

Las diez misas polifónicas de Jacques Moderne (Lyón, 1540) en la catedral de Orense

José López Calo, S. J.
Centro de Investigación de Música Religiosa Española (CIMRE)
Santiago de Compostela

Nota preliminar

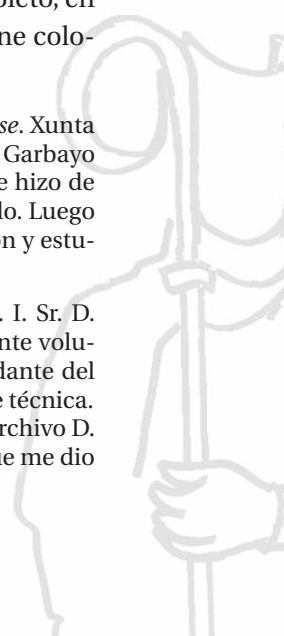
En el curso de la catalogación de diversos fondos que entraron en el archivo de música de la catedral de Orense después que el Prof. Javier Garbayo hubiera publicado el catálogo de ese archivo¹, el auxiliar del archivo, D. José Manuel Urruburu Ventura, me propuso incluir en ese proyecto un volumen de música que no pertenecía, propiamente, al archivo, sino a la biblioteca capitular; y dada la relación de este libro con Celanova el Sr. canónigo archivero de la catedral, M. I. Sr. D. Miguel Ángel González García, me propuso preparar para “Rudesindus” unas notas que contuviesen la descripción del volumen, con las oportunas ampliaciones. Tal es el origen de esta pequeña colaboración, a la que espero podrá seguir, más adelante, alguna otra con un estudio más detenido sobre la música de estas misas y su significado histórico².

Descripción

Papel, 113 folios. 32'5 x 19'5 cm. Encuadernación en piel. Ejemplar completo, en perfecto estado de conservación, aunque un poco ajado por el uso. No tiene colo-

¹ Javier Garbayo Montabes: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Orense*. Xunta de Galicia, 2004. Esos fondos de que se habla en el texto son lo que el profesor Garbayo llama (pág. 487 de su libro) “Legado de D. Camilo Andrade”; él mismo añade que hizo de ellos una primera clasificación y que pensaba dar a conocer en breve su contenido. Luego entraron otros legados y adquisiciones, que aconsejaron acometer su catalogación y estudio bajo otra forma.

² Agradezco públicamente al Sr. canónigo archivero de la catedral de Orense, M. I. Sr. D. Miguel Ángel González García, su amabilidad en permitirme estudiar el importante volumen y hacer de él una copia fotográfica completa, que fue realizada por la ayudante del archivo, D^a Belén Pumar Diéguez, que la llevó a cabo con gran eficacia y excelente técnica. A ella, pues, un especial agradecimiento, lo mismo que al también ayudante del archivo D. José Manuel Urruburu por esa sugerencia y por las importantes informaciones que me dio acerca del volumen.



fón. Termina en el *Benedictus* de la misa “Les fascheurs sutz”, de F. de Layolle, en el folio 113r. Al final, en tipos de imprenta grandes, *Finis*. El *verso* de ese folio estaba en blanco; de él se habla al final de esta descripción y en la nota sobre su procedencia. Magníficas iniciales historiadadas, con gran variedad de dibujos y formas.

Tiene, en diversas páginas, anotaciones en español. Se las señala en la descripción de los lugares respectivos. En la misma página de la portada está la de su ubicación antigua en la biblioteca capitular de la catedral de Orense: “Est. 3º / Caj. 4º”.

Las composiciones, tanto las misas como los motetes, son todas a cuatro voces: superius, altus, tenor, bassus; los cambios se describen en sus lugares respectivos. La única excepción la constituye la misa “Trinitas in unitate”, de Villiers (fol. 101v), que es a 3 voces. El compás básico es, en todas (salvo en la de Lupus), el de *tempus imperfectum divisum*; de nuevo, las excepciones o cambios se exponen en sus lugares respectivos. Las proporciones ternarias vienen siempre señaladas con un 3 después del respectivo signo de compás.

La composición tipográfica está hecha con dos sistemas: el tradicional de “tipos móviles” y el de pentagramas preimpresos.

Las dos primeras hojas no están foliadas; se las describe, respectivamente, como 0 y 00.

Página de título (=fol. 0): LIBER DECEM / MISSARVM a praecla / ris et maximi nominis mu / sicis contextus: nuperrimè adiunctis duabus / missis nunquam hactenus in lucem emissis auctior redditus / & accuratè casti / gatus.

Missarum autem nomina & auctores subsequentis paginae brevis index congruo ordine commonstrat.

IACOBVS MODERNVS A / Pinguento excudebat Lugduni, / Anno publicae salutis / M. D. XL.

Fol. 0v. Index.

Fol. 00. Epístola dedicatoria: CAROLO A ESTANNO, IVRIS VTRI / usque Doctori, Sanctae Sedis Apostolicae Protonotario... Vale... Iterum Vale. Lugduni, Anno M. D. XL.

Fol. 00v. (Estaba en blanco; hay escrita, con caligrafía, musical y literaria, del siglo XVI, una breve composición a tres voces).

Fol. 1 (Está escrito 2, por una equivocación; luego sigue el verdadero folio 2). Cuatro grabados xilográficos, de la Anunciación, Nacimiento, anuncio a los pastores y adoración de los Magos. Título en la parte superior de la página: “Soli Deo honor et gloria”; en la inferior: “Cantate domino canticum nouum: quia mirabilia fecit”. Sic: domino.

Fol. 1v. **P. Moulu: Misa “Stephane gloriose”.**

Fol. 9v. *Pleni sunt caeli*, del Sanctus, a 3 voces. En la mitad inferior, correspondiente al tenor, que *tacet* y, por tanto, tenía los pentagramas impresos, sin la música, escribieron a mano un pasaje a 4 voces con indicaciones de cánones, o, quizá, de entradas o repeticiones. Los nombres de las voces están en abreviatura, pero encima hay añadida una más con el nombre de la voz *Alto* (sic). Caligrafía del siglo XVI.

El primer *Agnus Dei*, a 4 voces, está en 12v-13r; en 13v-14r, el tercero, del que sólo tienen música el superius, altus y bassus; el superius tiene al comienzo la indicación “Duo vel non”; el bassus es un “canon in diapente”; en la parte inferior de 13v, en el espacio correspondiente al tiple y al tenor, tiene estas tres indicaciones del canon y de su interpretación:

En el tiple: “Tertius Agnus super primum”.

En el tenor: “Secundus Agnus tacet vel non.

Tertius Agnus super primum”.

En 14r, entre el altus y el bassus, pone, correspondiente al altus: “Tertius Agnus super primum”, nota que se repite después de los tres pentagramas del bassus.

14v. **F de Layolle: Motete *Stephanus autem, plenus gratiae*.**

15v. **F de Layolle: Misa “Adieu mes amours”.**

20v-21r. Sanctus-Benedictus. El Benedictus es un “duo” (SA); el tenor, antes del *Hosanna*, tiene esta anotación: “Pleni se repose”, y tras ese *Hosanna*, esta otra: “Benedictus ne faiet rien”.

21v-22r. Primero y segundo Agnus Dei. El segundo es a tres voces (ATB); el tiple tiene esta anotación: “Secundus Agnus tacet”. El tercer Agnus (22v-23r) es a cinco voces, parece que con dos altos, pues el altus tiene la indicación “Canon in diatesaron”.

23v. **F de Layolle: *Libera me, Domine*.**

Parece un motete, no responsorio, pues no tiene música más que la primera parte del responsorio: *Libera me, Domine, de morte aeterna in die illa tremenda, quando caeli movendi sunt et terra, dum veneris iudicare saeculum per ignem*. Es a cinco voces, con “canon in diapente” sobre el tiple.

24v. **Richafort: Misa “Veni, Sponsa Christi”.**

31v-32r. Sanctus. El *Pleni sunt* es un dúo de tenor y bajo.

33v. Benedictus, a 3 voces (SAB).

34v. El segundo Agnus Dei es un dúo de SA.



35v. El tercer Agnus Dei es a 6 voces, pero sólo tiene escritas las cuatro habituales (SATB). En el tenor, después de la primera frase, *Agnus Dei*, tiene la señal de canon, y encima esta doble anotación: “Canon. Secunda dyapazonizet. Tertia canchrizando cantet”; y, de hecho, ese tenor no tiene al final la última nota en forma de *longa*, como las otras tres voces, sino que es una *semibrevis* seguida de pausa de *brevis*.

36v. F. de Layolle: Motete *Beata Dei Genitrix*.

El texto es la antifona completa: *Beata Dei Genitrix, virgo Maria, templum Domini, sacrarium Spiritus Sancti; tu sola sine exemplo placuisti Domino nostro Iesu Christo. Ora pro populo, interveni pro clero, intercede pro femineo sexu. Alleluia, alleluia, alleluia.*

37v. Ia [sic] Mouton: Misa “Quem dicunt homines”.

N. B. Al comienzo no tiene el nombre del compositor, que aparece, en cambio, en el índice.

41v-42r. *Crucifixus...*, *Et resurrexit...*, *Et iterum...*, a 3 voces (SAT); ocupan las dos páginas.

43v-44r. *Pleni sunt...*, *Benedictus...*, también a 3 v. (SAT). Al final de las dos páginas: “Agnus Dei supra Kyrie eleison”.

44v. Guillaume Preuost: Misa “Les fascheux sutz”.

El compás del Gloria, como el de toda la misa, es, como ya queda dicho, el de *tempus imperfectum divisum*; pero el del *Cum Sancto Spiritu* es el de *tempus perfectum divisum* con un 3, es decir, en proporción ternaria; también lo es el de *Et vitam venturi saeculi* del Credo. Constituyen, pues, estas dos innovaciones uno de los ejemplos más tempranos de componer estos dos finales de las dos partes largas de las misas con un matiz brillante, festivo. También aparece en el *Et vitam venturi saeculi* de la misa “O salutaris Hostia” de Layolle, como se dice allí. Menos significado tiene el de la misa de Janequin, por encontrarse este compás en otras partes de la misa; pero no estará de más señalarlo también. El *Pleni sunt* del Sanctus es a 3 v. (SAT). El Agnus Dei (52v) es a cinco voces, con dos tenores, ya escritos. No tiene más que un Agnus Dei.

53v. Gardane: Misa “Si bona suscepimus”.

El *Christe* es a 3 v. (SAT); el *Crucifixus*, a dúo de SA; *Et resurrexit*, a 3 (SAB); *Pleni sunt* del Sanctus, a dúo de TB (en el tiple pone el habitual “Pleni tacet”, pero en el alto pone “Pleni non bibit” = vivit); *Benedictus*, a 3 (SAT); el tercer Agnus es a 5 (SATTB), todo ya escrito.

63v. Lupus: Misa “Ferrariae dux Hercules”.

Sic el título. Está toda en *compás perfectum integrum*, con cambios de compás, tanto binarios como ternarios, en diversas partes de la misa.

El primer Kyrie comienza con un *cantus firmus*, sol-fa-re-fa-re-mi-re-fa-mi-re, todas *breves*, en el superius. Evidentemente, esta exposición, que comienza prácticamente en solitario, pues en ese momento, además del superius, solamente canta el bassus, es para dejar bien claro el *cantus firmus*, que, fuera de esa primera aparición, no vuelve a encontrarse, ni una sola vez, ni en ese superius ni en el altus o bassus, sino solamente en el tenor, que, por el contrario, está casi enteramente construido sobre esta melodía, a lo largo de toda la misa, y fundamentalmente en *breves*, aunque después de expuesto en ese valor rítmico lo somete frecuentemente a varios cambios.

Esos cambios son de varios tipos, y se encuentran a lo largo de toda la misa. Es de advertir, ante todo, que, en el tenor, el *cantus firmus* no aparece exactamente como en esa exposición del tiple, sino que el tercer *fa* viene siempre repetido al unísono, con lo que el *cantus firmus* propiamente dicho es sol-fa-re-fa-re-mi-re-fa-fa-mi-re; además, frecuentemente lo repite una quinta más baja: do-sib-sol-sib-sol-la-sol-sib-sib-la-sol.

El *Et resurrexit*, del Credo, es a dúo de SA; el *Et iterum* es también a dúo, de TB (en este caso el tenor no repite el *cantus firmus*, sino que canta una melodía en contrapunto con el bajo).

En el Sanctus-Benedictus tiene una serie de complicaciones contrapuntísticas, en la forma siguiente:

El Sanctus está dividido en dos secciones: *Sanctus... Dominus Deus Sabaoth - Pleni sunt caeli...* La primera sección está en *tempus perfectum integrum* en el superius y en el tenor, y en *perfectum divisum* en el altus y en el bassus; la segunda está en *imperfectum divisum* en las cuatro voces. En ambas el tenor repite dos veces en cada una el *cantus firmus*, siempre en *breves*, pero, naturalmente, las notas, en realidad, tienen diverso valor en cada una de las dos secciones. Esta parte ocupa los folios 69v y 70r.

En 70v-71r están el Hosanna y el Benedictus. El Hosanna es a 4 voces, las cuatro en *tempus imperfectum divisum*, y en él el tenor —que sigue cantando, exclusivamente, el *cantus firmus*— lo repite cuatro veces, en semibreves, la primera y la tercera a la altura habitual (sol-fa-re-fa-re-mi-re-fa-fa-mi-re) y la segunda y cuarta a una quinta más baja (do-sib-sol...). El Benedictus está dividido en tres secciones: *Benedictus - Qui venit - In nomine Domini*. Las tres son a dúo: superius-tenor, altus-tenor, bassus-tenor; las tres veces el tenor canta el *cantus firmus* en *breves*, pero en la primera y tercera en la tonalidad habitual (sol-fa-re...), y la segunda a una quinta inferior (do-sib-sol...).

Los Agnus Dei I y II están en 71v-72r. El primero está en *tempus perfectum integrum* en las cuatro voces. El tenor —que viene llamado “bassus”, pero que está en clave de tenor: do en tercera línea— canta, como siempre, el *cantus firmus*, pero dos veces: una con el texto *Agnus Dei, qui tollis peccata*, y otra con *peccata mundi, miserere nobis* (sic; repite la palabra *peccata*); ambas están escritas en *breves*, con una pausa de *brevis* en medio; la primera está en la tonalidad habitual (sol-fa-re...), pero la segunda, de nuevo, a una quinta inferior. El Agnus Dei II es un dúo de *superius* y *altus*.

El Agnus Dei III está en 72v-73r. Es para las cuatro voces, todas en compás de *tempus imperfectum divisum*; nada de particular en el *superius*, *altus* o *bassus*; el tenor, en cambio, está dividido en cuatro secciones, en cada una de las cuales se repite el *cantus firmus*, siempre en la misma tesitura original (sol-fa-re...); pero en la primera en *longas*, en la segunda en *breves*, en la tercera en *semibreves* y en la cuarta en *mínimas*. En esas cuatro repeticiones del *cantus firmus* en el tenor, el texto está colocado en la siguiente manera: Para la primera parte (*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*), debajo de la primera vez que aparece el *cantus firmus*, es decir, bajo las *longas*; luego no hay signo de repetición del texto; aparentemente, debiera repetirse en las dos veces siguientes que aparecen las notas del *cantus firmus*, pero en cada caso sobra una sílaba (a menos que se haga diptongo en *Dei*, cosa que, a juzgar por la colocación del texto, parece suceder); el texto *Dona nobis pacem* está bajo la cuarta vez en que aparece el *cantus firmus*.

N. B. En la última página de este Agnus Dei, en el espacio que quedaba entre la parte del *altus* y la del *bassus*, han pintado, a tinta, un dibujo, que parece representar a un demonio, o a un ser mitológico o fantástico.

73v. Jannequin: Misa “La bataille”.

Et vitam venturi saeculi, del Credo (78v-79r), está en proporción ternaria —que, por lo demás, ya se encuentra en otras partes anteriores de la misa—, pero tiene la particularidad de que en las cuatro voces tiene añadidas a mano, a tinta, rayas verticales divisorias de compás; y eso que ya en el original, entre los compases antepenúltimo y penúltimo, hay, entre dos *semibreves*, el *punctum divisionis*.

Interesantes los dos *Hosannas*: en el del Sanctus (79v-80r) está a continuación de lo anterior, en los mismos pentagramas, pero separado, en las cuatro voces, por barra doble; en todas está compuesto en *breves* (el compás es el habitual: *tempus imperfectum divisum*), en forma estrictamente silábica —nota por sílaba— en acordes verticales; después de la tercera nota, por tanto al final de la primera palabra, *Hosanna*, hay calderón en las cuatro voces; en la segunda parte, *in excelsis*, el *superius* hace cadencia, con valores rítmicos variados; también el *altus* tiene, sobre la sílaba *ex* una ligadura *cum opposita proprietate*, por tanto, dos *semibreves*; el tenor y el *bassus* siguen cantando en *breves*.

El del Benedictus es más complicado. Ante todo, está es compás ternario —*tempus imperfectum divisum cum proportione*—; y, sobre todo, está construido sobre una célula temática breve, a modo de *cantus firmus*, utilizada de diversas maneras, tanto en imitación como en acordes verticales, homorrítmicos.

El Agnus Dei I es para las cuatro voces; el II para tres (SAT); el III a cinco (SATTB), las cinco ya compuestas.

83v. Io. Certon: Misa “Pouissance”.

Las claves son: superius, do en 1ª línea; altus, do en 3ª; tenor, do en 3ª; bassus, fa en 3ª.

Crucifixus y *Et resurrexit*, del Credo, son a dúo: el primero para TB, el segundo para SA. También el *Pleni sunt caeli et terra*, del Sanctus, es a dúo (TB); pero mientras en el del Credo, en las dos voces que no cantaban, anotaba, simplemente, “tacet”, aquí lo expresa de manera gráfica: en el superius escribe “Pleni non sunt”; en el altus “Pleni ioue a lesbahy” (sic). De manera similar, en el Benedictus, que es a tres voces (SAB), el tenor escribe: “Benedictus est muet”, y en el Agnus Dei II, que es a dúo (SA), el tenor escribe: “Secundus Agnus ne dit mot”, y el bassus “Secundus Agnus regarde en sa bource”.

El Agnus Dei III es a 5 voces (SATTB), todas compuestas.

93v. F de Layolle: Misa “O salutaris Hostia”.

El compás de *Et vitam venturi saeculi*, del final del Credo, es ternario (*tempus imperfectum divisum*, que es el compás de toda la misa, pero que aquí está con proporción ternaria; es la única vez que aparece, en toda la misa).

El *Pleni sunt caeli*, del Sanctus, es a 3 voces (ATB); el superius tiene esta anotación: “Pleni est deueni gendarme; il est a lescoute”. El Benedictus es a dúo (AB); el Agnus II, a 3 voces (SAT), y el bassus tiene esta nota: “Secundus Agnus a bon droit il ne scait que dire” (sic: *scait*; ¿una errata por *sait*?).

El Agnus III (100v-101r) es a cinco voces (SAATB), todas ya escritas. En la página izquierda, en tres pentagramas que estaban impresos, pero no ocupados por el tenor, hay una composición manuscrita, parece que a 3 voces, con las indicaciones al margen de di 1, di 2 y 3di (sic); las dos primeras voces tienen clave de tenor (do en 4ª línea), la tercera no tiene clave alguna; la primera tiene el texto del salmo 116: *Laudate Dominum omnes gentes; laudate eum omnes populi*, todo a vuelapluma y en contextura musical muy sencilla, en escritura del siglo XVI (finales) o XVII (comienzos).

101v. P. de Villiers: Misa “Trinitas in unitate”.

En toda ella no hay escrito más que el superius, con los signos de comenzar y terminar las demás voces. El compás es, en toda la misa, el mismo de la casi totalidad de las composiciones del volumen, el de *tempus imperfectum divisum*.

En el fol. 101v, tras la música del Kyrie tiene las dos didascalías de los cánones:

“Incipe, parve puer, cantus proferre suaves”.

“Ad duplam bassus, quartam tenor apte sequentes”.

En los seis pentagramas impresos, pero sin notas musicales, hay un intento, a mano, de resolver los cánones, en dos de los pentagramas: uno para el tenor y el altus y otro para el bassus. Ambos han sido luego tachados y, a continuación, hay la siguiente nota, manuscrita, con caligrafía de fines del siglo XVI: “Quien puntó esto que no está de molde no supo lo que hizo y metióse en el oficio ajeno; que no es lo mismo ser cantante que cantor, ni cantor que músico, que cada cosa tiene su significación, y es importante, para que no se despeñe ninguno en el camino que no sabe”.

N. B. Mientras en todas las demás misas, en la línea superior de la página, hay solamente el título de la misa, el nombre de la voz y, en las páginas impares, el número del folio (en la primera también el nombre del autor, salvo en la de Mouton), en ésta tiene, en todas las páginas, solamente el título “Canon. Trinitas in unitate”, y, en las impares, el número del folio, no el de la voz. El del autor sólo aparece, como en las demás misas, en el comienzo.

104v. F. de Layolle: Misa “Les fascheux sutz”.

El *Cum Sancto Spiritu* del Gloria es ternario: *tempus imperfectum divisum* (como todo el resto de la misa), pero *cum proportione* (un 3 después de la señal de compás, como ya se dijo al comienzo). *Genitum, non factum...* es a 3 voces (ATB).

En 110v-111r, en las dos páginas, en dos pentagramas que había impresos, pero no ocupados por notas musicales, hay escritos a mano —siempre en escritura del siglo XVI—, después de cada una de las cuatro voces, los siguientes versos del *Miserere*: *Miserere mei, Deus / Secundum tuam / Tibi soli peccavi / Tunc imponent vitulos*. Sic los textos; la música es casi toda en acordes verticales, homorrítmicos.

El *Pleni sunt caeli*, del Sanctus, es a dúo (SA); el Benedictus es a 3 (ATB).

Ya queda dicho que esta misa termina con el Benedictus, y parece que aquí terminaba el volumen, pues en la última página (113r), después del bassus, tiene, como ya se dijo en la descripción del volumen, la anotación, en tipo de letra grande, *Finis*, y el *verso* de ese folio está en blanco, sin colofón. En él hay escritos, por varias manos, diversos textos, pero ninguno tiene referencias

musicales: son de temas de tipo homilético o ascético. Algunas firmas parecen confirmar la pertenencia del volumen a Celanova, de que se va a hablar inmediatamente, pues parece que escribe fr (=fray) antes de lo que parecen nombres de personas.

Nota sobre su procedencia

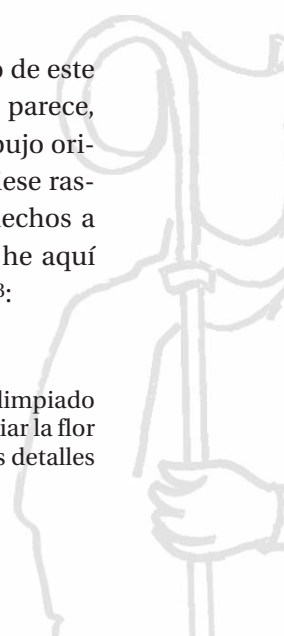
Don Emilio Duro Peña, canónigo archivero de la catedral de Orense desde 1951 hasta su muerte (1995), dejó inédito un libro sobre la música en esa catedral, para el que había ido recogiendo datos a lo largo de muchos años y que fue publicado póstumo, en 1996, previa revisión de materiales y preparación de la edición por su sucesor en el cargo de archivero, don Miguel Ángel González García. La publicación se hizo por la Obra Benéfico Social de la Caja de Ahorros Provincial, “Caixa Ourense”, en lujosa edición, en papel couché y con numerosas y magníficas ilustraciones, casi todas a color. Una de las principales aportaciones de don Miguel Ángel a esta importante publicación fue precisamente la selección y preparación de estas ilustraciones.

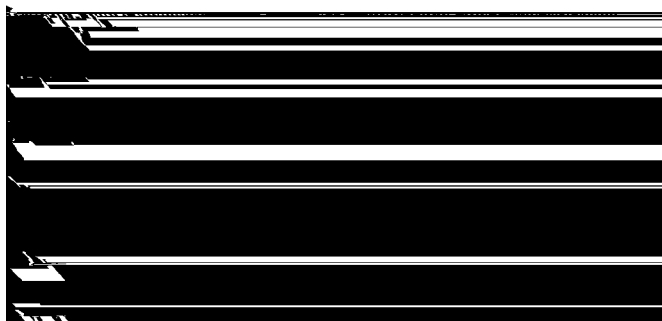
Pues bien: en las páginas 110 y 124 se reproducen dos páginas de este libro de misas que estamos estudiando: en la primera el folio 2r y en la segunda la página de título; en ambas le añadió don Miguel Ángel el siguiente texto de presentación: “Libro con 10 misas polifónicas. Impreso en Lyón 1540. Procede de Celanova”.

Es ésta la primera alusión pública a este ejemplar y a esta procedencia. Preguntado por mí el propio don Miguel Ángel acerca del origen del dato sobre esta procedencia me respondió que estaba en un detalle de la página de título, que, en un pequeño escudo que tiene en la parte inferior, se le han añadido a mano los emblemas del famoso monasterio benedictino gallego: una cruz, un espejo y un compás, degeneración, estas dos últimas figuras, de las originales, que eran una *alfa* y una *omega*.

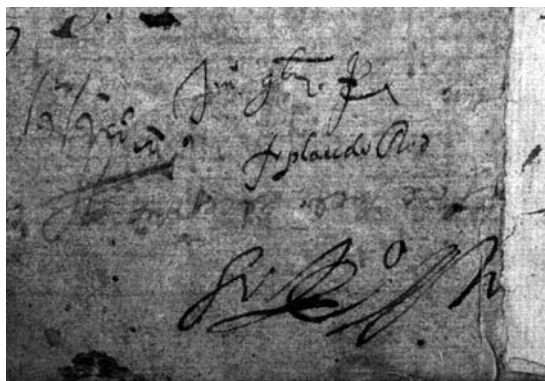
Por la importancia que este detalle tiene para la historia y el significado de este libro añadiré que, analizado cuidadosamente ese escudo y esos símbolos, parece, con toda evidencia, aunque resulte extraño, que ese escudo tenía, en el dibujo original, todo su interior en blanco, pues no hay señal alguna de que se hubiese raspado el anterior contenido, para pintar en él esos símbolos, que están hechos a pluma. Al final de este estudio se presenta la página de título completa; he aquí ahora más en detalle el escudo en cuestión, con la añadidura de Celanova³:

³ En el ejemplar de Orense la página de título está muy manchada de tinta; la he limpiado en cuanto me fue posible, que no lo fue del todo. En particular no fue posible limpiar la flor de lis que figura en el escudo de la casa editorial de Moderne, ni tampoco algunos detalles de este escudo de Celanova y los dibujos que están a su alrededor.





La argumentación de don Miguel Ángel sobre la pertenencia de este libro a Celanova parece convincente, y algunos de los escritos del fol. 113v parecen confirmarla, pues, como ya se dijo, parecen sugerir que fueron escritos por frailes. Véase esta reproducción, a modo de ejemplo:



Pero hay en su contra una consideración, que, a su vez, parece difícil de rebatir: no existe dato alguno que haga presuponer que en Celanova se pudiera usar este libro con fines prácticos, de interpretación musical en el culto, en torno a mediados del siglo XVI, o, como muy tarde, en la segunda mitad de ese siglo —que es cuando se podía cantar esta música, porque en el XVII ya resultaría inconcebible que se cantaran misas polifónicas tan difíciles como las de este volumen, y, ciertamente, no, en modo alguno, la de Villiers, que, sin embargo, consta que fue interpretada, a lo que parece en España—; y, desde luego, por la relación misma de proximidad, e incluso por la actual localización, no pudo ser otra capilla musical la que usara estas misas que la de la catedral de Orense.

Presuponer lo contrario sería contra toda la tradición benedictina española anterior a finales del siglo XVI; y, desde luego, no parece posible que en Celanova, por aquellas fechas, hubiera un coro de niños para las voces agudas, y menos niños que fueran capaces de cantar obras tan difíciles; y esta argumentación parece que

deba aplicarse, aun tratando de extender las posibilidades hasta todos los límites razonables, a monjes que tuvieran una formación, musical y de técnicas de la voz, capaces de cantar esas voces agudas, o cantores profesionales capaces de interpretar esta polifonía. En cambio, y, como se acaba de decir, por la relación misma de proximidad, e incluso por la actual localización, y dado que, hay que repetirlo, el volumen da muestras claras de haber sido utilizado, lo lógico parece ser pensar que no pudo haber sido otra capilla musical la que usara estas misas sino la de la catedral de Orense.

Es verdad que en ninguno de los inventarios de libros del siglo XVI que se conservan de esta catedral figura este volumen. El mismo don Emilio Duro copia, en las págs. 93ss de su obra citada, los inventarios que él pudo localizar; pero, aun prescindiendo de los dos primeros, de 1493 y 1539, que, naturalmente, no podían incluir este libro —aparte de que sólo se refieren a libros litúrgicos en canto llano, y a algunos con solo texto, sin música, es decir, los que estaban a cargo del sochantre, no los de polifonía, de los que el responsable era el maestro de capilla—, hay que decir que ni siquiera en los dos “recuentos” de 1568 (págs. 101ss) tendría este libro cabida, pues sólo mencionan libros estrictamente litúrgicos —misales... —, si bien terminan con esta anotación:

“Hay menestres con su sacabuche y su libro para tañer y los más aderezos, y una caja de cuero y palo con cuatro flautas para música concordada”,

pero no menciona ningún libro de polifonía.

Curiosamente, en el inventario de los libros de música que se hizo en 1589 con el legado del canónigo-cardenal don Juan Febos Rodríguez y que don Emilio reproduce en las páginas 106-107, solamente se habla de “dos cuerpos” de misas de Morales, “primera y segunda parte, encuadernados en tabla y cuero, y bien tratados”; “Cuatro libros pequeños de misas de Morales, encuadernados..., y bien tratados”; y “Tres cuerpos de motetes de Palestrina, nuevos”; mientras que se especifican 23 entradas de otras tantas colecciones de madrigales, ensaladas, villanescas, etc., la mayor parte de las cuales son de autores extranjeros, tanto italianos como flamencos o franceses, aunque entre ellos están también las ensaladas de Flecha.

Sin embargo, el mismo don Emilio, en el Apéndice a su extensa obra (págs. 252ss), tiene un resumen del inventario actual del archivo de música de la catedral, que empieza con este párrafo introductorio:

“Así como el canto coral necesitaba sus libros de cantollano o cantorales —a ellos nos hemos referido en su lugar—, la capilla de música utilizaba también sus libros, sus papeles, sus partituras y particelas. En el siglo XVI, época de la organización de la capilla, circulaban las composiciones reunidas en libros. Conservamos un hermoso ejemplar impreso, el *LIBER DECEM*

/MISSARUM..., *Lugduni MDXL*. Y recogemos aquí algunas referencias documentales tomadas de las actas”.

Y empieza con ésta, que copio literalmente:

“En 1593, ‘los libros de Morales de canto de órgano, nuevos y viejos, andan perdidos y maltratados, y uno de ellos en Celanova’; se encargó al cardenal Villarreal ‘los recoja y los guarde’; en octubre de 1594 se reclama del maestro de capilla Carvajal ‘dé cuenta del libro de Morales que falta’, y a comienzos de 1596 el nuevo maestro de capilla Marcos Esteban pide le manden entregar los libros de música para tener cuenta de ellos”.

Ésos son los datos que se encuentran en el libro de don Emilio Duro referentes a nuestro tema. Y ante esa noticia, de que uno de los libros de polifonía de Morales, que era de la catedral, estaba en Celanova, cabe preguntarse, por una parte, si, no obstante que no fuese práctica habitual cantar polifonía en los monasterios benedictinos, no habría en Celanova una capilla de música polifónica, e incluso preguntarse si, en cualquier caso, no sería ése el momento en que este volumen llegase a la catedral de Orense, quizá traído por ese canónigo “cardenal” Villarreal, si es que —otra hipótesis no menos verosímil— este libro no pertenecía ya de antes a la catedral y hubiese sido llevado, como el de Morales, a Celanova. Porque el hecho es que la otra opción lógica, de que hubiese llegado aquí tras la desamortización, no se la puede aplicar, ya que consta que el volumen estaba en el archivo de la catedral desde mucho antes de esa fecha.

En efecto: en 1831 el canónigo Dr. Juan Manuel Bedoya confeccionó un detallado “Catálogo o índice general de las obras impresas y manuscritas que se hallan en la librería capitular de la santa iglesia catedral de Orense”, y en él, al folio 36v, hay la siguiente entrada:

“Missarum decem liber a maximi nominis musicis contextus: excussus per Jacobum Modernum a Pinguento: Lugduni 1540. Un tomo de 113 hojas”, y le pone como su localización en la biblioteca el estante 3, cajón 4, que es precisamente la signatura que tiene el libro, a mano, en la portada, y, por cierto, de letra antigua⁴.

⁴ El profesor Javier Garbayo publicó, en 2008, un artículo sobre catálogos musicales de la catedral de Orense (“Inventarios de obras e instrumentos musicales en el archivo capitular de la catedral de Orense. Siglos XVIII-XIX”, *Porta da Aira*, nº 12, 229-256), que incluye el del legado del canónigo Febos de que se habla en el texto.

En la lista de ese legado no figura el “Liber Decem Missarum” de Moderne que aquí se estudia. Pero no parece inverosímil que en el legado del canónigo Febos estuviera también este volumen y que, de todos modos, —perteneciese a ese legado, o estuviese ya de antes en la catedral— volviera a la catedral en 1593 junto con el libro de Morales que faltaba. También el Profesor Garbayo es de la misma opinión. Incluso hay un detalle en el documento que transmite ese legado que pudiera ayudar a aclarar esta duda: el acta de recepción, al final...

Después de don Emilio Duro fue don Manuel Rey Olleros quien se ha interesado por este libro⁵. En ese artículo, después de aludir a los datos ofrecidos por el libro de don Emilio, incluye unas notas biográficas de los compositores y algunas observaciones sobre la polifonía. Un dato concreto que publica en la página 177 confirma que este libro se usó en la práctica, ya que alude a una corrección manuscrita en el superius del motete *Stephanus autem* (14v).

Éstos son los datos que he podido reunir hasta este momento. Habrá que esperar a que se encuentre alguno más que aclare algo de las diversas incógnitas que rodean este libro, que, hay que insistir en ello, da muestras evidentes de haber sido usado, y precisamente en España, y precisamente para cantar por él. No todas las misas muestran las mismas señales de uso, pues algunas tienen las hojas intactas o casi, mientras otras sí muestran haber sido más usadas.

Una última nota, que puede ayudar a aclarar algunos de los enigmas que subsisten respecto a este volumen orensano, aunque, a su vez, plantea un nuevo problema sobre los que ya se han comentado: no existe dato alguno que pruebe que este volumen haya pertenecido, propiamente, a la capilla de música de la catedral de Orense, sino que su ubicación en la catedral, ya desde no más tarde que mediados del siglo XVII, estaba en la biblioteca capitular. Se deduce esto, no tanto del hecho de que no figure en los inventarios de música que existen, pues este dato no probaría nada, dado que, prácticamente, no se conserva ninguno anterior al siglo XIX, sino de la signatura, que está escrita a mano en la página de título del volumen, que coincide, en su escritura, con la de otros volúmenes antiguos de la misma biblioteca y que claramente no puede ser posterior a mediados del siglo XVII. Y ya queda dicho que es también la que le atribuye el canónigo Bedoya en su inventario.

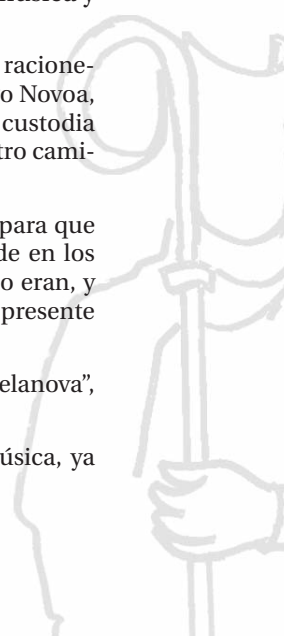
Así, pues, ese hecho explicaría por qué no aparece este volumen en ningún inventario de música⁶; pero también hace más difícil su pertenencia a la capilla de música, ya que los libros de ambas instituciones catedralicias, la capilla de música y

...del documento, comienza con estas palabras: “E yo, el dicho Antonio de Vargas, racionero y sochantre susodicho, confieso haber recibido dichos libros del dicho canónigo Novoa, secretario de dicho Cabildo...” Es decir: esos libros, que pasaron a estar bajo la custodia del sochantre, desaparecieron con el tiempo; mientras que este otro, que siguió otro camino, sí se conserva, haya venido en 1593 con el de Morales o en otra ocasión.

De todas formas, es evidente que el canónigo Febo tenía estos libros de música para que se cantaran, en su casa o donde fuera; y hasta el detalle que el inventario añade en los libros de motetes de Palestrina, de que eran “nuevos”, indica que los demás no lo eran, y posiblemente que dieran muestras de haber sido usados, como sucede con el presente libro de misas.

⁵ Manuel Rey Olleros: “La música polifónica en el monasterio de S. Salvador de Celanova”, en *Rudesindus*, 2/2007, 173-178.

⁶ Tampoco, por tanto, lo incluye Javier Garbayo en su catálogo del archivo de música, ya citado al comienzo de estas notas.



la biblioteca capitular, eran del todo independientes. Y aun en el caso de que lo hubiera traído de Celanova el canónigo Villarreal en 1594, si bien hace, en cierto modo, lógico que pasase a la biblioteca capitular, no deja de plantear muy serias dudas e interrogantes, entre ellas la de que para 1594 esta polifonía resultaba poco menos que indescifrable para los cantores de una catedral, española o no española.

Debe todavía añadirse que esa biblioteca, como las de casi todas las catedrales españolas, se había ido formando por donaciones de canónigos —en algunos casos de obispos—, que a su muerte legaban sus propias bibliotecas a la catedral. Por ello cabe pensar que este volumen haya podido entrar en la biblioteca capitular entre los libros que algún canónigo, a finales del siglo XVI, o, como muy tarde, a comienzos del XVII, haya hecho donación de su propia biblioteca al Cabildo, si es que, como ya queda sugerido, no pertenecía al legado del canónigo Febo.

Esa misma suposición, sin embargo, plantea, no obstante su férrea lógica, un nuevo interrogante, y hasta más de uno: si ello fue así, por qué, en el encargo al canónigo Villarreal se habla sólo de un libro de Morales y no de éste; por que éste pasó a la biblioteca capitular y los de Morales no... ¿O es que para 1596 seguía cantándose la polifonía de Morales y la de este libro ya no se usaba... ?⁷

Como se ve, todo esto, que se deduce del análisis de los hechos conocidos, añade nuevas incógnitas a todo el problema. Y si embargo, y como conclusión de todo, queda el hecho de que esa música se cantó, haya sido en el monasterio de Celanova o haya sido, como parece más verosímil, en la catedral de San Martín de Orense.

⁷ Estas suposiciones, y otras que se pudieran añadir respecto al uso de esta polifonía en una catedral española en los últimos decenios del siglo XVI, son menos inverosímiles o artificiales de lo que pudiera parecer. Sólo un par de testimonios, en representación de otros muchos que se pudieran aducir, de las más varias catedrales: las constituciones de la catedral de Santiago de 1568 mandan, en su constitución 14, “Del maestro de capilla y músicos”, en su número 8:

“A su cargo [del maestro de capilla] estará señalar lo que él y otros hubieren compuesto, como Jusquin, Morales, Logroño, Guerrero y otros muchos músicos famosos, para que los cantores estén diestros en todo género de música”.

Y en el otro extremo de España, en Granada, consta explícitamente que en 1535 seguía en repertorio de la capilla nada menos que “el libro de las quince misas” de Josquin, y que en 1667 seguían usándose, además de varios libros de misas de Morales, uno de “misas contrapunto”, que el inventario describe como “el libro de misas de fa, re, ut, fa, sol, la”, los motetes de Gombert, etc.

(He publicado detalles de todo eso en varios de mis estudios anteriores, en particular en el primer tomo de mi monografía sobre la música en la catedral de Granada en el siglo XVI y en el octavo de la de Santiago; en ellos pueden verse más datos, lo mismo que en otros sobre las catedrales de Plasencia, Burgos, etc.).