

TRADICIÓN HISPANA EN LAS LAMENTACIONES POLIFÓNICAS DEL OFICIO DE TINIEBLAS: APUNTES SOBRE *TONUS LAMENTATIONUM* HISPANOS EN EL SIGLO XVI

Revista de Musicología, XXXIII, 1-2 (2010)

Manuel DEL SOL
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: A pesar de la abolición oficial romana del rito hispánico en la Península Ibérica, la tradición de cantar las melodías de las lamentaciones con un *tonus lamentationum* autóctono permaneció activa durante la Edad Media y el Renacimiento. El canto llano de estos tonos hispanos fueron utilizados por un gran número de compositores españoles en sus versiones polifónicas, por lo tanto, una *praxis* more hispano puede identificarse en este género durante los siglos xv y xvi; sin embargo, sorprende lo poco que ha sido estudiada esta tradición melódica. Es de esperar que la aproximación histórica que aquí se propone contribuya a un mayor entendimiento y definición de este valioso repertorio dentro del patrimonio musical ibérico.

Palabras clave: Tradición hispana, Oficio de Tinieblas, Concilio de Trento, Breviario Romano de Pío V, lamentaciones, polifonía, *tonus lamentationum* romano e hispano.

HISPANIC TRADITION IN THE POLYPHONIC SETTINGS OF THE LAMENTATIONS OF JEREMIAH IN THE OFFICE OF *TENEBRAE*: NOTES RELATED TO THE SPANISH *TONUS LAMENTATIONUM* IN THE SIXTEENTH CENTURY

Abstract: Despite the abolition of the Old Hispanic Rite in the Iberian Peninsula, the custom of singing Lamentations under a local *tonus lamentationum* remained active in the Medieval and Renaissance periods. The plainsong of these Hispanic tones were

used by a large number of Spanish composers in their polyphonic settings of the Lamentations and therefore a *more hispano* performance practice could be identified in this genre during the fifteenth and sixteenth centuries; however, it is remarkable how little this melodic tradition has been studied. Overall, it is hoped that this historical approach proposed here will contribute to a greater understanding and definition of this valuable repertoire in the Iberian music heritage.

Keywords: Hispanic tradition, Office of Tenebrae, Council of Trent, Roman Breviary of Pius V, Lamentations, Polyphony, Roman and Hispanic *tonus lamentationum*.

Los compositores españoles mostraron en la época de la polifonía una predilección especial por la utilización de *tonus lamentationum* hispanos en sus lecciones de tinieblas, sin embargo, es sorprendente lo poco que se ha profundizado en la intrahistoria de esta tradición melódica.

La paulatina asimilación de la *Lex Romana* en la liturgia de los reinos cristianos del norte de la Península Ibérica produjo que coexistiesen durante los primeros siglos de la reconquista melodías y textos procedentes de la tradición romana-franca y del rito hispánico. La convivencia entre ambas tradiciones llegó a su cénit en el Concilio de Burgos (1081), donde se determinó la unificación litúrgica de la Península Ibérica con el resto de la cristiandad occidental a través de la abolición del rito hispano en Castilla, León, Aragón y Navarra, y la instauración oficial de la liturgia romana en estos territorios. Esta reforma favoreció una mayor uniformidad en el culto y los textos del libro de las lamentaciones quedaron establecidos en el canon litúrgico católico como lecturas (o lecciones) dentro del primer nocturno de los Oficios de Maitines del jueves, viernes y sábado santo¹. A pesar de la abolición del rito hispano, el repertorio romano no se instauró en su totalidad y por lo cual algunos de los textos y melodías propios del rito hispánico parece que se mantuvieron en el culto después de la implantación gregoriana. De hecho, en aque-

¹ El propósito de favorecer una mayor asistencia de fieles al Oficio de Tinieblas propició que, en la Edad Media, la celebración de este oficio religioso fuese anticipada a la víspera de la fiesta que correspondía. Por tanto, los Maitines y Laudes del jueves santo eran oficiados la tarde del miércoles, los del viernes el jueves y, por último, los del sábado santo eran anticipados a la tarde del viernes santo. No es posible determinar con precisión cuándo comenzaron a establecerse estas prácticas, pero un grupo significativo de fuentes medievales y renacentistas documentan que algunas órdenes monásticas anticipaban los servicios del Triduo Sacro desde el siglo XIII. También ha sido posible localizar, alrededor del siglo VIII, una práctica local que adelantaba los Oficios de Maitines del sábado santo a su vigilia. Véase MACGREGOR, Alistair. *Fire and Light in the Western Triduum: Their use at Tenebrae and at the Paschal Vigil*. Minnesota, The Liturgical Press, 1992, pp. 31-33 y 480-481.

llas obras cuyos textos coincidieron en ambas tradiciones —como himnos, pasiones, lamentaciones e incluso en el Oficio de Difuntos— la iglesia hispana mostró una gran resistencia a reemplazar los cantos arraigados en su tradición por los utilizados en el rito romano; incluso esta praxis melódica superó los límites de la reforma tridentina. Por esta razón, la tradición de cantar lamentaciones con un *tonus lamentationum* autóctono permaneció activa en la Península Ibérica desde la Alta Edad Media hasta la primera mitad del siglo XVII, de ahí que un gran número de polifonistas españoles utilizasen estas melodías de origen hispano para componer sus lecciones de tinieblas.

La reconstrucción de los antiguos cantos procedentes del «viejo rito hispánico» continúa siendo un trabajo complejo en nuestros días, aunque en el caso de la restauración de las melodías hispanas de las lamentaciones ha sido posible identificar, al menos, que la sonoridad de estas piezas era desconocida para el mundo gregoriano². Así lo transmite un importante número de fuentes medievales y renacentistas ibéricas, ya que el canto llano de los tonos hispanos se diferenciaba de un modo significativo de los *tonus lamentationum* consolidados en otros ritos latinos. Al examinar el entorno litúrgico y musical de estas composiciones en el Renacimiento resulta oportuno recordar que Jane Hardie convincentemente expuso que, en la Península Ibérica, las fuentes de canto llano manuscritas e impresas españolas documentan que «la variedad fue la norma»³, pero, la transmisión de variantes locales no dificulta la apreciación de rasgos melódicos comunes que pudieran plantear la existencia de un diseño melódico arquetípico *more hispano*, como previamente habían detectado Casiano Rojo, Germán Prado y Günther Massenkeil⁴. Un análisis

² ASENSIO, Juan Carlos. «De la liturgia visigoda al canto gregoriano». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, I. Maricarmen Gómez (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 41. Me gustaría expresar mi gratitud a Juan Carlos Asensio por su orientación en el estudio y análisis de los *tonus lamentationum* de origen hispano.

³ HARDIE, Jane Morlet. «Lamentations chant in Iberian sources before 1568». *Fuentes Musicales en la Península Ibérica (ca.1250-ca.1550): Actas del Coloquio Internacional, Lleida 1-3 abril 1996*. Maricarmen Gómez, Màrius Bernadó (eds.). Lleida, Universitat de Lleida, 2002, p. 284. Para una mayor comprensión de los textos utilizados en fuentes españolas e hispanoamericanas véanse HARDIE, Jane Morlet. «Lamentations in Spanish sources before 1568: Notes towards a geography». *Revista de Musicología*, 16 (1993), pp. 912-942; SNOW, Robert. *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service: Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS. 4. Monuments of Renaissance Music*. Bonnie J. Blackburn (ed.). Chicago, The University of Chicago Press, 1996, pp. 49-62 y HARDIE, Jane Morlet. *The Lamentations of Jeremiah: Ten Sixteenth-Century Prints*. Ottawa, The Institute of Medieval Music, 2003.

⁴ ROJO, Casiano. *Cantus Lamentationum*. Bilbao, Eléxpuru, 1917; PRADO, Germán. «Mozarabic Melodics». *Speculum*, III, 2 (1928), pp. 218-238; ROJO, Casiano. «The Gregorian Antiphono-

sis conciliador de los cantos locales que fueron impresos en los pasionarios españoles más divulgados del siglo XVI —también sugerido por Hardie— no excluye la identificación de un diseño melódico estable en esta amalgama de tonos hispanos para las lamentaciones.

Tonus lamentationum hispano. Exégesis melódica

El extenso marco litúrgico paneuropeo de fuentes, contextos y tradiciones documenta que las melodías de las lamentaciones mostraron cierta tendencia hacia el embellecimiento, aunque conviene señalar que la composición de este repertorio estaba cimentada sobre un estilo recitativo predominantemente silábico. La elaboración melismática parece haberse reservado de un modo genérico para la declamación de las letras acrósticas del *alephato* hebreo y las cadencias finales, mientras que el estilo silábico dominó la escritura de los versos de estas lecciones y de la plegaria *Hierusalem, Hierusalem convertere ad Dominum Deum tuum*.

La colación crítica de las múltiples versiones monódicas que se conservan en Europa corrobora la coexistencia de una gran variedad de tonos distintos durante la Edad Media y el Renacimiento; sin embargo, el canto llano de las lamentaciones ibéricas presenta una idiosincrasia melódica singular, la riqueza modal de una cuerda de recitación doble⁵. Aquellos

nary of Silos and the Spanish Melody of the Lamentations». *Speculum*, V, 3 (1930), pp. 306-324; PRADO, Germán. *Cantus Lamentationum pro ultimo Triduo Hebdomadae Majoris*. Tournai, Desclée & Socii, 1934; MASSENKEIL, Günther. «Zur Lamentationskomposition des 15. Jahrhunderts». *Archiv für Musikwissenschaft*, 18 (1961), pp. 103-114; MASSENKEIL, Günther. «Eine Spanische Choralmelodie in mehrstimmigen Lamentationskompositionen des 16. Jahrhunderts». *Archiv für Musikwissenschaft*, 19 (1963), pp. 230-237 y MASSENKEIL, Günther. *Mehrstimmige Lamentationen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Mainz, B. Schott's Söhne, 1965, pp. 5-15.

⁵ RIBAY, Bernard. «Les Lamentations de Jeremie du "Breviarium notatum" de Silos». *Revista de Musicología*, 15 (1992), pp. 511-564. El canto llano de estos tonos hispanos preservaron la idiosincrasia melódica de recitar desde una cuerda grave para el texto del primer hemistiquio de un verso, hacia una segunda más aguda en el segundo hemistiquio, justamente, al contrario que la conducta melódica del *tonus peregrinus* del salmo 113: *In Exitu Israel*. Véanse RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. «L'Évolution modale dans les antiennes de l'ordo wisigothique pour la consécration de l'autel». *Études Grégoriennes*, 26 (1998), pp. 173-204 y ASENSIO, J. C. «De la liturgia visigoda...», pp. 31-42. La conducta melódica de un movimiento de recitación doble, del grave al agudo, también aparece en las lecturas de la genealogía de Cristo, véanse las melodías de estas lecciones hispanas en PEÑAS, María Concepción. *La música en los evangelarios españoles*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1983. En relación al análisis litúrgico y musical de las lamentaciones véanse GONZÁLEZ, Luis Antonio. *La música en las catedrales aragonesas en el siglo XVII: La composición de lamentaciones*. Memoria de Licenciatura, Universidad de Zaragoza, 1985-1986, pp. 28-33 y GONZÁLEZ, Luis Antonio. «Lamentación». *Diccionario de*

tonus lamentationum hispanos que transmitieron esta particularidad melódica mantuvieron para la primera cuerda de recitación un pequeño motivo melódico, o célula madre —también presente en los melismas de algunas letras del *alephato*— formado por un salto interválico ascendente de tercera seguido por un movimiento de segunda. En sentido general se puede afirmar que los tonos hispanos que presentaban una cuerda de recitación doble comenzaban con las siguientes entonaciones (La-Do-Re/Mi-Sol-La), aunque otras transposiciones derivadas fueron localmente usadas en el reino de España durante la Edad Moderna. En la tradición toledana podemos afirmar que la célula madre conectaba con la primera cuerda de recitación del tono hispano, en Re, la cual finalizaba con un tipo de cadencia invertida para el final del primer verso. Después de este breve inciso, el texto del segundo versículo retomaba el mismo diseño melódico utilizado anteriormente, pero con la introducción de alguna variante poco significativa (Ejemplo 1).

Ejemplo 1. *Passionarium Toletanum*, 1516: *Feria V, Lectio I, Aleph. Quomodo sedet sola*

1ª Cuerda de recitación del tono hispano

A - - - leph. Quo - mo - do se - det so - la ci - vi - tas ple - na po - pu - lo:

fa - cta est qua - si vi - du - a do - mi - na gen - ti - um:

2ª Cuerda de recitación del tono hispano

Prin - ceps pro - vin - ci - a - rum fa - cta est sub tri - bu - to.

la *música española e hispanoamericana*, VI (2000), pp. 719-726. La aplicación arquetípica del modelo analítico de la salmodia plantea muchas contradicciones melódicas en el estudio de la modalidad de los tonos hispanos, ya que las principales notas de cada modo no cumplen en su totalidad la mayoría de sus funciones estructurales. Por estas dificultades y dado que las lamentaciones son cantos muy antiguos resulta más conveniente analizar las melodías de las lecciones hispanas desde un planteamiento modal de recitaciones arcaicas: recitación en Do, recitación en Re y recitación en Mi. Además, las lamentaciones no debieran ser comparadas de forma tan estricta con el canto de un salmo porque son dos géneros litúrgicos distintos, por lo que la extensión de la terminología propia de la salmodia en el estudio de las lamentaciones resulta un uso poco apropiado. Estas cuestiones serán estudiadas en profundidad en mi tesis doctoral: DEL SOL, Manuel. *Lamentaciones hispanas en la época de la polifonía, ca.1480-ca.1600*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid [en curso].

La segunda cuerda del recitado hispano concordaba con la conducta melódica del tono romano. Esta coincidencia de cuerdas de recitación originó interpretaciones incorrectas al identificar, erróneamente, la utilización del tono romano en las lamentaciones polifónicas españolas cuando en realidad se trataba de la segunda cuerda del tono hispano. Después de la recitación de una entonación inicial formada por un movimiento de dos segundas ascendentes por grados conjuntos (Fa-Sol-La/Do-Re-Mi), la declamación de su cuerda recitativa, en La, era omitida en algunos versos para enlazar directamente con una cadencia intermedia similar a la del *tonus lamentationum* romano (Sib-La-Sol-La). La altura de esta segunda recitación, en La, era nuevamente recuperada al comienzo del segundo hemistiquio del tercer verso para concluir con una cadencia melismática en el acento con final invertida.

La diversidad melódica fue otra peculiaridad presente en los *toni lamentationum* hispanos del Renacimiento. Existen otros diseños melódicos a los que de una manera insistente se recurre en los cantos de las lamentaciones hispanas para evitar una excesiva repetición de los tonos que incorporan una cuerda de recitación doble. El origen de estas melodías permanece indeterminado y todavía no se han estudiado en profundidad, pero, un importante número de pasionarios manuscritos e impresos españoles documentan que estas melodías estaban plenamente establecidas en la primera década del siglo XVI. Acorde con el corpus cantollanista de la iglesia de Toledo ha sido posible identificar dos diseños diferentes para el canto de determinadas lecciones intermedias, aunque las variantes locales aumentan significativamente si se comparan los tonos impresos en los *Passionarium Toletanum* con las ediciones sufragadas en otros centros eclesiásticos españoles:

1. La entonación inicial que asciende directamente a su cuerda de recitación por salto de cuarta se aprecia en aquellas melodías vinculadas a la segunda lección del jueves, viernes y sábado santo⁶. Los compositores españoles parece que no mostraron una predilección especial por la utilización de este tono en sus versiones polifónicas, aunque se ha conservado un valioso ejemplo en la lamentación *Zay. Recordata est Hierusalem*, a cuatro voces, de Alfonso o Pedro Hernández de Tordesi-

⁶ Algunos cantos hebreos para la recitación de las lamentaciones presentan similitudes con esta misma fórmula melódica. Véanse WAGNER, Peter. *Einführung in die Gregorianische Melodien: Gregorianische Formenlehre*. III. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1921, p. 235; KLIMISCH, Mary Jane. *The Music of the Lamentations: Historical and Analytical Aspects*. Ph.D. diss., Washington University, 1971, pp. 40-41 y GONZÁLEZ, L. A. «Lamentación...», p. 720.

llas, quién realizó un tratamiento estricto del canto llano toledano para el texto de esta lección (Ejemplo 2).

Ejemplo 2. *Passionarium Toletanum*, 1516: *Feria V, Lectio III, Zain. Recordata est Hierusalem*



Zain. Re-cor-da-ta est Hie-ru-sa-lem di-e-rum af-fli-cti-o-nis su-e ...

Alfonso/ Pedro Hernández de Tordesillas: *Zay. Recordata est Hierusalem* [Tenor] (*E-TZ* 2/3, fol. 120v)



Zay. Re-cor-da-ta est Hie-ru-sa-lem di-e-rum af-fli-cti-o-nis su-e ...

2. El primer verso del cuarto capítulo del libro de las lamentaciones *Aleph. Quomodo obscuratum est*, fue uno de los textos más utilizados por los polifonistas españoles en el periodo pretridentino; sin embargo, no todos los pasionarios españoles de canto llano del siglo XVI transmitieron el mismo *tonus lamentationum* para los versos de esta lección del sábado santo. La melodía más extendida es fácilmente reconocible en las lamentaciones polifónicas castellanas porque el canto llano de su entonación accede a su cuerda de recitación a través de dos terceras consecutivas ascendentes. El ejemplar compuesto por Francisco de Peñalosa es una de las lecciones de tinieblas polifónicas más antiguas que se han localizado en la Península Ibérica (Ejemplo 3), aunque otros compositores como Juan de Anchieta, Andrés de Torrentes y Alonso Lobo también hicieron uso de esta misma melodía.

Ejemplo 3. *Passionarium Toletanum*, 1516: *Sabbato Sancto, Lectio I, Aleph. Quomodo obscuratum est*



A-leph, A-leph. Quo-mo-do ob-scu-ra-tum est au-rum ...

Francisco de Peñalosa: *Aleph. Quomodo obscuratum est* [Cantus] (*E-TZ* 2/3, fol. 294v)



A-leph, A-leph. Quo-mo-do ob-scu-ra-tum est au-rum ...

Tradición hispana en el prólogo. *Et factum est postquam*

Las principales características relacionadas con la estructura formal del género lamentación no son analizadas de forma exhaustiva en este artículo, ya que han sido objeto de otros estudios detallados⁷. De ellos deriva el siguiente esquema tipificado en el que podemos determinar que una lamentación, monódica o polifónica, está organizada en cuatro secciones textuales distintas (Tabla 1):

(1) Introducción o <i>exordium</i> [Opcional]
<i>Feria V in Coena Domini: Et factum est postquam / Incipit Lamentatio Hieremiae Prophete</i>
<i>Feria VI in Parasceve: De Lamentatione Hieremiae Prophete</i>
<i>Sabbato Sancto: De Lamentatione Hieremiae Prophete e Incipit Oratio Hieremiae Prophete</i>
(2) Una letra acróstica del alefato hebreo
Ejemplo: <i>Aleph, Beth, Gimel, Daleth, etc.</i>
(3) Versos seleccionados del libro de las lamentaciones
(4) Plegaria final: <i>Hierusalem, Hierusalem convertere ad Dominum Deum tuum</i>

Tabla 1. Esquema formal en lamentaciones pre/post-tridentinas.

Los versos de las nueve lecciones del Oficio de Tinieblas no se normalizaron en la liturgia católica hasta la promulgación del *Breviarium Romanum* de Pío V (1568)⁸. Por esta razón, el establecimiento de la orde-

⁷ Véanse WATKINS, Glenn. *Three Books of Polyphonic Lamentations of Jeremiah, 1549-1564*. Ph.D. diss., Rochester University, 1953; OLARTE, Matilde. «Estudio de la forma lamentación». *Anuario Musical*, 47 (1992), pp. 81-101; HILEY, David. *Western plainchant: A handbook*. Oxford, Clarendon Press, 1997 y HARDIE, J. M. *The Lamentations of Jeremiah...*

⁸ La edición del *Breviarium Romanum* promulgado por el pontífice Pío V, en la bula *Quod a nobis* del 9 de julio de 1568, fue una de las múltiples reformas de la liturgia católica tras el Concilio de Trento; no obstante, la tipificación textual del oficio divino impulsada por la publicación de este libro litúrgico ha provocado algunas interpretaciones sin rigor histórico que improcedentemente han considerado la oficialidad de una uniformidad melódica en la liturgia postridentina. El rezado romano tridentino determinó los versos que debían ser utilizados en las nueve lecciones del Oficio de Tinieblas, pero no instituyó una interpretación melódica uniforme en la Iglesia, de ahí que existan versiones distintas en los *tonus lamentationum* occidentales. Tampoco la *Editio Medicea* (1614) fue una edición oficial-obligatoria, por tanto, las melodías de cada rito local continuaron prevaleciendo. El testimonio más antiguo sobre el establecimiento y codificación de una tradición melódica universal para el canto llano de las lamentaciones se fijó en la obra de los monjes benedictinos de Solesmes con la publicación del *Graduale Romanum* en el siglo XX. En relación a algunos puntos de esta discusión véanse FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. «Libros de música impresos en España antes de 1900 (II). Siglos XV y XVI». *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 3 (1996), pp. 12-14 y ASENSIO, Juan Carlos. «El canto llano en la España del siglo XVI. De olvidos y protagonismos». *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. John Griffiths, Javier Suárez-Pajares (eds.). Madrid, ICCMU, 2004, pp. 253-284.

nación litúrgica de los textos de las lamentaciones dentro del culto pretridentino continúa siendo una tarea especialmente compleja, debido a la gran diversidad textual que presentaron estas piezas antes de la asimilación de la reforma tridentina. No obstante, existe un rasgo singular que diferencia la tradición hispana de otras prácticas litúrgicas latinas.

Desde la Edad Media sabemos que el exordio *Et factum est postquam* fue un texto ampliamente extendido en la Península Ibérica, ya que fuentes medievales de la tradición A y de la tradición B documentan que los cantos de los *threni* comenzaban con este prólogo⁹. Esta práctica se mantuvo durante el Renacimiento y propició que la mayoría de los polifonistas pretridentinos españoles utilizarasen su texto como introducción a la primera lección de la *Feria v in Coena Domini*, mientras que los compositores italianos, flamencos, franceses, alemanes y varios polifonistas ingleses, se adecuaron a la tradición gregoriana que únicamente revestía en polifonía la introducción reducida *Incipit Lamentatio Hieremiae Prophete* (Tabla 2).

<i>Exordium hispano</i>
<p>Et factum est, postquam in captivitatem ductus est Israel, et Hierusalem destructa est, sedit Hieremias flens, et planxit lamentationem hanc in Hierusalem, et dixit: [Después de ser cautivado Israel y devastada Jerusalén, Jeremías sentóse a llorar y, entonando esta lamentación sobre Jerusalén, dijo:]</p>
<i>Exordium romano</i>
<p>Incipit Lamentatio Hieremiae Prophete [Aquí comienzan las lamentaciones del Profeta Jeremías]</p>

Tabla 2. Texto del *exordium* hispano y romano.

La uniformidad textual de la reforma tridentina comenzó gradualmente a imponerse en las diócesis españolas y provocó que el texto *Et factum est postquam* de algunas lamentaciones polifónicas pretridentinas fuese eliminado y reemplazado por la versión conforme con el rito romano

⁹ PINELL, Jordi. «El canto de los “threni” en las misas cuaresmales de la antigua liturgia hispánica». *Eulogia. Miscellanea liturgica in onore di P. Burkhard Neubbeunser*. Roma, Studia Anselmiana, 1979, pp. 340-341.

*Incipit Lamentatio Hieremiae Prophete*¹⁰. Asimismo, los compositores posttridentinos se adecuaron a este nuevo orden litúrgico e incluyeron en sus ciclos polifónicos de nueve lamentaciones la introducción *De Lamentatione Hieremiae Prophete* como preámbulo a la primera lamentación del viernes y sábado santo. De ahí que las lecciones de tinieblas españolas posteriores al año de 1568 concuerden con la reforma textual romana, mientras que un importante número de lamentaciones pretridentinas quedaron obsoletas o fueron alteradas porque sus textos originales no coincidían con los propuestos en la reforma tridentina.

La plegaria final *Hierusalem, Hierusalem convertere ad Dominum Deum tuum* es una breve cita bíblica que no pertenece al libro de las lamentaciones, sino que se trata de una adaptación libre que procede del libro profético de Oseas, XIV: 2. Esta oración no formaba parte de los primeros breviarios romanos, pero, alrededor del siglo XIII, ha sido posible identificar una práctica litúrgica de esta rogativa en cada una las nueve lecciones que componen el oficio completo de las tinieblas¹¹. El canto llano de esta sección reutilizaba por lo general el mismo material melódico de los versos de la lección de la que forma parte, aunque las variantes también fueron una constante en esta unidad conclusiva.

***Tonus lamentationum* hispanos en la época de la polifonía**

La evolución del género lamentación se desarrolló de una manera sorprendente en Europa. A pesar de la localización de un pequeño grupo de lecciones de tinieblas compuestas en la primera mitad del siglo XV, estas composiciones parece que no formaron parte de la obra litúrgica de los polifonistas renacentistas hasta la década de ca. 1480¹². La interpretación internacional polifónica de este repertorio se consolidó en los territorios católicos europeos durante los primeros años del siglo XVI y alcanzó una gran popularidad gracias a la imprenta musical después de

¹⁰ La restauración de una de las lamentaciones originales de Morales copiada en el manuscrito E-Tc 21 de la catedral de Toledo es un estudio ejemplar, véase NOONE, Michael, SKINNER, Graeme. «The *nuevo rezado*, music scribes, and the restoration of Morales's Toledo Lamentation». *Cristóbal de Morales: Sources, Influences and Reception*. Owen Rees & Bernadette Nelson (eds.). London, Boydell Press, 2007, pp. 3-20.

¹¹ WATKINS, G. *Three Books of Polyphonic Lamentations...*, p. 5.

¹² Véase SCOTT, Peter. *Ottaviano Petrucci's Lamentationum Liber primus and liber secundus (1506/1 and 1506/2): A bibliographical, contextual and analytical study*. Ph.D. diss., University of Durham, 2004, pp. 2-19.

la reforma litúrgica tridentina. Es decir, las lamentaciones pasaron de ser un género litúrgico que se prodigó exiguamente en el repertorio polifónico del siglo XV, a convertirse en uno de los éxitos editoriales más lucrativos para la mayoría de las imprentas musicales italianas durante las últimas cuatro décadas del siglo XVI; al normalizarse los versos de las nueve lecciones del Oficio de Tinieblas después del Concilio de Trento. La ausencia de una regulación previa favoreció una praxis textual desigual en Europa, por lo que el legado de lamentaciones pretridentinas, manuscritas e impresas, se diferenciaba generalmente en la selección de los versos, pero, en lo que respecta a las melodías, los tonos romanos e hispanos dominaron la praxis interpretativa de este género en el Renacimiento.

Las fuentes musicales que han preservado lamentaciones polifónicas vinculadas a capillas reales, nobiliarias y eclesiásticas de la Península Ibérica son suficientemente significativas para afirmar que el contexto histórico de las lecciones de tinieblas españolas concuerda con la práctica litúrgica contemporánea que presentó este género en el resto de Europa.

Varios antecedentes polifónicos de origen hispano están vinculados con el manuscrito *I-MC 871*, una de las fuentes musicales europeas más antiguas e importantes que han preservado un valioso repertorio para la celebración de la Semana Santa. Entre el gran número de piezas litúrgicas y paralitúrgicas compuestas para el Triduo Sacro es posible encontrar obras compuestas desde la década de *ca.* 1460 hasta *ca.* 1480 y es que, con respecto a los orígenes polifónicos del género lamentación, destaca la localización de la barzelletta *O vos homines qui transite in pena* de Pere Oriola, a tres voces, que combina su texto italiano con el verso latino *O vos omnes* que procede —al igual que su equivalente ejemplo francés, el motete-canción *O devotz cueurs- O vos omnes*, a tres voces, de Loyset Compère— del capítulo primero del libro de las lamentaciones. Otro ejemplar conservado en *I-MC 871* salvaguarda la obra más temprana, a cuatro voces, cuyo texto procede del libro de las lamentaciones. Se trata de la dudosa lamentación o motete paralitúrgico *Patres nostri peccaverunt* de Juan Cornago.

El origen de las lamentaciones polifónicas aún preserva un gran número de incertidumbres y por lo cual continúa siendo una cuestión problemática determinar, con absoluta certeza, si estas composiciones fueron obras paralitúrgicas que se interpretaban en Semana Santa o lamentaciones que sirvieron como lecciones en el servicio del Oficio de

La utilización rigurosa del canto llano de un *tonus lamentationum* hispano debiera ser un factor decisivo para determinar cuál es la lamentación polifónica más antigua que se conoce en la Península Ibérica. El códice *F-Pc* 967 es una fuente musical que contiene repertorio monódico y polifónico específico para Semana Santa. Según Kenneth Kreitner, el origen de este manuscrito es todavía una incógnita, aunque varias anotaciones escritas en castellano en el margen de algunos de sus folios demuestran una más que probable procedencia española¹⁴. Las lamentaciones de Peñalosa han sido históricamente catalogadas como las primeras que pueden vincularse con melodías y textos propios de la tradición hispana, sin embargo, la lamentación anónima *Aleph. Quomodo obtexit*, a dos y tres voces, se reivindica como la lección hispana más temprana que se ha localizado hasta el momento. Las características codicológicas de este manuscrito fechan su origen entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, pero los rasgos estilísticos de esta pieza presentan unas características musicales atípicas como ya afirmó Massenkeil, quién sugirió la posibilidad de que esta pieza pudo haber sido compuesta en las primeras décadas del siglo XV¹⁵. En cualquier caso, esta lamentación es una de las lecciones de tinieblas más antiguas que se han localizado en Europa (Ejemplo 5).

Ejemplo 5. *Aleph. Quomodo obtexit* [Tenor] (*F-Pc* 967, fol. 8v)

A - leph. Quo - mo-do ob-te-xit ca-li-gi-ne in fu-ro-re su - o ...

por el idioma de sus textos). En relación al número de lamentaciones conservadas en el manuscrito *I-MC* 871 es necesario señalar que, aún siendo correcta la numeración en la edición musical, el número total de estas composiciones no son tres, sino que asciende a un total de cuatro lamentaciones. *Ibid.*, p. 28. Las conexiones de este manuscrito con la corte establecida en Nápoles son dudosas en la actualidad, por lo que pudiera tratarse de un repertorio local sin una vinculación clara con la corte napolitana.

¹⁴ KREITNER, Kenneth. *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*. Rochester. New York, Boydell Press, 2004, p. 32.

¹⁵ MASSENKEIL, G. «Zur Lamentationskomposition...», p. 109. Delimitar la dimensión litúrgica o paralitúrgica de obras que combinan textos en lengua vernácula con textos latinos procedentes del libro de las lamentaciones sigue siendo un debate controvertido para la musicología, ya que pudiera incluir o excluir un número significativo de estas composiciones dentro del género lamentación. La obra anónima *Dona jube benedicere*, a tres voces –copiada justamente antes de la lección *Aleph. Quomodo obtexit*– es una pieza similar a otros antecedentes polifónicos relacionados con este género. La composición *Dona jube benedicere* no parece estar basada en ningún *tonus lamentationum* latino, pero se ha podido identificar una reiteración melódica constante sobre el siguiente patrón (La-Sol-Fa-Sol-Fa); no obstante, la utilización íntegra del

Otras lecciones relacionadas con la tradición litúrgica hispana han sido identificadas en el interior de un manuscrito sin numeración de la catedral de Segovia, donde se preservan dos lamentaciones anónimas a tres voces: *Aleph. Viae Sion lugent* y *Aleph. Quomodo obscuratum est* (Ejemplo 6). Ambas composiciones parecen haber sido escritas por un mismo autor y es que, en lo que respecta al estilo de composición, estas obras presentan cierta afinidad con el carácter y técnica desarrollada por Juan de Anchieta¹⁶.

Ejemplo 6. Juan de Anchieta (?): *Aleph. Viae Syon lugent* [Tenor] (E-SE s.s., fol. 153v)

A musical score for Tenor voice, written in bass clef with a common time signature (C). The melody is written on a single staff. The lyrics are: A - leph, A - leph Vi - ae Sy - on lu - gent e - o quod non ve - ni - at ...

Juan de Anchieta (?): *Aleph. Quomodo obscuratum est* [Tenor] (E-SE s.s., fol. 151v)

A musical score for Tenor voice, written in bass clef with a common time signature (C). The melody is written on a single staff. The lyrics are: A - leph, A - leph Quo - mo - do ob - scu - ra - tum est au - rum ...

La serie de tres lamentaciones de Peñalosa están basadas en melodías y textos propios de la tradición hispana (Ejemplo 7a)¹⁷. Otra lamentación de Alfonso o Pedro Hernández de Tordesillas, junto con las compuestas por Peñalosa, Diego Montes, Juan García de Basurto, Pedro de Pastrana, Bartolomé de Cárceres, Cristóbal de Morales y Andrés de Torrentes, entre otros, justifica una praxis polifónica activa en el reino de España entre finales del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI (Tabla 3)¹⁸.

texto de la epístola *Christus assistens pontifex futurorum* de San Pablo a los Hebreos IX: 11-15, debiera ampliar el objeto de estudio también a las pasiones polifónicas. Para un estudio más detallado véanse MASSENKEIL, G. «Zur Lamentationskomposition...», pp. 103-114 y KREITNER, K. *The Church Music...*, pp. 33-34.

¹⁶ El mérito de una posible atribución de estas lecciones de tinieblas al compositor Juan de Anchieta ha sido insinuado previamente por Tess Knighton. Véase KNIGHTON, Tess. *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2001, pp. 137-138.

¹⁷ Véanse PRECIADO, Dionisio. *Francisco de Peñalosa, Opera omnia, vol. 3: Himnos, lamentaciones 'et Alia'*. Madrid, Alpuerto, 1997 y HARDIE, Jane Morlet. *Francisco de Peñalosa. Lamentations of Jeremiah*. Ottawa, The Institute of Medieval Music, 1999.

¹⁸ Véanse CALAHORRA, Pedro. «Los fondos musicales en el siglo XVI de la catedral de Tarazona. I. Inventarios». *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, VIII, 2 (1992), pp. 9-56 y SEVILLANO, Justo. «Catálogo musical del archivo capitular de Tarazona». *Anuario Musical*, 16 (1961), pp. 149-177. La sección de música de la Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca del Or-

<i>Incipit</i>	<i>Autor</i>	<i>Estado</i>	<i>INV. 1</i>	<i>INV. 2</i>	<i>INV. 3</i>
<i>Et factum est</i>	Pastrana	Perdida	Fuente 4: Fol. v	Fuente 4: Fol. 5	Sin referencia
<i>Et factum est</i>	Montes	Perdida	Fuente 12: Fol. xxxi	Fuente 12: Fol. 33	Fuente 82: Fol. 63
<i>Incipit Lamentatio Hieremiae</i>	Montes	Perdida	Sin referencia	Sin referencia	Fuente 82: Fol. 72
<i>Lamech. Non crediderunt</i>	Montes	Perdida	Fuente 4: Fol. xxi	Fuente 4: Fol. 21	Sin referencia
<i>Aleph. Quomodo obscuratum</i>	Montes	Perdida	Fuente 4: Fol. xxiii	Fuente 4: Fol. 24	Sin referencia
<i>Num. Scrutemus</i>	Montes	Perdida	Sin referencia	Fuente 55: Fol. s/n	Fuente 82: Fol. 69
<i>[Alef.] Caph. De fecerunt</i>	Vasurto	Perdida	Fuente 4: Fol. xvii	Fuente 4: Fol. 17	Sin referencia
<i>Et factum est</i>	Peñalosa	<i>E-TZ 2/3</i>	Fuente 6: Fol. cclxxxviii	Fuente 6: Fol. 115	Sin referencia
<i>Aleph. Quomodo obtexit</i>	Peñalosa	<i>E-TZ 2/3</i>	Fuente 6: Fol. cclxxxviii	Fuente 6: Fol. 116	Sin referencia
<i>Aleph. Quomodo obscuratum</i>	Peñalosa	<i>E-TZ 2/3</i>	Fuente 6: Fol. cclxxxv	Fuente 6: Fol. 120	Sin referencia
<i>Zain. Recordata est Hierusalem</i>	Tordesillas	<i>E-TZ 2/3</i>	Fuente 6: Fol. cclxxxviii	Fuente 6: Fol. 123	Sin referencia
<i>Aleph. Quomodo obtexit</i>	Monton	<i>E-TZ 5</i>	Fuente 11: Fol. xxxiii	Fuente 11: Fol. 59	Sin referencia
<i>Et factum est postquam</i>	Parumbide	Perdida	Sin referencia	Fuente 14: Fol. 154	Sin referencia
<i>Deleth. Viae Sion</i>	Parumbide	Perdida	Sin referencia	Fuente 14: Fol. 150	Sin referencia
<i>Caph. De fecerunt</i>	Parumbide	Perdida	Sin referencia	Fuente 14: Fol. 152	Sin referencia
<i>Coph. Vocavit amicos</i>	Morales	Perdida	Fuente 4: Fol. viii	Fuente 4: Fol. 8	Sin referencia
<i>Phe. Expandit Sion</i>	Morales	Perdida	Fuente 4: Fol. xxxiii	Fuente 4: Fol. 33	Sin referencia
<i>Zain. Candidiores</i>	Morales	Perdida	Fuente 4: Fol. xxxviii	Fuente 4: Fol. 38	Sin referencia
<i>Num. Vigilavi[t]</i>	Morales	Perdida	Sin referencia	Sin referencia	Fuente 81: Fol. 60
<i>De Lamentatione. Heth</i>	Morales	<i>E-TZ 1</i>	Sin referencia	Sin referencia	Fuente 86: Fol. 62
<i>Et factum est postquam</i>	Zaballos	Perdida	Sin referencia	Sin referencia	Fuente 81: Fol. 48
<i>Aleph. Quomodo [obtexit]</i>	Zaballos	Perdida	Sin referencia	Sin referencia	Fuente 81: Fol. 53
<i>Bau. Et egressus</i>	Robledo	Perdida	Sin referencia	Sin referencia	Fuente 82: Fol. 58
<i>Incipit Lamentatio Hieremiae</i>	Joan Arnalte	Perdida	Sin referencia	Fuente 12: Fol. 92	Sin referencia
<i>De Lamentatione. Heth</i>	Joan Arnalte	Perdida	Sin referencia	Fuente 12: Fol. 81	Sin referencia
<i>Incipit Oratio Hieremiae</i>	Joan Arnalte	Perdida	Sin referencia	Fuente 12: Fol. 83	Sin referencia

Tabla 3. Lamentaciones según los inventarios conservados en *E-TZ*, 1-3.

En la misma época, Bernart Icart aparece representado con tres lecciones de tinieblas en la primera colección de lamentaciones impresas publicada por Petrucci (1506)¹⁹. A pesar de que es posible identificar pequeños motivos melódicos, ninguna de sus lamentaciones utiliza rigurosamente el canto llano de un *tonus lamentationum* hispano o romano. Por tanto, Icart se aleja de la tendencia general de la mayoría de sus contemporáneos españoles al inspirar sus lecciones de tinieblas en melodías originales o en el canto de un tono que aún no ha sido identificado. La contundente dominación de la melodía del tono romano en la doble edición de Petrucci manifiesta una preferencia comercial por cubrir un mayor mercado de distribución y, por consiguiente, esta parti-

feó Catalá de Barcelona y el archivo musical de la Abadía de Montserrat preservan una valiosa colección de lamentaciones polifónicas de origen hispano del siglo XVI, que amplía notablemente el número de composiciones de este periodo. Agradezco a Sergi Zauner el haberme facilitado la consulta de las siguientes fuentes manuscritas: *E-Bbc 587*, *E-Bbc 681*, *E-Bbc 708*, *E-Bbc 1166/1967*, *E-Boc 6*, *E-Boc 7* y *E-MO 753*.

¹⁹ THOMAS, Elmer Robert. *Two Petrucci Prints of Polyphonic Lamentations, 1506*. D.M.A. diss., University of Illinois, 1970 y SCOTT, P. *Ottaviano Petrucci's Lamentationum...*

cularidad editorial debiera tenerse en consideración al contextualizar las lamentaciones compuestas por Icart. Además, la decisión de componer la introducción *Incipit Lamentatio Hieremiae Prophete* en lugar del texto *Et factum est postquam* sugiere una decisión premeditada de adecuarse a una práctica local de la Península Itálica (Ejemplo 7b). Peñalosa e Icart sirvieron como cantores en la capilla de música de la corte aragonesa, pero todavía no conocemos con absoluta certeza para qué institución escribieron sus lamentaciones.

Ejemplo 7a. Francisco de Peñalosa: *Et factum est postquam* [Tenor I] (*E-TZ* 2/3, fol. 115)

Et fa - ctum est post-quam in ca - pli - vi - ta - tem du - ctus est Is - ...

Ejemplo 7b. Bernat Icart: *Incipit Lamentatio Hieremiae Prophete* [Discantus] (RISM: 1506¹, fol. 3)

In - - ci - pit La - men - ta - ti - o Hie - re - ni - - ae Pro - phe - ...

Desde un punto de vista histórico, la política exterior de la corona de Aragón tuvo resultados óptimos en la anexión de nuevos territorios del Mediterráneo a su corona y la supremacía territorial ejercida en la Península Itálica, desde la corte napolitana, situó al valenciano Alfonso de Borja como Sumo Pontífice de la Iglesia de Roma con el nombre de Calixto III. Estos acontecimientos son fundamentales para comprender las posteriores relaciones político-diplomáticas con los Estados Pontificios en tiempos de los Reyes Católicos, ya que el nepotismo de Calixto III ubicó a dos de sus sobrinos predilectos en la alta jerarquía eclesiástica romana. Uno de ellos fue el cardenal Rodrigo de Borja, quién astutamente permaneció en la curia romana durante cuatro pontificados hasta ser finalmente investido papa en el año de 1492. La elección de Rodrigo de Borja, como Alejandro VI, impulsó la promoción profesional de españoles en la ciudad de Roma y es que, en lo relativo a cuestiones musicales, el propio Alejandro VI favoreció que un cuarto de los cantores de la capilla papal fueran de origen hispano²⁰. Incluso Manfred Schuler y Richard

²⁰ SHERR, Richard. «The “Spanish nation” in the papal chapel, 1492-1521». *Early Music*, XX, 4 (1992), p. 601. En el año de 1517, Peñalosa ocupó una plaza de cantor en la capilla papal hasta la muerte del pontífice León X. Véase KNIGHTON, Tess. «Peñalosa, Francisco de». *Grove Music Online*. L. Macy (ed.). Acceso (30-I-2010) <<http://www.grovemusic.com>>

Sherr han sugerido con gran convencimiento que bajo su pontificado comenzaron a establecerse prácticas litúrgicas y musicales de la tradición hispana en la capilla pontificia²¹.

La interpretación polifónica de lamentaciones pudiera no haber sido una práctica desconocida para los cantores hispanos que sirvieron en la capilla papal a finales del siglo XV. En el año de 1483, el primer libro de los actos de los capítulos generales de la orden española de los Jerónimos especifica para la fundación del monasterio de San Jerónimo de Cotalba, en Gandía, que «defendemos estrechamente que las lamentaciones y oraciones de Jeremías non se canten a tres bozes»²². La tradición de cantar las lecciones de tinieblas en canto llano estaba sólidamente arraigada en la Península Ibérica durante la Edad Media y el primer Renacimiento, de ahí proviene esta fuerte resistencia a establecer prácticas polifónicas en este género; no obstante, tres años más tarde de la negativa a normalizar una interpretación de las lamentaciones en polifonía, el mismo capítulo determinó que «por consolación de los frailes del dho. monasterio y por contemplación de Baeza, que con mucha instancia nos lo pidió, dispensamos que canten a tres voces la oración de Jeremías el viernes santo y los versos y gozos de Nra. Señora se digan de coro, en el coro, en sus festividades»²³. Estas referencias demuestran con sumo detalle que en algunos monasterios Jerónimos se cantaban lamentaciones polifónicas alrededor de la década de ca. 1480, aunque no debiéramos descartar el asentamiento de una praxis polifónica anterior. En conclusión, el valor histórico de esta documentación reside en que se detalla, por primera vez, una interpretación polifónica de lamentaciones en la Península Ibérica antes del nombramiento de Alejandro VI en Roma, por lo que podemos relacionar de manera contemporánea prácticas po-

²¹ En relación al establecimiento de prácticas litúrgicas hispanas para las pasiones y lamentaciones en la capilla pontificia véanse SCHULER, Manfred. «Spanische Musikeinflüsse in Rom um 1500». *Anuario Musical*, 25 (1970), pp. 27-36 y SHERR, R. «The "Spanish nation"...», pp. 601-609. El *Liber Usualis* incluye después de la *Oratio Hieremiae* una lección alternativa con el mismo texto, pero con una melodía que concuerda con el diseño melódico propio de los *tonus lamentationum* hispanos para esta misma lección. Véase *Liber Usualis*, pp. 443-445.

²² *Primer libro de los actos de los capítulos generales et privados de la Orden de Nro. Padre Sant Jerónimo, y comiença del primero capítulo general el qual se celebró en el monasterio de Nra. Señora de Guadalupe el año de mill et quatrocientos et quinze años*, en el Archivo General de Palacio. Leg. 1.790. Capítulo general del año de 1483, fol. 66v.

²³ *Ibid.*, Capítulo general del año de 1486, fol. 72. Me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a Alfonso de Vicente por haberme facilitado la consulta de estas referencias para su estudio y valoración. No cabe duda de que se trata de una documentación inédita de gran valor, por lo que le estoy especialmente agradecido.

lifónicas de lamentaciones *more hispano* en la capilla pontificia con instituciones eclesiásticas del reino de España.

Posiblemente el encuentro en la capilla papal de dos tradiciones melódicas distintas, la hispana y la gregoriana, produjo un intercambio de la práctica musical de la capilla pontificia entre finales del siglo XV y los primeros años del siglo XVI dentro del repertorio de Semana Santa. Por esta razón tiene sentido que Juan Escribano, quién sirvió en esta institución musical desde el año de 1502, hermanase melódicamente ambos ritos con la utilización de *tonus lamentationum* hispanos (Ejemplo 8a) y romanos (Ejemplo 8b) en sus lamentaciones²⁴. Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Victoria también parafrasearon ambos tonos en algunas de sus lecciones de tinieblas, pero con un tratamiento más libre.

Ejemplo 8a. Juan Escribano: *Incipit Lamentatio Hieremiae. Aleph* [Superius] (J-Rvat CG XII.3, fol. 80)

In - ci - pit La men - ta - ti - o Hie - re - mi - ae ... A - leph, A - - - leph

Ejemplo 8b. Juan Escribano: *Caph. Defecerunt pre lachrymis* [Superius] (J-Rvat CG XII.3, fol. 88v)

Caph. De - fe - ce - runt pre la - chry - mis o - cu - li me - i et con - tur - ba - ta ...

La promulgación del *Breviarium Romanum* de Pío V provocó que algunas lamentaciones pretridentinas españolas fueran deliberadamente alteradas para adecuarse al rito romano, siendo el caso de Morales especialmente interesante²⁵. En 1564, dos ediciones impresas con el mismo título *Lamentationi di Morales* e idéntico contenido fueron publicadas por Antonio Gardano y Francesco Rampazzeto en Venecia. Una revisión exhaustiva de ambas ediciones revela que habían sido preparadas con fines lucrativos, ya que las cinco primeras lecciones de estos impresos fueron compuestas por Constanzo Festa. Las investigaciones de Samuel Rubio demostraron

²⁴ Véanse RING, Johannes. *Studien zu den mehrstimmigen Lamentationen des 16. Jahrhunderts: Escribano, de Morales und Raval*. Ph.D. diss., Hamburg Universität, 2000, pp. 26-95 y PRECIADO, Dionisio. *Juan Escribano († 1557). Seis Lamentaciones*. Madrid, Alpuerto, 2006.

²⁵ Véanse NOONE, M., SKINNER, G. «The nuevo rezado...», pp. 3-20; HAM, Martin. «Morales: The Canon». *Cristóbal de Morales: Sources, Influences and Reception*. Owen Rees & Bernadette Nelson (eds.). London, Boydell Press, 2007, pp. 272-277; DEL SOL, Manuel. «Lamentaciones de Cristóbal de Morales: Historia y Autenticidad». *International Symposium «Los Siglos de Oro» - Spanish Music of the Renaissance*. (Brussels: Brepols, 2011) [en imprenta] y DEL SOL, Manuel. «Lamentaciones para vihuela fuera de los muros de la catedral». *Roseta*, 3 (2009), pp. 6-23.

que las ediciones de Gardano y Rampazetto fueron una «farsa editorial» e incomprensiblemente, cuatro décadas después de este descubrimiento, se continúa considerando a Morales el primer compositor español en componer un ciclo polifónico completo para el Oficio de Tinieblas²⁶. De ahí que el valor histórico de las lecciones de Escribano aumente de un modo particular al reivindicarse como una de las series pretridentinas más antiguas que se han conservado, mientras que es a Victoria a quien le corresponde la distinción de haber sido el primer compositor español en imprimir un ciclo polifónico de nueve lamentaciones.

Al igual que Peñalosa, Morales (Ejemplo 9) y Torrentes (Ejemplo 10) utilizaron en sus lamentaciones toledanas un *tonus lamentationum* hispano que coincide de manera estricta con la versión que recoge el *Passionarium Toletatum* (1516), sufragado por el cardenal arzobispo de Toledo don Francisco Jiménez de Cisneros. La edición de este pasionario toledano, junto con sus posteriores reediciones, fueron las fuentes musicales de canto llano que definieron la praxis de pasiones y lamentaciones polifónicas en el reino de Castilla durante el siglo XVI²⁷.

Ejemplo 9. Cristóbal de Morales: *Aleph. Quomodo sedet sola* [Altus] (E-Tc 21, fol. 7)

A - - leph. Quo-mo-do se-det so-la ci-vi-tas ple-na po-pu-lo:

Ejemplo 10. Andrés de Torrentes: *Et factum est postquam* [Tiple] (E-Tc 18, fol. 15v)

Et fa-ctum est post-quam in ca-pti-vi-ta-tem du-ctus est Is-ra-el ...

Escribano, Morales y Victoria desarrollaron parte de su carrera profesional en Roma, por lo que la mayoría de las lamentaciones originales de estos compositores se conservan en fuentes manuscritas vinculadas con la práctica de la *Cappella Sistina* y la *Cappella Giulia*. Incluso podemos sugerir con gran convencimiento que algunas de las lecciones de

²⁶ RUBIO, Samuel. «Las dos ediciones de las lamentaciones de Morales, del año 1564, son una farsa editorial». *Tesoro Sacro Musical*, 52 (1969), pp. 25-28 y RUBIO, Samuel. *Cristóbal de Morales. Estudio crítico de su polifonía*. Real Monasterio de El Escorial, Biblioteca La Ciudad de Dios, 1969, pp. 280-286.

²⁷ Véanse ASENSIO, Juan Carlos. «More hispano/more toletano. La elección del cantus firmus no romano en las tradiciones polifónicas locales hispanas». *International Symposium «Los Siglos de Oro» - Spanish Music of the Renaissance*. (Brussels: Brepols, 2011) [en imprenta] y DEL SOL, Manuel. *Lamentaciones hispanas...* [en curso].

Escribano y Morales estuvieron establecidas en el canon litúrgico de la capilla pontificia, junto con las de Genet Elzéar «Carpentras» y Festa, hasta el establecimiento de las de Giovanni Pierluigi da Palestrina²⁸. En la capilla papal no debiera sorprender la abrumadora dominación del *tonus lamentationum* romano porque a esta institución musical se le presupone una práctica textual y melódica acorde con los cantorales litúrgicos propios de la tradición gregoriana, pero, sí es interesante señalar que Escribano, Morales y Victoria parafraseasen el tono romano e hispano en la composición de sus lamentaciones escritas para su uso en la capilla pontificia. En general, los polifonistas españoles no renunciaron a la utilización de melodías procedentes de su tradición materna, ni siquiera, cuando sirvieron en capillas vinculadas a instituciones eclesásticas extranjeras²⁹. El canto llano del *tonus lamentationum* hispano y romano puede reconocerse con suma facilidad en la serie compuesta por Escribano, pero, en las lecciones romanas de Morales (Ejemplo 11) y Victoria (Ejemplo 12) solamente podemos reconocer por el momento una mera cita motivica basada en las entonaciones de cada uno de estos dos tonos para las lamentaciones. Y es que, en relación a este estilo de composición, parece que la utilización de una melodía preexistente fue gradualmente perdiendo su vigencia en favor de un tratamiento motivico-imitativo de inspiración libre en la segunda mitad del siglo XVI.

Ejemplo 11. Cristóbal de Morales: *Sede. Justus est Dominus* [Tenor II] (*J-Rvat* CG XII.3, fol. 137)

Sa - - - de, Sa - - - de.

Ejemplo 12. Tomás Luis de Victoria: *Incipit Oratio* [Tenor I] / *Recordare, Domine* [Cantus I] (RISM: V 1432, fol. 65v)

In - ci - pit O - ra - ti - o Hie - re - mi - ae Pro - phe - te Re - cor - da - re Do - ...

²⁸ Véanse MASSENKEIL, Günther. «Lamentations». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie & John Tyrrel (eds.). Oxford, Macmillan Publishers Limited, 2001, XIV, p. 189; BRAUNER, Mitchell Paul. *The Parous Manuscripts: A Study of Vatican Polyphony, ca. 1535 to 1580*. Ph.D. diss., Brandeis University, 1982, pp. 256-296; BRAUNER, Mitchell Paul. «Traditions in the Repertory of the Papal Choir in the Fifteenth and Sixteenth centuries». *Papal Music and Musicians in Medieval and Renaissance Rome*. Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 169-170 y RING, J. *Studien zu den mehrstimmigen Lamentationen...*, pp. 28-30.

²⁹ ASENSIO, J. C. «More hispano/more toletano...». El contenido musical de las ediciones impresas de Sebastián Raval (1594) y Pedro Rimonte (1607) necesita ser revisado en detalle, ya que parece bastante probable que estos polifonistas no recurrieron a la utilización de *toni lamentationum* hispanos para la composición de sus lamentaciones.

Conclusión

La intrahistoria del género lamentación en el reino de España no se reduce a la utilización de textos y melodías de origen hispano en algunas lecciones de tinieblas compuestas por un pequeño grupo de polifonistas españoles como Anchieta, Peñalosa, Tordesillas, Montes, Basurto, Pastrana y Parumbide. El descubrimiento de varias lamentaciones polifónicas más tempranas documenta una producción autóctona anterior en la Península Ibérica. Esta práctica tampoco sucumbió después de las escritas por Escribano, Cárceres, Morales y Torrentes, sino que se amplificó consolidando una tradición en este género durante la segunda mitad del siglo XVI. Un considerable número de polifonistas españoles como Pere Alberch Vila, Rodrigo de Ceballos, Hernando Franco, Santos y Jerónimo de Aliseda, Francisco Guerrero, Ambrosio Cotes, Pedro Bermúdez, Martín de Villanueva, Tomás Luis de Victoria, Alonso Lobo, Luis de Aranda y Sebastián de Vivanco, entre otros, continuaron utilizando — en mayor o menor medida— el canto llano de las lamentaciones hispanas durante el Siglo de Oro.

