorporar una introducción. Por norma general sólo la primera lección de cada uno de los días del Triduo Sacro y la tercera lamentación del Sábado Santo fueron regularmente anticipadas mediante un prólogo introductorio. Incluso es posible asegurar que ninguna fuente litúrgica occidental, con o sin música desde la Antigüedad a la Edad Moderna, incluyó el uso de una introducción para el resto de lecciones del oficio de tinieblas; es decir, las segundas y terceras lecciones del Jueves y Viernes Santo, y la segunda lamentación del Sábado Santo.

Respecto a su contenido parece claro que los exordios de las lamentaciones fueron textos fijos que siguieron mayoritariamente la tradición romana-franca. Esta práctica textual dominante de la Iglesia de Roma consistía en recitar las introducciones latinas “Incipit Lamentatio Hieremiae Prophetarum” antes de la primera lección del Jueves Santo; “De Lamentatione Hieremiae Prophetarum” antes de la primera lección del Viernes y Sábado Santo, así como una variante “Sequitur de Lamentatione Hieremie Prophete” que debió de ser cultivada solamente en algunas fuentes polifónicas italianas del Renacimiento; y, por último, la introducción “Incipit Oratio Hieremiae Prophetarum” antes de la tercera lamentación del Sábado Santo. Sin embargo, a pesar de que el rito dominante romano-franco pudo difundir cierta norma en el cristianismo, la práctica de los versos de las introducciones no fue uniforme en la Iglesia hasta la normalización textual del género tras el Concilio de Trento.

Aunque resulta difícil evaluar la magnitud y extensión de la práctica de las lamentaciones en las distintas tradiciones occidentales pregregorianas, un testimonio muy ilustrativo de la variedad litúrgica distinta al rezado romano tradicional es el ejemplo de la Iglesia hispana, que cultivó una praxis singular en las introducciones de la primera lección del Jueves, Viernes y Sábado Santo (Anexo 4)<sup>25</sup>. Es especialmente relevante indicar

---

25 Snow (1996); Hardie (2003).

## INTRODUCCIÓN

que en la España medieval y renacentista pretridentina estuviera muy arraigada la lectura completa del prólogo del *Libro de las lamentaciones* “Et factum est postquam” como introducción a la primera lamentación del Jueves Santo en lugar de la versión reducida “Incipit Lamentatio Hieremiae Prophetae” de la tradición romana-franca. Tampoco ha sido posible documentar en la práctica monódica y polifónica de las lamentaciones españolas la costumbre de utilizar el verso del exordio “De Lamentatione Hieremiae Prophetae” como preámbulo a la primera lección del Viernes y el Sábado Santo hasta después de Trento. En cambio, la Iglesia hispana sí apunta a una práctica aceptada pretridentina de la introducción “Incipit Oratio Hieremiae Prophetae” en la tercera lección del Sábado Santo.

### Letras y versos

Los pilares literarios de la forma lamentación fueron las letras hebreas y versos del *Libro de las lamentaciones*, que eran textos fijos tomados por norma general de la versión latina de la Biblia Vulgata (véase Anexo 1). Sin embargo, la práctica litúrgica de sus textos fue bastante variada en el cristianismo hasta la reforma del Concilio de Trento. En el origen histórico del género lamentación las fuentes europeas más antiguas, tanto en la tradición romana-franca como en otros ritos pre-gregorianos (incluido el rito hispano), apuntan a que se realizaba la lectura completa de los cinco capítulos del *Libro de las lamentaciones* repartida entre las nueve lamentaciones del oficio de tinieblas, si bien los manuscritos medievales hispanos sugieren que la costumbre de leer todos los poemas de las lamentaciones fue sustituida por una selección libre de versos a partir del siglo XII<sup>26</sup>, una reducción bastante significativa que derivó en una diversidad textual considerable en cada lección. No fue precisamente hasta después de la reforma tridentina cuando la Iglesia de Roma dio término a esta variedad textual laxa con la regulación oficial de las letras y versos que debían utilizarse en cada una de las nueve lamentaciones del oficio de tinieblas, incluidas también las introducciones anteriormente descritas del rito romano-franco y la incorporación sistemática de la plegaria “Hierusalem convertere” al final de cada lección (Anexo 5).

### Plegaria “Hierusalem convertere”

Sobre el texto de la plegaria “Hierusalem, Hierusalem convertere ad Dominum Deum tuum”, que aparece al final de cada lamentación, hay que advertir que este verso no pertenece al *Libro de las lamentaciones*,

---

26 Andrieu (1951), III, 373-425; Ludwig (1971).

## INTRODUCCIÓN

sino que es una adaptación libre extraída del libro de Oseas, XIV: 2. Su incorporación al género lamentación no se conoce bien y es una línea de investigación a explorar; sin embargo, la huella litúrgica más antigua de esta invocación en el mundo cristiano está documentada en varios libros monásticos romano-francos del siglo XIII<sup>27</sup>, que debieron de haber sistematizado la recitación de este verso al final de cada una de las nueve lamentaciones del ciclo completo del oficio de tinieblas.

Después de repasar la forma musical de este repertorio no está de más recordar que los textos de las lamentaciones de Jeremías aparecieron tanto en libros mixtos (biblias, misales, breviarios, leccionarios, antifonarios, procesionarios o manuales de coro) como en otro tipo de manuales misceláneos entre los que destacaron los pasionarios y *Officium Hebdomadae Sanctae*, que fueron los libros de coro más representativos y completos con música para la Semana Santa; al incluir no sólo las cuatro pasiones de los evangelistas, las nueve lamentaciones y los dieciocho responsorios del oficio de tinieblas, sino también la recitación del *Liber generationis*, el canto del *Exultet* para la bendición del cirio pascual y otras piezas importantes en la celebración de los oficios del tiempo pascual.

## 2. HISTORIOGRAFÍA DE LA MÚSICA MEDIEVAL Y RENACENTISTA DE LAS LAMENTACIONES

Aunque la presencia del género lamentación es muy reducida y tiene un papel marginal en las historias de la música occidental<sup>28</sup>, su estudio cuenta con muchos trabajos musicológicos desde los más variados ámbitos académicos y sobre diferentes periodos. Por consiguiente resulta obligado realizar una aproximación crítica y actualizada al estado de la cuestión de las lamentaciones de Jeremías en la Edad Media y Renacimiento europeo con el objetivo de evaluar la aportación de este libro dentro del marco historiográfico precedente dedicado al conocimiento general de la tradición monódica hispana en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento en España.

---

27 Watkins (1953), 5-6.

28 Hay referencias puntuales en Reese (1988), I, 338 y 417; Gómez Muntané (2009), 41-42; Gómez Muntané (2012), 333-334. En cambio, ninguna de las siguientes historias de la música tratan sobre las lamentaciones de Jeremías, véanse Lang (1963); Rubio (1983); Gallico (1986); Grout & Palisca (1996); Brown (1999); Atlas (2002); López-Calo (2004); Taruskin (2009); Freedman (2018).

## INTRODUCCIÓN

El principal reconocimiento de las lamentaciones de Jeremías en la disciplina musicológica proviene de la realización de tesis doctorales europeas y norteamericanas defendidas mayoritariamente en el siglo XX. Entre las contribuciones más destacadas está el trabajo de Jane Klimisch<sup>29</sup>, quién demostró de manera convincente que las lamentaciones son un género religioso cultivado a lo largo de toda la historia de la música. Sin duda, esta disertación es un trabajo pionero dentro del amplio panorama de la música religiosa, ya que en él se dio a conocer las características textuales y musicales más significativas de este repertorio, así como los principales autores y obras desde las fuentes medievales más tempranas hasta el siglo XX. Aunque su contenido necesite una revisión de cada periodo, su enfoque general ha contribuido a una reconstrucción bastante completa de su contexto histórico, litúrgico y musical e incluso su huella historiográfica es aún tan profunda en la musicología internacional y española que tras varias décadas de su defensa continúa siendo una obra de referencia tanto en trabajos centrados en el canto llano de las lamentaciones medievales como en el posterior desarrollo del género en la época de la polifonía.

En relación a las investigaciones de fuentes medievales destacan las obras de Peter Wagner, Bruno Stäblein, Casiano Rojo y Germán Prado cuyos resultados —publicados en la primeras décadas del siglo XX<sup>30</sup>— ocupan una posición dominante en la mayoría de trabajos posteriores de otros autores que irán citándose en las siguientes páginas. Fueron los primeros musicólogos que centraron su atención en los recitados de los tonos de las lamentaciones y descubrieron un extenso patrimonio cantollanístico medieval que aún está muy lejos de alcanzar un examen riguroso de su contenido.

La aportación de Wagner fue muy valiosa. Su interés por conocer las características del canto gregoriano en todos sus géneros y formas le llevó a la localización de cerca de un centenar de versiones monódicas medievales para cantar las lamentaciones. Asimismo, su aproximación analítica al canto llano de este repertorio tuvo una recepción amplia, como demuestra el que la mayoría de las investigaciones posteriores aplicaran la terminología de la salmodia para el análisis de la conducta recitativa de los tonos de las lamentaciones, si bien se trata de un modelo que debería reconsiderarse<sup>31</sup>. Sobre

---

29 Klimisch (1971). Véase también Schröder (1953); David (1971).

30 Rojo (1917); Wagner (1921), III, 235-243; Prado (1928); Rojo (1930); Prado (1934).

31 Existen incoherencias teóricas al aplicar el sistema de los ocho modos eclesiásticos en el análisis de los tonos medievales hispanos. De hecho, el canto llano de las lamentaciones hispanas no está vinculado al estilo salmódico por su ámbito melódico, sino por una mera conducta recitativa.

## INTRODUCCIÓN

esta misma línea de investigación trabajó también Stäblein —responsable de la voz “Lamentatio” del diccionario *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1960)— quien alertó de que no se había realizado un estudio paneuropeo de los tonos de las lamentaciones de Jeremías<sup>32</sup>. A través del análisis comparativo de las fuentes monódicas conservadas en Europa, Stäblein descubrió una gran multiplicidad de melodías que se dieron contemporáneamente en el canto litúrgico de las lamentaciones; estimando que el número de tonos medievales podría fijarse alrededor de 150 ó 200 melodías y aumentando de un modo considerable las cifras previas de Wagner. Sin embargo, ni Wagner ni Stäblein ahondaron en el fondo cantollanístico ibérico en busca de singularidades recitativas idiomáticas y por lo cual la primera contribución destacable sobre el valor histórico, litúrgico y musical de la tradición monódica hispana de las lamentaciones vino de la mano de Rojo y Prado.

El amplio conocimiento que estos estudiosos españoles tenían de las fuentes medievales, especialmente del corpus monódico ibérico, les llevó a la conclusión de que los tonos hispanos habían transmitido una fórmula recitativa singular, distinta al tono romano y al resto del catálogo contemporáneo europeo; esto es, sus investigaciones identificaron la existencia de una práctica autóctona de raíz hispana en la Península Ibérica dentro del archivo cantollanístico medieval de las lamentaciones. Este descubrimiento musicológico tan importante debió de conducir a Rojo y Prado hacia una búsqueda insistente sobre el origen y posible influencia del entorno musical del rito hispano en los tonos ibéricos de las lamentaciones, lo cual explica que sus resultados detectasen por primera vez cierta similitud entre la conducta recitativa de algunos *toni lamentationum* hispanos y varias piezas muy significativas del archivo “mozárabe” toledano<sup>33</sup>, un tema de interés que será señalado junto a la supuesta herencia visigótica de los tonos de las lamentaciones, si bien las más recientes investigaciones apuntan, como ha sugerido Juan Carlos Asensio<sup>34</sup>, a que esta posible conexión melódica entre la sonoridad del viejo canto hispano y las lamentaciones de Jeremías puede que tenga algo de mito y oculte un interés nacionalista fomentado desde las primeras décadas del siglo XX.

---

32 Stäblein (1960), VIII, 136: “Eine stilistische Untersuchung und deren Voraussetzung, eine Slg. Aller eints. Lamentationen-weisen, steht noch aus. Nach begründeter Schätzung wird die Zahl von Melodien zwischen 150 und 200 liegen”. Véase también Snow (1996), 55: “No comprehensive investigation of any of the many monophonic chants used for singing the Lamentations of Jeremiah has yet been undertaken”.

33 Rojo (1917a); Rojo (1917b); Prado (1928); Rojo (1930); Prado (1934).

34 Asensio (2014), 36.

## INTRODUCCIÓN

Es fruto también de la labor de Rojo, Prado, y posteriormente Bernard Ribay<sup>35</sup>, la revelación de una de las características melódicas más notables del repertorio hispano de las lamentaciones: el empleo de *toni lamentationum* con una cuerda de recitación doble, que era un tipo de tono recitativo compuesto sobre dos cuerdas de recitado estables a diferentes alturas. Sin embargo, la iglesia hispana no utilizó siempre esta fórmula doble para cantar el ciclo completo de las nueve lamentaciones de Jeremías sino que, como se verá en el primer capítulo, la tradición cantollanística hispana también mostró una clara predilección por utilizar otras conductas recitativas simples (con una sola cuerda de recitación) y múltiples (elaboradas sobre varias cuerdas de recitación consecutivas a diferentes alturas) que habían pasado inadvertidas en la literatura musical dedicada a este género. Faltaba, lógicamente, afrontar un análisis detallado de las distintos recitados de los tonos hispanos de las lamentaciones en el entorno de la creación y la práctica musical de la Península Ibérica medieval y renacentista, a pesar de aportaciones tan importantes de Jane Hardie y Robert Snow.

Las investigaciones de estos dos últimos son precursoras del marco histórico y litúrgico utilizado en la presente investigación y consiste, como ya se ha comentado, en una aproximación metodológica que ordena las fuentes ibéricas de la Edad Media y el Renacimiento en dos periodos separados por la reforma del Concilio de Trento. Aunque la mayoría de sus trabajos están centrados en el estudio comparado de los textos de las lamentaciones en la España medieval y renacentista<sup>36</sup>, Hardie y Snow también abordaron parcialmente el análisis musical de algunos *toni lamentationum* hispanos.

Respecto a la panorámica textual pretridentina de las lamentaciones no hay duda de que es un tema bastante acotado e incluso es posible concluir afirmando, como ha señalado Hardie<sup>37</sup>, que las fuentes ibéricas anteriores al Concilio de Trento demuestran que “la variedad era la norma” en la práctica textual y musical del género lamentación. Sin embargo, a pesar de los logros alcanzados, subsisten grandes desafíos para entender el posterior cultivo de este repertorio tras la reforma tridentina, debido en gran parte a que debe matizarse la posición historiográfica de Hardie y Snow sobre el impacto litúrgico del *Breviarium romanum* de Pío V (1568) en el mundo católico postridentino. Desde luego, exceptuando este último aspecto, el

---

35 Ribay (1992).

36 Hardie (1993); Snow (1996); Hardie (2002); Hardie (2003); Hardie (2006); Hardie (2009).

37 Hardie (2002), 281: “Even with a small sampling of sources it becomes quite clear that variety was the norm in the chant as well as in the texts”.

## INTRODUCCIÓN

análisis de los textos de las lamentaciones es una línea de investigación que está prácticamente cerrada, pero todavía hay mucho que indagar sobre las características recitativas de los tonos hispanos de las lamentaciones.

En lo que se refiere a las melodías del canto llano conviene recordar que las publicaciones de Rojo apuntaron la existencia de una práctica monódica reducida de los tonos de las lamentaciones durante el Medievo hispano y una interpretación mucho más variada de estas melodías en el contexto musical de la España renacentista<sup>38</sup>; sin embargo, los trabajos de Hardie han sido los que han definido con más detalle este objeto de estudio apuntado previamente por Rojo:

Este estudio me ha proporcionado la evidencia (en caso de que fuera realmente necesario) de los peligros de llegar demasiado pronto a conclusiones relacionadas con el canto llano. Por ejemplo, si hubiésemos considerado de manera literal el trabajo de anteriores estudiosos (Rojo, Prado y Massenkeil), la imagen obtenida sobre las melodías de las lamentaciones en España hubiera sido extremadamente distorsionada. Con las evidencias disponibles, cada uno de ellos produjo estudios cuidadosos, bien documentados y bastante convincentes; sin embargo, la impresión que prevalece es que hubo “un” tono español para las lamentaciones y “un” tono no español. Mi trabajo, apoyado en otras fuentes monódicas adicionales, documenta con claridad que una gran variedad fue la norma<sup>39</sup>.

Pero esta visión histórica tan extrema del canto llano puede llevar a conclusiones precipitadas. Es necesario, por tanto, clarificar la situación de las fuentes y ordenar los datos que aportan, antes de describir la realidad musical del género lamentación durante los periodos medieval y renacentista. Hasta ahora son tres las hipótesis planteadas. Primera, las obras de Casiano Rojo, Germán Prado y Günther Massenkeil han señalado que la

---

38 Rojo (1917b), 40: “Los pasionarios y los cantorales españoles que se escribieron en los siglos XVI y XVII encierran mayor variedad de tonos para las lamentaciones que los manuscritos de los siglos anteriores; pero a poco que se examinen, se nota que algunos de esos tonos no son originales, sino meras trasposiciones de otros; y así de uno solo se han formado varios ligeramente diversos [...] En los manuscritos anteriores al siglo XV se encuentra menos número de tonos; pero no hay uniformidad, como tampoco la hay en los cantorales”.

39 Hardie (2002), 284: “This study has provided me with evidence (if it were really needed) of the dangers of coming to conclusions about the chant too soon. If, for example, we were to take earlier scholars’ (Rojo, Prado and Massenkeil) work literally, we would have an extremely distorted picture of the *Lamentations* chant in Spain. With the evidence available to them, they each produced studies that were careful, well documented, and quite convincing. The impression that one is left with is that there was ‘a’ Spanish tone for the *Lamentations*, and ‘a’ non-Spanish tone. My work with additional chant sources makes it clear that a great deal more variety was the norm”.

## INTRODUCCIÓN

música medieval de las lamentaciones hispanas estuvo asentada sobre la utilización de “un” único *tonus lamentationum* para recitar el texto completo del *Libro de las lamentaciones*, aunque estos autores no dieron detalles de los rasgos melódicos del fondo cantollanístico hispano y por lo cual éste es un tema poco explorado<sup>40</sup>. Segunda, las investigaciones de Ismael Fernández de la Cuesta y Jane Hardie sugieren que la tradición monódica toledana fue la base compositiva de los tonos españoles y portugueses desde el periodo medieval al renacentista<sup>41</sup>. Tercero, la aportación de Robert Snow quien detectó la posible coexistencia de dos prácticas monódicas de raíz hispana, ambas derivadas de un material medieval común<sup>42</sup>: una praxis toledana, difundida en la corona de Castilla; y la otra zaragozana, cuyo uso estuvo asentado en reino de Aragón y sus territorios adyacentes como el reino de Valencia y el principado de Cataluña. En la práctica cantollanística aragonesa hay que situar el uso local de los tonos valencianos (de la Iglesia del Corpus Christi), dados a conocer en las investigaciones de Greta Olson<sup>43</sup>. A todo esto hay que añadir el gran desconocimiento que se tiene de la práctica general de los tonos de las lamentaciones medievales y renacentistas en la Península Ibérica, la cual debió de estar sometida a múltiples influencias más allá de la visión monolítica de la tradición cantollanística hispana. Habrá que comprobar el grado de penetración del rito romano-franco u otra(s) tradición(es) ajenas a la posible dualidad hegemónica de las melodías gregoriana e hispana en el panorama musical ibérico. Hecha esta aclaración no es cierto que el Concilio de Trento ordenase la regulación oficial y obligatoria del tono romano en la praxis monódica y polifónica del género lamentación.

Sorprende que un tema tan relevante en la historia de la música sacra occidental fuera tan mal comprendido por Massenkeil<sup>44</sup>, debido a que la tesis doctoral de Glenn Watkins (1953) identificó con bastante prontitud una falta de uniformidad de los tonos de las lamentaciones antes y después de la reforma tridentina:

El concilio de Trento no codificó, sin embargo, el uso del canto llano como sí lo hizo con el texto, y muchas versiones diferentes de melodías fueron

---

40 Rojo (1917b); Prado (1928); Rojo (1930); Prado (1934); Massenkeil (1963).

41 Fernández de la Cuesta (1999); Hardie (2003), xxxii-xxxiii; Hardie (2009).

42 Snow (1996), 55.

43 Olson (2009); Olson (2011a); Olson (2011b).

44 Massenkeil (2001), 188: “After the Council of Trent one of the simpler existing formulae, related structurally to the 6th psalm tone, was officially prescribed in the Roman liturgy”.

## INTRODUCCIÓN

fijadas para los textos de las lamentaciones antes y después de la clausura del concilio tridentino<sup>45</sup>.

La ausencia de una regulación litúrgica del canto llano en el cristianismo debió de producir lógicamente una praxis laxa de los tonos de las lamentaciones antes del Concilio de Trento, pero, no deja de ser llamativo que la Iglesia de Roma tampoco favoreciese una diversidad monódica ampliamente generalizada en el mundo católico postridentino con la firma del *Motu Proprio: Ad hoc nos deus unxit* (Roma: 1570). Como ya se ha dicho más arriba merece la pena insistir en que la legislación del Papa Pío V sólo permitiese un uso melódico facultativo en aquellas tradiciones cantollanísticas que demostrasen la pervivencia ininterrumpida de más de dos siglos de antigüedad, siendo las constituciones sinodales de cada nación los órganos de gobierno encargados de reglamentar la música de las lamentaciones antes y después de la reforma tridentina. Así pues, la conclusión de estos hechos explican la pervivencia históricamente aceptada de los *toni lamentationum* hispanos en los contextos litúrgicos pre- y postridentino de la Península Ibérica hasta la definitiva codificación del canto gregoriano en la liturgia católica de comienzos del siglo XX.

Los primeros trabajos dedicados al estudio de las lamentaciones polifónicas renacentistas provienen de las obras de Aukje Engelina Schröder, Glenn Watkins, Günther Massenkeil y Jane Klimisch<sup>46</sup>, que fueron pioneros tanto en la recuperación histórica de los principales autores y lecciones del primer Renacimiento como en la identificación de *toni lamentationum* en el entramado polifónico de las lamentaciones europeas. Otros estudios posteriores, especialmente tesis doctorales<sup>47</sup>, han aportado una perspectiva global más completa del género, al aumentar el catálogo de maestros y reconocer un estilo internacional de composición motetístico vinculado a la forma literaria de sus textos. Lo que aún continúa sin estar claro es la incorporación más temprana de la polifonía en la práctica musical de las lamentaciones de Jeremías.

---

45 Watkins (1953), 5: “The Council of Trent did not, however, codify the plainchant usage as it did the text, and many different versions of plainsong to which the text of Lamentation was set to be found after as well as before the adjournment of the Tridentine Council”.

46 Schröder (1953); Watkins (1953); Massenkeil (1961); Massenkeil (1963); Massenkeil (1965); Klimisch (1971).

47 Thomas (1970); Marx (1971); Cramer (1973); Schleifer (1980); Cramer (1982); Noone (1982); González Marín (1986); López-Calo (1988b); Villanueva (1990); Flanagan (1990); Raynes (1991); Olarte (1992a); Hinson (1993); Bettley (1993); Snow (1996); Barton (1997); Reinke (1997); Preciado (1997); Hardie (1999); Ring (2000); González Marín (2000); Scott (2004); Preciado (2006); Rodríguez-García (2010); Sol (2016).

## INTRODUCCIÓN

Por un lado hay que destacar el controvertido debate del marco litúrgico o extralitúrgico de los primeros testimonios polifónicos europeos de mediados del siglo XV en los que se combinó una selección libre de versos extraídos del *Libro de las lamentaciones* con textos escritos en francés e italiano; sin embargo, aún no se ha establecido un razonamiento crítico que asegure si estas obras fueron compuestas con una finalidad litúrgica (para su uso en los oficios de maitines de Semana Santa) o por el contrario se trata de un repertorio devocional extralitúrgico<sup>48</sup>, una incertidumbre que no ha permitido definir, en el proceso de su catalogación, el vínculo preciso de estas piezas con el corpus litúrgico de las lamentaciones.

Por otro lado está la hipótesis de Samuel Rubio, quien sugirió que las lamentaciones de Jeremías fueron muy posiblemente “los últimos textos litúrgicos en ser revestidos de música polifónica”<sup>49</sup>, una idea basada en la suposición de que la solemnidad del oficio de tinieblas y el dramatismo de sus textos pudieron haber retrasado la incorporación de su práctica polifónica en el panorama musical europeo. Afortunadamente, la localización en Italia y España de varias referencias documentales de la interpretación de lamentaciones<sup>50</sup>, junto con algunas fuentes musicales del siglo XV, pueden utilizarse para reconstruir una parte importante de la introducción y tratamiento polifónico de este género durante el periodo renacentista. Por citar un ejemplo ilustrativo, la tesis doctoral de Alfonso de Vicente confirma el cultivo polifónico de lamentaciones “a tres voces” dentro de la red monástica de la Orden de San Jerónimo desde una fecha tan temprana como el año de 1483, si bien esta referencia no descarta una praxis polifónica anterior<sup>51</sup>. En cualquier caso, sea cierta o no esta hipótesis, la localización de esta interpretación de las lamentaciones en España tiene un valor histórico incuestionable dentro del contexto internacional europeo al retrasar en una década el *terminus post quem* (1493) detectado previamente en las investigaciones de Manfred Schüller y Richard Sherr dentro de la actividad musical de la Capilla Papal en tiempo de Alejandro VI (1492-1503)<sup>52</sup>, quién al parecer no sólo favoreció la pro-

---

48 Watkins (1953); Schröder (1953); Massenkeil (1965); Klimisch (1971); David (1971); Pope y Kanazawa (1978); Cattin (1990); Reinke (1997); Scott (2004). Estos estudiosos proponen que Guillaume Dufay, Antoine Busnois, Johannes Ockeghem y Jean Héniart escribieron las primeras lamentaciones polifónicas del Renacimiento.

49 Rubio (1969a), 279.

50 Schüller (1970); Cattin (1990); Sherr (1992), Scott (2004); Vicente (2010), 234, 238 y 403-404.

51 Vicente (2010), 769-770.

52 Schüller (1970), 27-36; Sherr (1992), 602-603.

## INTRODUCCIÓN

moción de cantantes y músicos españoles en la Capilla Pontificia, sino que la presencia de éstos también parece haber coincidido con la introducción de prácticas polifónicas en el canto litúrgico de las pasiones y lamentaciones de la Semana Santa.

Sobre estas cuestiones interpretativas resulta especialmente relevante destacar que el conocimiento de los orígenes polifónicos de las lamentaciones de Jeremías en la España renacentista ha partido sólo del estudio de fuentes escritas, por lo que la tradición oral de contrapunto improvisado y la transmisión escrita de estas prácticas polifónicas han sido una línea de investigación sin desarrollar dentro del género lamentación<sup>53</sup>. Resulta oportuno ahondar en una posible transferencia escrita de una tradición oral de contrapunto improvisado en fabordón u otras técnicas performativas similares que Nino Pirrotta y David Fallows han encontrado en otros repertorios profanos de mediados del siglo XV, Guiseppe Fiorentino en el esquema de la folía y las danzas instrumentales, Philippe Canguilhem respecto al “canto a la mente” de algunos madrigales de finales del siglo XVI o Sergi Zauner en la práctica renacentista del fabordón polifónico hispano<sup>54</sup>. Hecha esta aclaración parece lógico pensar que los testimonios españoles más tempranos del siglo XV procedan del tratamiento polifónico de un *tonus lamentationum* de raíz hispana tal y como se desprende de las investigaciones de Günther Massenkeil y más recientemente Jaume Escandell<sup>55</sup>, un procedimiento compositivo esencial que ha sido identificado y debe continuar rastreándose en la literatura de las lamentaciones polifónicas españolas del siglo XVI.

La identificación del canto llano de los tonos hispanos en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento y el Barroco español ha sentado una base metodológica común a las primeras aproximaciones historiográficas llevadas a cabo por Dionisio Preciado, José López-Calo, Carlos Villanueva, Matilde Olarte y Luis Antonio González Marín<sup>56</sup>. Todos han abordado as-

---

53 Zauner (2010), 84: “En la búsqueda de inicios de una posible tradición para la interpretación de lamentaciones polifónicas en la ciudad de Barcelona, el primer paso es definir el que, lógicamente, hubo de ser el antecedente litúrgico del género, esto es, su correspondiente tradición en canto llano. Dicha tradición podría haber motivado la costumbre de improvisar polifonía en un estilo sencillo, homorrítmico y declamatorio. A partir de tal costumbre, finalmente, surgiría la posibilidad de desarrollar una tradición compositiva escrita, de estilo más elaborado”.

54 Pirrotta (1984); Blackburn (1987); Fallows (1991); Canguilhem (2007); Fiorentino (2013); Zauner (2014).

55 Massenkeil (1961); Escandell (2015).

56 González Marín (1986); López-Calo (1988b); Villanueva (1990); Olarte (1992a); Olarte (1992b); Preciado (1997); González Marín (2000); López-Calo (2012), 173-176, 199-203 y 321-328.

## INTRODUCCIÓN

pectos de gran interés musicológico, pero, entre las contribuciones de estos investigadores destaca la síntesis tan completa que González Marín firmó en la voz “Lamentación” del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sin pretender una descripción histórica detallada del cultivo de este repertorio en España, sino más bien como un bosquejo general, la entrada “Lamentación” resume algunos de los elementos textuales y musicales más significativos de las lamentaciones hispanas desde las fuentes monódicas más antiguas de la Edad Media hasta las composiciones del siglo XIX, por lo que ha supuesto el primer intento de abordar una visión de conjunto, especialmente a través de la obra de los maestros españoles más destacados de cada periodo de la historia de la música. No obstante, la identidad cultural de este género durante los periodos medieval y renacentista carecía de un estudio crítico de los distintos tipos de fórmulas recitativas (simple, doble y múltiple) presentes en el archivo cantollanístico de los *toni lamentationum* de raíz hispana, así como la definición de sus principales características melódicas de origen no gregoriano. Otro tema muy importante a desarrollar era la transferencia de este patrimonio autóctono al entorno musical de los libros manuscritos e impresos de canto llano que debieron de definir la interpretación monódica y la composición polifónica de las lamentaciones en el Renacimiento hispano y el desentrañar, en el estudio global del género lamentación en el mundo católico, el impacto litúrgico de la Contrarreforma en la Iglesia de Roma y su posible influencia en el cultivo monódico y polifónico de las lamentaciones de Jeremías en la España renacentista.

Tampoco ninguna investigación anterior ha abordado de manera exhaustiva el modo en el que fueron interpretadas las lamentaciones de Jeremías en las capillas eclesiásticas, reales y nobiliarias del Renacimiento hispano. El marco general europeo es igualmente desconocido, salvo algunas excepciones puntuales como se verá más adelante, lo cual plantea dificultades generales y específicas de cada nación acerca del conocimiento preciso de cuántas y qué lecciones eran recitadas en canto llano o cantadas en estilo polifónico, si era habitual o poco frecuente el uso de una práctica *alternatim* o incluso si estaba aceptada o no la participación de instrumentos solistas o acompañantes en la ejecución litúrgica de este repertorio. En realidad no existe una respuesta simple. Sin embargo, a pesar de que la documentación histórica sea limitada y bastante incompleta en algunas instituciones musicales, la colación crítica de las referencias disponibles en el amplio catálogo de los archivos ibéricos e hispanoamericanos permiten una reconstrucción muy aproximada de la historia musical del género lamentación en la España de los siglos XVI y XVII, y en menor medida del siglo XV, debido a la conservación casi inexistente de datos musicales sobre su práctica litúrgica o extraliturística.

## INTRODUCCIÓN

En España, las investigaciones de López-Calo<sup>57</sup>, así como las publicaciones de otros autores<sup>58</sup>, han sacado a la luz referencias muy relevantes de la actividad y creación musical de las lamentaciones de Jeremías en la Iglesia y la Corte española durante la Edad Moderna. No obstante, la documentación musical extraída de estos trabajos citados nunca se ha puesto en relación de manera conjunta y, por lo tanto, las publicaciones precedentes a esta monografía sólo han podido ofrecer una imagen fragmentada de la panorámica interpretativa de este género. En los mismos términos hay que situar el desempeño renacentista de las lamentaciones tanto en los virreinos de Nueva España y del Perú como también en la corona de Portugal, ya que los trabajos de investigación realizados hasta la fecha han estado centrados principalmente en el análisis aislado de autores y obras determinadas como demuestran las contribuciones de Robert Stevenson, Robert Snow, Thomas Stanford, Aurelio Tello, Eliyahu Schleifeifer, Juan Ruiz Jiménez, Martin Ham, Javier Marín, Omar Morales, Jane Hardie, Owen Rees y João Pedro D'Alvarenga, entre algunos de los estudiosos más destacados<sup>59</sup>. Faltaba, pues, acometer el proyecto de afrontar una visión global de los legados lusitano e hispanoamericano y conectarlos con la actividad desarrollada en la España peninsular renacentista.

La práctica monódica y polifónica de las lamentaciones de Jeremías en Francia, Alemania y otras naciones europeas de confesión cristiana está prácticamente inexplorado, excepto en los casos particulares bien documentados de la Capilla Papal, el entorno musical de la Roma postridentina, el cultivo polifónico del género lamentación en los territorios independientes de la mitad norte de Italia durante la segunda mitad del siglo XVI y la música de las lamentaciones de Jeremías en Inglaterra que es el territorio mejor estudiado en la musicología moderna<sup>60</sup>, al contar con varias disertaciones universitarias realizadas en las últimas décadas del siglo XX.

---

57 Véanse, por ejemplo, las referencias documentales de la interpretación práctica de las lamentaciones en las catedrales de Granada, Burgos, Palencia y Valladolid. López-Calo (1963); López-Calo (1980-1981); López-Calo (1995-2003); López-Calo (2007); López-Calo (2012).

58 Reynaud (1996); Suárez-Pajares (1998); Robledo *et alii* (2000); Nelson (2000); Carreras & García (2001); Knighton (2001); Griffiths & Suárez-Pajares (2004); Ruiz Jiménez (2007); Marín (2013); Ferer (2012).

59 Bay y Gay (1952); Stevenson (1960); Stanford (1965); Stevenson (1970); Schleifeifer (1980); Stevenson (1993); Rees (1995); Snow (1996); Tello (2001); D'Alvarenga (2005); Ruiz Jiménez (2007); Ham (2007), 272-277; Hardie (2009); Marín (2013).

60 Bolsena (1711); Burkhard (1910); Casimiri (1939); Brauner (1982); Dean (1984); Dean (1988); Flanagan (1990); Raynes (1991); Sherr (1992); Bettley (1993); Barton (1997). Brauner (1998); Rodríguez-García (2006), 172-180; Sol (2013), 63-69.

## INTRODUCCIÓN

Respecto a la práctica litúrgica de las lamentaciones en el Renacimiento inglés hay que destacar varias conclusiones generales derivadas de las investigaciones de Timothy Flanagan, Christopher Raynes y Josephine Barton, las cuales apuntan a que la tradición gregoriana debió de imponerse en la práctica medieval y renacentista pretridentina de las Islas Británicas<sup>61</sup>, si bien los textos y tonos de las prácticas locales de Sarum, York, Hereford y Exeter transmiten una factura autóctona aunque derivada del uso cantollanístico de la Iglesia de Roma. En relación a la composición polifónica del género todavía existe un gran desconocimiento de su actividad litúrgica desde el comienzo del siglo XV hasta la introducción de la reforma anglicana, que culminó con la emancipación de la Iglesia de Inglaterra y la consecuente destrucción de fuentes históricas vinculadas con el rezado romano. No obstante una parte significativa de la interpretación de las lamentaciones puede extraerse a través del corpus polifónico compuesto a lo largo del siglo XVI. Lo significativo es que los principales testimonios de este periodo confirman que no todos los maestros ingleses utilizaron en sus versiones polifónicas la cita de un *tonus lamentationum* como *cantus firmus*<sup>62</sup>. Mientras la mayoría de las lecciones de John Tuder, Thomas Tallis, Osbert Parsley y William Byrd están basadas sobre una melodía de canto llano procedente de las prácticas locales citadas anteriormente, el entramado polifónico de las lamentaciones compuestas por John Mundy, Robert White y Alfonso Ferrabosco no presenta evidencias melódicas de la paráfrasis estricta, parcial o fragmentada de algún *tonus lamentationum* continental o autóctono. Todavía hay mucho que indagar sobre la interpretación monódica y polifónica de las lamentaciones durante la época de la dinastía Tudor pero lo que resulta más llamativo es que, teniendo en cuenta la situación confesional de Inglaterra<sup>63</sup>, hay indicios a una práctica devocional privada e incluso en secreto por familias católicas.

La mayoría de los trabajos citados hasta ahora hacen referencia al estudio de las lamentaciones de Jeremías dentro de un contexto litúrgico; sin embargo, también se ha generado cierto interés por conocer otras manifestaciones religiosas de este repertorio sacro en un ámbito devocional<sup>64</sup>.

---

61 Flanagan (1990); Raynes (1991); Barton (1997).

62 Barton (1997), 341: "The Lamentation tone (chiefly Roman but sometimes Spanish) is very much in evidence in Continental pieces, but only one English Lamentations (Parsley's) uses the tone (in this case Sarum) extensively; as we have seen, two others (Tallis's and Byrd's) refer to it briefly".

63 Raynes (1991), 26-27. Es interesante recordar la existencia de varios arreglos polifónicos de lamentaciones de Richard Alison (1599<sup>1</sup>) para canto y laúd. Véase Brown (1967), 427-429: *O Lord turned not away the face* y *O Lord in thee is all my trust*.

64 Sol (2009); Zauner (2010).

## INTRODUCCIÓN

Sobre esta línea de investigación es posible incluso probable que muchas de las lecciones de este género pudieron haberse interpretado fuera del marco litúrgico en el que debieron de concebirse originalmente estas composiciones —fruto del sentido eminentemente religioso de la sociedad de esta época— pero debe advertirse que se conoce poca documentación y fuentes musicales que transmitan una posible interpretación extralitúrgica de las lamentaciones. No obstante y a pesar de que sea muy significativa la escasez de información referente a una supuesta actividad doméstica o privada de las lamentaciones de Jeremías más allá del culto de la Semana Santa, existen varios ejemplos extraordinariamente interesantes de arreglos de lamentaciones para voz y acompañamiento de vihuela que aportan una visión puntual, aunque muy representativa, de la realidad devocional de este género en la España de la segunda mitad del siglo XVI.

Un último apartado del estado de la cuestión haría referencia a la edición moderna de la música de las lamentaciones compuestas en el Renacimiento. Es cierto que la musicología española ha dedicado, desde el origen de la disciplina, un esfuerzo notable por la recuperación de su patrimonio artístico y cultural, de ahí que la casi totalidad de las lamentaciones polifónicas renacentistas y del primer Barroco hispano cuenten con la realización de una o varias transcripciones en la actualidad, siendo muy pocas las lecciones de Jeremías que aún permanecen inéditas e inaccesibles para estudiosos e intérpretes. Entre el reducido número de compositores que aguardan la publicación de algunas de sus lamentaciones destacan las figuras de Alfonso o Pedro Hernández de Tordesillas, Pere Alberch Vila, Sebastián de Vivanco, Bricio Gaudí y Pedro Serrano, sin olvidar el proyecto de la primera edición crítica de las lamentaciones de Cristóbal de Morales.

Es de esperar que estas «Lágrimas del Renacimiento» ayuden a obtener una mayor comprensión y mejor entendimiento del género lamentación en la España e Hispanoamérica renacentista y que futuras investigaciones ayuden de manera conjunta a poner en valor el cultivo de la tradición monódica y polifónica hispana de las lamentaciones de Jeremías dentro del contexto musical europeo de la Edad Moderna.

## SELECCIÓN DE TÍTULOS

### **New Perspectives on Early Music in Spain**

Tess Knighton,  
Emilio Ros-Fábregas (eds.)  
2015; xiv, 538 pp. ; inglés.  
(Iberian Early Music Studies 1)  
ISBN: 978-3-944244-15-0 | 88,- €

### **Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections**

Manuel Pedro Ferreira (ed.)  
2016; xii, 392 pp. ; inglés.  
(Iberian Early Music Studies 2)  
ISBN: 978-3-944244-57-0 | 76,- €

### **El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)**

Esther Borrego Gutiérrez,  
Javier Marín López (eds.)  
2019; xxx, 630 pp.  
(Iberian Early Music Studies 3)  
ISBN: 978-3-944244-74-7 | 96,- €

### **Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner**

Tess Knighton, Bernadette Nelson (eds.)  
2011; xxviii, 484 pp.; inglés.  
(DeMusica 15)  
ISBN: 978-3-937734-88-0 | 88,- €

### **Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World**

Juan José Carreras, Iain Fenlon (eds.)  
2013; xviii, 320 pp.; inglés, español, italiano.  
(DeMusica 19)  
ISBN: 978-3-937734-96-5 | 56,- €

### **Sonia Gonzalo Delgado Santiago Kastner and the Programming of Early Iberian Keyboard Music**

2021; xxii, 314 pp. ; inglés.  
(DeMusica 27)  
ISBN: 978-3-944244-97-6 | 64,- €

### **Alberto Martín Márquez Alguaciles del silencio. Paisaje sonoro en la Edad Moderna — Zamora como paradigma.**

*Prólogo de Tess Knighton.*  
2021; xxiv, 308 pp.  
(DeMusica 28)  
ISBN: 978-3-967280-12-8 | 64,- €

**Dr. Manuel del Sol** (PhD Madrid / MMus London). Profesor de Musicología en la Universidad de Salamanca (Doctorado, Master Música Hispana y Grado en Historia y Ciencias de la Música). También ha trabajado como investigador Postdoctoral Research Fellow and Grant Holder of the Institute of Musical Research (IMR) University of London. Investigador Postdoctoral Graduatoria di Merito en la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma (EEHAR-CSIC). Investigador Postdoctoral «Juan de la Cierva» del Gobierno de España dentro del Proyecto de Investigación I+D+i “La obra musical renacentista” con sede en la Universidad de Valladolid. Su principal línea de investigación está centrada en la recuperación y difusión del patrimonio musical español e hispanoamericano a través de ediciones musicales, conciertos, grabaciones, espectáculos escénicos y publicaciones científicas, con especial interés hacia el canto llano y la polifonía hispana en la Edad Moderna.

Autor de numerosos artículos en revistas especializadas: *Journal of Medieval Iberian Studies*, *Early Music*, *Revista de Musicología*, *Cuadernos de Investigación Musical*, *Bajo Palabra*, *Historia y Genealogía*; y publicaciones colectivas: Brepols, Tirant Lo Blanc, Instituto de Ciencias Musicales y Sílex. Su primer libro colectivo, junto a Javier Suárez-Pajares (UCM), *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies* (Madrid: ICCMU, 2013), ha sido valorado como una “superb addition to the bibliography on Victoria” (*Music & Letters*, 96, nº 2, 2015, p. 274). Ha trabajado con grupos profesionales de prestigio internacional entre los que destacan sus colaboraciones con *Ensemble Plus Ultra*, Michael Noone y *Capella de Ministrers*, Carles Magraner. Ha sido finalista de los *International Classical Music Awards* (ICMA) en la categoría *Early Music* (2020) por el CD “Super Lamentations de Cristóbal de Morales”.

 **EDITION REICHENBERGER**

Pfannkuchstraße 4  
D-34121 Kassel  
Tel: +49 (0)561 766 97 93  
edition@reichenberger.de · www.reichenberger.de

Venta en España:  
Ediciones Reichenberger S.L.  
Aptdo. de Correos 232, 48100 Mungia  
distribucion@editionreichenberger.com

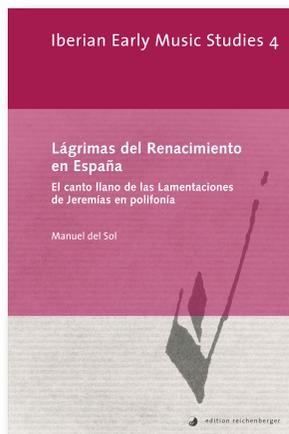
## Iberian Early Music Studies 4

### Lágrimas del Renacimiento en España

El canto llano de las Lamentaciones de Jeremías en polifonía

Manuel del Sol

 **EDITION REICHENBERGER**  
www.reichenberger.de



Manuel del Sol

**Lágrimas del Renacimiento en España.  
El canto llano de las Lamentaciones de Jeremías  
en polifonía**

2021; xii, 320 pp. Hardcover; 16,5 x 24 cm.

(Iberian Early Music Studies 4)

ISBN: 978-3-967280-20-3 | 64,- €

*Lágrimas del Renacimiento en España* desentraña el cultivo de las lamentaciones de Jeremías en la temprana Edad Moderna y su relación puntual con el contexto europeo (Italia, Portugal, Francia, Sacro Imperio Romano Germánico e Inglaterra), estudio que no es posible sin un conocimiento previo de las melodías del canto llano. Casi la totalidad de los polifonistas españoles usaron cantos monódicos preexistentes en sus lamentaciones polifónicas, como hicieron también otros maestros renacentistas. Lo significativo es que los tonos empleados por los compositores españoles son diferentes de las melodías utilizadas en las lamentaciones polifónicas coetáneas europeas.

La tradición cantollanística hispana en las versiones polifónicas renacentistas españolas es estudiada en relación con el impacto litúrgico que produjo el Concilio de Trento. En la etapa pretridentina destacan las lamentaciones escritas por Juan de Anchieta, Francisco de Peñalosa, Tordesillas, Diego Montes, Juan García

de Basurto, Pedro Pastrana, Juan Escribano, Cristóbal de Morales, Andrés de Torrentes, Pere Alberch Vila, Bartolomé Cárceres, Francisco Guerrero, Rodrigo de Ceballos, Santos de Aliseda y Hernando Franco. En el periodo postridentino son examinadas las lecciones de Pedro Bermúdez, Jerónimo de Aliseda, Francisco de Montanos, Tomás Luis de Victoria, Alonso Lobo, Luis de Aranda, Sebastián de Vivanco, Sebastián Raval y Pedro Rimonte, entre otros. Esta panorámica histórica queda completada con la documentación litúrgica de las distintas prácticas musicales de este género desarrolladas en las capillas reales, eclesiásticas y nobiliarias españolas e hispanoamericanas de la temprana Edad Moderna, desde los Reyes Católicos hasta Felipe III, así como la identificación de otras manifestaciones musicales de las lamentaciones dentro de un ámbito devocional extralitúrgico.

## SUMARIO

*Lista de tablas*

*Lista de figuras*

*Lista de ejemplos musicales*

*Lista de anexos*

## Introducción

### 1. Lamentaciones monódicas pre- y postridentinas

*Creación y pervivencia de un repertorio medieval de raíz hispana*

#### 1.1. Lamentaciones monódicas pretridentinas

1.1.1. Tradición hispana: Textos y tonos

1.1.2. Del manuscrito medieval al impreso renacentista

Castilla: Tradición hispana *cum cantu toletano*

Aragón: Tradición hispana *cum cantu cesarugustae*

Portugal: Tradición hispana *cum cantu lusitaniae*

Roma: Usos monásticos autorizados

#### 1.2. Lamentaciones monódicas postridentinas

1.2.1. *Breviarium romanum* (1568) de Pío V reconsiderado

1.2.2. Adopción del nuevo rezado romano en la Península Ibérica

### 2. Lamentaciones polifónicas pretridentinas

*Transferencia de la tradición monódica hispana en las versiones polifónicas del Renacimiento*

2.1. Orígenes de la tradición polifónica hispana

2.2. Generación de Juan de Anchieta y Francisco de Peñalosa

2.3. Juan Escribano y la importancia histórica de sus lamentaciones

2.4. *Super Lamentaciones* de Cristóbal de Morales

2.4.1. Capilla Papal & Real Capilla de Felipe I y Carlos V

2.4.2. Conclusiones a las lamentaciones de Morales

2.5. Andrés de Torrentes, Bartolomé de Cárceres y otras figuras

2.6. Francisco Guerrero y Rodrigo de Ceballos en su contexto generacional

### 3. Lamentaciones polifónicas postridentinas

*Consolidación de una tradición polifónica hispánica en la Contrarreforma*

3.1. Alonso Lobo, Sebastián de Vivanco y sus contemporáneos

3.2. Compositores “foráneos” en la tradición polifónica hispánica

3.2.1. Portugueses de nacimiento, ¿españoles de oficio?

3.2.2. Maestros de la Real Capilla de Felipe II y Felipe III

3.3. Tomás Luis de Victoria y la Contrarreforma

3.3.1. Lamentaciones de Victoria en la Roma postridentina

3.3.2. Circulación y recepción de sus lamentaciones

3.4. Sebastián Raval y Pedro Rimonte

### 4. Lamentaciones de Jeremías en el Renacimiento español

*Contextos litúrgicos o extralitúrgicos, fuentes históricas y prácticas interpretativas*

4.1. Usos litúrgicos de las lamentaciones de Jeremías

4.1.1. Catedrales, colegiatas, iglesias, monasterios y conventos

4.1.2. Capilla Real española y el entorno musical de la nobleza

4.2. Usos extralitúrgicos de las lamentaciones de Jeremías

## Conclusiones

Bibliografía | Anexos | Índice onomástico

