

# Música en la catedral

España  
siglos XVI-XVIII



# Música en la catedral

## España, siglos XVI-XVIII

A propósito de la tesis doctoral en curso  
«*Atlas musicae sacra*. Espacio, música y liturgia  
en los siglos XVI-XVIII»





## Índice

### **4 Introducción**

Helena Martín-Nieva

### **6 Nuevas reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo**

Álvaro López Gadea

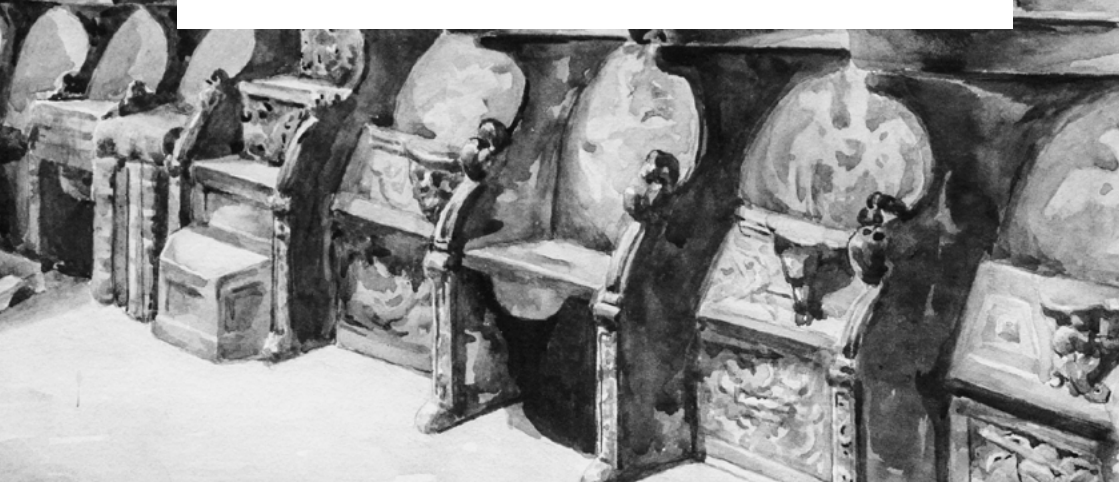
### **12 La actividad musical en espacios eclesiásticos hispánicos (siglos XVI-XVIII): fuentes, protagonistas, instrumentos**

María Gembero-Ustároz

### **18 Música y prácticas interpretativas en el contexto litúrgico de las catedrales hispánicas (siglos XVI-XVIII)**

Emilio Ros-Fábregas

### **24 Currículums de los ponentes**





Arturo Somoza de Armas,  
*Asunto artístico de la Catedral de Ávila*, 1909.  
Museo Nacional del Prado

#### NOTAS

1. John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* (London: Smith, Elder, and Co., 1849), 172.
2. John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, trad. Manuel Crespo y Purificación Mayoral (Barcelona: Stylos, 1987), 176.
3. Eduardo Carrero, *La catedral habitada: Historia viva de un espacio arquitectónico* (Bellaterra: Edicions UAB, 2019).
4. Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita, eds., *Hearing the City in Early Modern Europe* (Turnhout: Brepols, 2018).

## Introducción

«...the greatest glory of a building is not in its stones, or in its gold. Its glory is in its Age, and in that deep sense of voicefulness, of stern watching, of mysterious sympathy, nay, even of approval or condemnation, which we feel in walls that have long been washed by the passing waves of humanity.»

JOHN RUSKIN, 1849<sup>1</sup>

Hay pocos edificios, como la catedral, en los que sentimos tan marcadamente «esa profunda impresión de estar lleno de voces»<sup>2</sup> de la que nos advertía John Ruskin en su Lámpara de la Memoria. Más allá de su forma, de sus símbolos esculpidos en piedra, también está su uso. Un uso variable en el tiempo, con momentos de cambios drásticos, como las consecuencias litúrgicas, musicales y arquitectónicas del Concilio de Trento, a finales del siglo XVI, y del Concilio Vaticano II, trescientos años más tarde.

Hacia esta preocupación metodológica por el estudio histórico del uso están convergiendo historiadores del arte y musicólogos. Por solo citar dos ejemplos cercanos, por un lado, disponemos del reciente ejemplo que nos ha dado Eduardo Carrero en su esclarecedor libro *La catedral habitada* (2019)<sup>3</sup> y, por otro lado, nos encontramos ante investigadoras provenientes de la *historically informed performance*, que han dado el paso hacia el estudio histórico de la música en la vida cotidiana de la ciudad, como Tess Knighton y Ascensión Mazuela, preocupadas por el *soundscape* del pasado<sup>4</sup>.

Es en este contexto académico en el que tomó sentido el *LoG Seminars#01*, en el que especialistas de la arquitectura y de la musicología conversaron sobre la música en las catedrales españolas, durante los siglos XVI a XVIII, y su espacio musical por antonomasia, el coro.

HELENA MARTÍN-NIEVA

Coordinadora de *LoG Seminars#01*

Societat Catalana de Musicologia



Rafael Garzón, *Granada, Catedral: el crucero y altar mayor*, ca. 1890.  
Biblioteca Nacional de España

# Nuevas reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo\*

ÁLVARO LÓPEZ GADEA

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura  
de Barcelona – UPC, Barcelona

Mediante esta intervención se pretende señalar y reflexionar brevemente acerca de las diferentes cuestiones que intervienen en una investigación histórica y arquitectónica de la música religiosa como un fenómeno espacial, desarrollado de manera ininterrumpida en las iglesias españolas durante siglos. En concreto, estudiando el periodo entre el Concilio de Trento (1545-1563) y el siglo XVIII, abarcando los cambios desde una tradición medieval sólidamente establecida hasta las nuevas sensibilidades asociadas a la mentalidad ilustrada y el fin del Antiguo Régimen.

Hoy en día, aquellos que visitan una catedral —incluso quienes acuden a una celebración religiosa— están acostumbrados a ver el coro como un elemento de museo, que se mira pero no se toca: equipado con cartelas explicativas, perfectamente iluminados para admirar la talla de los estalos, con cintas que no dejan subir a la sillería alta, quizás con un facistol en el centro del recinto para exponer, a modo de muestra, algún cantoral. Pero, en todo caso, el coro está vacío. Ya no acoge a los miembros del Cabildo ni a la Capilla de Música celebrando allí la Misa y la Liturgia de las Horas. En apenas unas décadas, el coro ha perdido

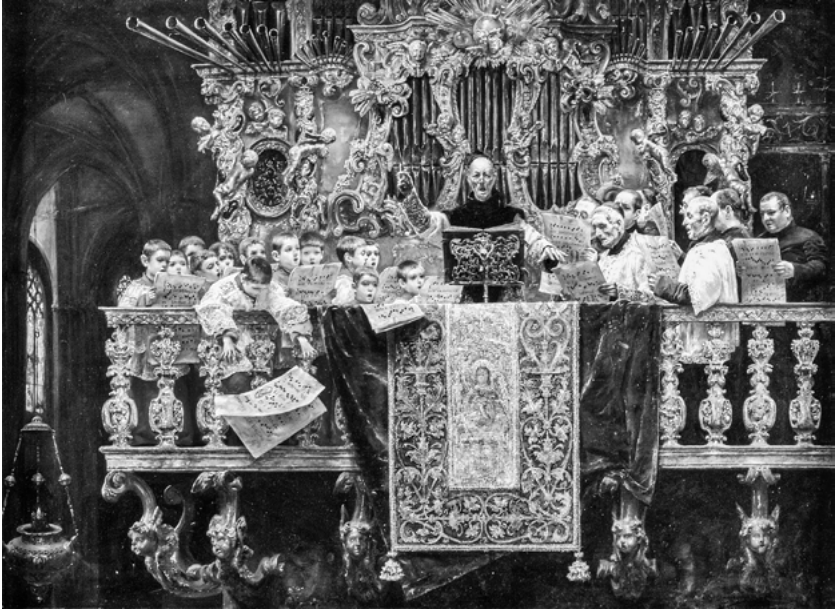
\* Breve resumen de la ponencia presentada en el Seminario *Música en la catedral. España, siglos XVI-XVIII. A propósito de la tesis doctoral en curso «Atlas musicae sacra. Espacio, música y liturgia en los siglos XVI-XVIII»*, coordinado por Helena Martín-Nieva (ETSAB-UPC, 8 de noviembre de 2024). Mediante la presentación se pretendió poner el foco en algunas de las cuestiones propias de la investigación en curso a la vez que dar paso a los ponentes invitados a la sesión.

su función y su esencia. Se aprecia como un objeto patrimonial, pero ya no tiene razón de ser. Quizás, con suerte, una agrupación musical se atreva a interpretar su repertorio en este espacio a modo de homenaje. Pero la imagen que retrataba Arturo Somoza de Armas en 1909 en su *Asunto artístico de la Catedral de Ávila*, la de un coro atestado de cosas, con los libros de canto por el suelo para su uso diario, ya no volverá.

El uso continuo de la música por parte de los oficiantes del rito desde los inicios del cristianismo acaba destilándose con el paso del tiempo en una unidad sintáctica, espacial y funcional: el *coro*. Tras un largo camino, en la Edad Media se establece una tipología de coro que se mantendrá durante siglos. Multitud de condicionantes rituales, musicales, acústicos y funcionales han dado forma a un espacio se configura prácticamente siempre de la misma manera: como una agregación de asientos —llamados estalos— dispuestos en una U a dos alturas en un recinto claramente delimitado. Una tipología consolidada, rígida, en cuya búsqueda sin duda hubo caminos sin salida y opciones descartadas.

Este coro se coloca en estrecha relación con el otro foco de la celebración litúrgica: el *altar*. De hecho, coro y altar forman un organismo bicéfalo en cierta medida autónomo y aislado del resto del templo por rejerías e incluso sólidos muros pétreos. Coro y altar son un escenario compuesto en dos partes que se articulan de muchas maneras a lo largo de tiempos y geografías diversas. Habitualmente, el presbiterio reúne los dos ámbitos en el mismo espacio. Sin embargo, es muy reseñable la configuración típica de la península ibérica, en que altar y coro están cada uno a un lado del crucero<sup>1</sup>. El coro, en la nave central, se convierte en una pieza arquitectónica protagonista, pues segmenta el espacio y obstruye la visión del altar desde la puerta del templo.

Los dos ámbitos se miran a través de la *vía sacra*, que los comunica y permite desarrollar una liturgia con un fuerte componente escenográfico, altamente regulado en los usos y costumbres de cada catedral. Esta alternancia entre coro y altar a lo largo del rito, junto a las procesiones y movimientos del clero, dota a la liturgia hispana de una teatralidad hábilmente explotada por el propio Cabildo para hacer patente el poderío de la Iglesia.



José Gallegos y Arnosa, *El coro de niños de Sevilla*, 1889.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Y es que el coro es mucho más que un espacio musical. También lugar de reunión, de discusión, profusamente decorado, etc. Se trata más bien de un espacio de representación, de proyección de una imagen a los laicos y a los propios compañeros religiosos. Algo aparentemente tan nimio como el reparto de los estalos no se hace según criterios musicales<sup>2</sup>, sino en base a criterios de jerarquía y representatividad dentro del organigrama de la catedral, que provoca no pocas discusiones bien recogidas en las actas capitulares. La colocación de los canónigos es, esencialmente, una micro-geografía del poder.

De todas maneras, el aspecto musical no deja de estar presente. Cuando en el periodo de estudio las nuevas prácticas y repertorios polifónicos, instrumentales y de órgano se vuelven compañeras habituales del canto llano, el coro se satura. En vez de generar nuevos espacios, lo habitual es aprovechar el mismo coro existente, situando a la capilla

y ministriles en el espacio central, reutilizando una estructura heredada de la tradición sin modificarla sustancialmente. La construcción de los grandes órganos renacentistas y barrocos, una microarquitectura que es necesario colocar con tiento dentro de la catedral, sí obliga a levantar tribunas y estructuras específicas, pero siempre muy relacionadas con el centro musical de la catedral: el coro.

También es cierto que se aprovecharán tribunas y otros lugares elevados —e incluso escenarios efímeros— para distribuir a los músicos en ocasión de festividades de mayor importancia, dotando a la celebración de un carácter más espacial pero siempre muy relacionado con la puesta en escena y la teatralidad de la liturgia.



Medallón con representación de ministriles.  
Bartolomé Morel, *Facistol de la catedral de Sevilla*, 1565

Aun así, aunque la tipología y el lugar del coro parece algo muy establecido gracias a la potente tradición medieval, no faltan los *debates arquitectónicos, litúrgicos y funcionales* que intentan repensar la manera en que se constituye esta unidad. Así, Íñigo López de Mendoza, conde de Tendilla, enviaba una misiva a Fernando el Católico en 1509, preocupado porque en la nueva catedral de Granada coro y altar

estarían muy separados y costaría mucho escuchar cantar a los canónigos<sup>3</sup>. Sin embargo, finalmente el coro construido será el mismo que tanto le preocupa, en la nave central. Una vez más, el peso de la tradición se impone sobre otras cuestiones.

Otra propuesta de superar la tradición llegaba a raíz del Concilio de Trento. Finalizado en 1563 y refrendado en España por Felipe II en 1564, promovía una liturgia reformada muy visual, en la que los legos pudieran participar del Misterio. Para ello era necesario despejar los presbiterios y el resto del templo de obstáculos visuales... como los coros en medio de la nave central. Aunque finalmente se relaja la adopción estricta de los cánones tridentinos<sup>4</sup>, tienen ciertamente su importancia e influencia. Sumados a las *Instrucciones Fabricae et Supellectilis*

*Ecclesiasticae* de Carlo Borromeo (1577) y su tardía adaptación, *Advertencias para los edificios y fábricas de los templos* de Isidoro Aliaga (1631), se define un nuevo lenguaje arquitectónico para las iglesias cristianas.

El intento de llevarlo a la práctica en la nueva catedral de Valladolid de Juan de Herrera (a partir de 1589) queda frustrado, dado que el proyecto no se llega a terminar. En la abundante documentación conservada se descubre cómo Herrera pretendía reordenar el presbiterio de acuerdo con los nuevos modos provenientes de Italia y llevar el coro detrás del altar, despejando la nave, bien por iniciativa propia o por intervención real.

La teoría de la arquitectura de este periodo es aún más vacilante al respecto. En las escasas ocasiones en que los tratadistas escriben sobre este tema, cada uno es de un parecer distinto al de los demás, proponiendo todo un abanico de soluciones<sup>5</sup>. Ante la falta de una propuesta intelectual sólida y coordinada, se va a remolque de lo que encuentran en su entorno, aquello conformado por los siglos de tradición.

Cuando todo parece depender de los casos particulares y de su desarrollo a través del tiempo, no queda sino bajar al detalle y estudiar las particularidades de cada catedral antes de atreverse a emitir unas conclusiones generales.

## NOTAS

1. El texto base para introducirse en el estudio de este *more* hispánico, aun puesto en cuestión recientemente, sigue siendo el discurso de Pedro Navascués a su ingreso en la RABASF en 1998. Pedro Navascués Palacio, *Teoría del coro en las catedrales españolas* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998).
2. De hecho, no es necesario, ya que el repertorio en que participan los canónigos (canto llano) es una monodia en que todos cantan la misma voz. Sí puede variar el verso que cantan unos y otros en las piezas responsoriales, según el lado del coro en que se sientan.
3. Citado en Eva Esteve Roldán, «La revaloración de la acústica de interiores en la península ibérica durante la primera mitad del siglo *xvi*», *Quadrivium. Revista Digital de Musicología*, 7 (2016): 120.
4. Mediante los breves papales *Ad hoc Nos Deus unxit* (1570) y *Pastoralis officii cura* (1573).
5. Para más detalles, consultar la investigación previa a la tesis doctoral en curso. Álvaro López Gadea, «Entre lo pensado y lo construido: Liturgia y música en la tratadística arquitectónica española», (TFM, Universitat Politècnica de Catalunya, 2022), <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/375939>.



Pedro Gualdi, *Vista interior de la Catedral de la Ciudad de México*, 1840-1842

# La actividad musical en espacios eclesiásticos hispánicos (siglos XVI-XVIII): fuentes, protagonistas, instrumentos\*

MARÍA GEMBERO-USTÁRROZ

Institución Milá y Fontanals de Investigación en Humanidades - CSIC, Barcelona

Esta ponencia presenta una visión general de la actividad musical en las iglesias hispánicas durante la Edad Moderna, con particular atención a las conexiones entre la música y los espacios arquitectónicos en los que era interpretada. Se explican las fuentes disponibles sobre el tema, la organización musical en las catedrales y algunos aspectos sobre la música en parroquias, conventos y monasterios.

Las catedrales y otras iglesias guardan gran parte de la música antigua conservada en España e Hispanoamérica (libros de polifonía y canto llano, música en papeles sueltos). Este repertorio, para cuya correcta interpretación son imprescindibles los tratados musicales, ha de contextualizarse con información que proporcionan otras muchas

\* Resumen de la ponencia presentada en el Seminario *Música en la catedral. España, siglos XVI-XVIII. A propósito de la tesis doctoral en curso «Atlas musicae sacra. Espacio, música y liturgia en los siglos XVI-XVIII»*, coordinado por Helena Martín-Nieva y celebrado en la Universitat Politècnica de Catalunya en Barcelona el 8 de noviembre de 2024. Esta aportación es parte de los resultados del proyecto de investigación *Prácticas polifónicas hispánicas (siglos XVI-XIX) en perspectiva digital: fuentes musicales, pervivencias, mujeres* (PID2021-123990NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades / Agencia Española de Investigación 10.13039/501100011033/ y por «FEDER. Una manera de hacer Europa», y del grupo consolidado de investigación *Música, patrimoni i societat* (2021 SGR 00499), financiado por la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR), Generalitat de Catalunya.

fuentes no propiamente musicales: libros de acuerdos o actas, libros de cuentas, correspondencia de músicos, ceremoniales y normas litúrgicas, consuetas, constituciones y reglas de coro, libros de entradas, profesiones y defunción de religiosos/as, constituciones sinodales y libros de visita de cada obispado, y pleitos de la jurisdicción eclesiástica o civil. Los propios instrumentos musicales y espacios arquitectónicos originales (órganos y sus tribunas, sillerías de coro), cuando se conservan, aportan evidencias relevantes, como también ocurre con planos, grabados, dibujos, pinturas y fotos antiguas, entre otras fuentes.

El repertorio musical era interpretado en cada catedral por dos grupos de diferente naturaleza y funciones: el coro de canto llano, dirigido por el sochantre o sochantres (podía haber varios simultáneamente), y la Capilla de Música, dirigida por el maestro de capilla, que interpretaba repertorio polifónico en los días y funciones de mayor solemnidad. El coro de cantollanistas se ubicaba en la sillería de coro y no era un conjunto de músicos profesionales, sino que estaba integrado por los miembros del Cabildo catedralicio, además de *racioneros* y capellanes que habían de cantar el oficio divino en latín por su propia condición de eclesiásticos. La Capilla de Música era un conjunto de músicos especializados que en muchas catedrales hispánicas alcanzaba los quince o veinte miembros simultáneamente, entre cantores e instrumentistas. Los músicos de Capilla eran mayoritariamente clérigos, aunque los hubo también casados. El organista era el puesto más importante después del maestro, y con frecuencia había más de un organista y varios órganos en una misma catedral. También eran fundamentales el arpista y el bajón o bajones. El grupo de cantores incluía los infantes o *seises* (niños que cantaban como tiples) y los cantores adultos (tiples, contraltos, tenores y bajos). Los instrumentos fueron cambiando paulatinamente. En la época estudiada, además de órgano, arpa y bajón, se emplearon también, entre otros: clavecín, chirimías, flautas, oboes, clarines, violines, violones y trompas (estas sobre todo desde la segunda mitad del siglo XVIII)<sup>1</sup>. Normalmente los músicos se situaban en torno al *facistol* (gran atril piramidal), en el centro de la parte baja de la sillería de coro. En los siglos XVII y XVIII hubo muchas obras policorales, para cuya interpretación los cantores e instrumentistas se repartían en dos, tres o más coros situados en lugares diferentes, como el *facistol*



Representación de una capilla de música.  
Detalle de la caja de órgano de San Pedro  
(Puente La Reina, Navarra), ca. 1762

y las barandillas del coro y órgano, entre otros. La Capilla de Música interpretaba música en latín o castellano, bien *a facistol* (a partir de libros de polifonía manuscritos e impresos) o bien *a papeles* (obras vocales-instrumentales con partichelas para cada parte). El coro de canto llano y la Capilla de Música interactuaban constantemente, por ejemplo, en magníficats y salmos que requerían la interpretación *alternatim* de secciones polifónicas combinadas con otras a canto llano y/o secciones para órgano. En algunas catedrales, los sochantres colaboraban también como bajos de la Capilla. Está además ampliamente documentada la práctica de improvisaciones de polifonía vocal de diversos tipos<sup>2</sup>.

En el mundo hispánico era característica la situación de la sillería de coro en el centro de la nave principal, con planta de U abierta hacia el altar mayor del presbiterio. Este y la sillería de coro eran espacios habitualmente cerrados por rejas, a los que el pueblo llano no tenía acceso, pero quedaban conectados entre sí a través de la denominada *vía sacra*, que ocupaba uno o varios tramos de nave, y en la que se



Juan Antonio Fernández, *Vista de la función del Ángel y Procesión con el Santísimo Sacramento en Tudela*, ca. 1787

producían constantes movimientos ceremoniales de clérigos. Además, eran frecuentes pequeñas procesiones de los eclesiásticos, que salían desde el coro hacia el exterior de la sillería, haciendo paradas o estaciones litúrgicas (a menudo subrayadas por interpretaciones musicales) en el trascoro, en determinadas capillas o en el claustro catedralicio, antes de regresar al coro y presbiterio<sup>3</sup>. Estas coreografías litúrgicas atraían al público, que presenciaba los movimientos desde las naves laterales de la iglesia y, en ocasiones, desde las barandillas superiores del coro. El arraigo de estas ceremonias era tal que los intentos de trasladar la sillería de coro al presbiterio encontraron fuerte oposición en las iglesias hispánicas, como quedó patente con la negativa a modificar el lugar del coro de la catedral de México en el siglo XVIII<sup>4</sup>.

La actividad musical de parroquias y conventos ha sido menos estudiada hasta ahora que la de las catedrales. En cada parroquia solía haber al menos un órgano, un organista y varios *coristas*, entendiendo este término como sinónimo de clérigos con obligación de cantar el oficio. Para las festividades más solemnes, algunas parroquias contrataban músicos de la capilla de música de la propia localidad o de localidades vecinas. Hubo también parroquias con capillas musicales propias similares a las catedralicias o algo más reducidas que ellas<sup>5</sup>. Las iglesias

monásticas contaban habitualmente, como mínimo, con un órgano situado cerca de la correspondiente sillería de coro. En algunos monasterios masculinos, además de interpretarse el oficio divino en canto llano, hubo capillas de música constituidas por religiosos de la propia institución, que producían e interpretaban repertorio polifónico. Los conventos y monasterios femeninos fueron uno de los pocos escenarios en los que las mujeres podían ejercer la profesión musical manteniendo una buena consideración moral. Algunos conventos femeninos tuvieron capillas estables de músicos varones externos, pero habitualmente funcionaban con efectivos musicales propios. Las religiosas cantaban el oficio divino en canto llano como parte de su tarea diaria y muchos monasterios contaban con pequeñas capillas de monjas asalariadas que interpretaban polifonía en latín y en castellano. Estos grupos de monjas músicas incluían cantoras, instrumentistas (organistas, arpistas, violinistas, bajonas) y a veces también compositoras<sup>6</sup>. La música conventual femenina se interpretaba normalmente desde el coro, dentro del espacio de clausura, aunque consiguió una proyección notable en la sociedad urbana de su época.

## NOTAS

1. Véase en detalle la organización de una capilla musical en María Gembero-Ustárroz, *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, 2 vols. (Pamplona: Gobierno de Navarra, 1995).
2. Giuseppe Fiorentino, «Con ayuda de Nuestro Señor: Teaching improvised counterpoint in sixteenth-century Spain», en *New perspectives on Early Music in Spain*, ed. Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas, (Kassel: Reichenberger, 2015), 356-379.
3. Algunos ejemplos de estas prácticas pueden consultarse en Gembero-Ustárroz, *La música en la Catedral de Pamplona*, vol. 2 (Pamplona: Gobierno de Navarra, 1995), 387-393, documento n.º 65.
4. Rafael López Guzmán, «Los espacios de coro en las catedrales americanas: el caso de México», en *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, ed. María Gembero-Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (Granada: Universidad de Granada, 2007), 249-276. Los ataques contra la situación de la sillería de coro en el centro de la iglesia arreciaron durante la Ilustración, como se refleja en la obra del Marqués de Ureña, *Reflexiones sobre la Arquitectura, ornato y música del templo* (Madrid: Joachîn Ibarra, 1785), 310-316.
5. Pueden verse ejemplos de organización musical en parroquias urbanas y rurales en María Gembero-Ustárroz, «El patronazgo ciudadano en la gestión de la música eclesíástica: la Parroquia de San Nicolás de Pamplona (1700-1800)», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 14/1 (1998): 269-362; y María Gembero-Ustárroz, *Navarra. Música* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2016), 70-77, 101-114 y 148-155.
6. María Gembero-Ustárroz, «Mujeres compositoras en la España del siglo XVIII: la escuela musical del organista Diego Galindo en Pamplona», *Revista de Musicología* 46/2 (2023): 431-475.



Folio iluminado con el Kyrie de la *Missa Ecce ancilla Domini* de Ockeghem y escudo de Fernández de Córdoba.  
*Codex Chigi*, 1498-1503, fol. 19v.  
Biblioteca Apostolica Vaticana

# Música y prácticas interpretativas en el contexto litúrgico de las catedrales hispánicas (siglos XVI-XVIII)\*

EMILIO ROS-FÁBREGAS

Institución Milá y Fontanals de Investigación en Humanidades – CSIC, Barcelona

El objetivo de esta presentación es comentar diversos aspectos de la práctica musical catedralicia a través de los libros de música que se conservan. Se analizan las características de los libros, su relación con la liturgia, metodología de estudio, su importancia a pesar de no utilizarse actualmente en la liturgia, y la necesidad de su catalogación y estudio para evitar la pérdida de este importante patrimonio cultural estrechamente ligado a la música que se interpretó en las catedrales.

La introducción presenta algunos aspectos básicos de la liturgia para entender el contexto en el que los libros de música se usaban en una catedral: a) el calendario litúrgico de la Iglesia cristiana; b) algunos ritos cristianos no romanos; c) el Oficio Divino (o Liturgia de las Horas);

\* Esta presentación es parte de los objetivos del Proyecto I+D de Generación de Conocimiento, *Prácticas polifónicas hispánicas (siglos XVI-XIX) en perspectiva digital: fuentes musicales, pervivencias, mujeres* (PID2021-123990NB-I00, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, financiado por MCIU/AEI/10.13039/501100011033/ y por «FEDER Una manera de hacer Europa», Unión Europea) y del grupo de investigación consolidado de AGAUR *Música, patrimoni i societat* (2021 SGR 00499), Generalitat de Catalunya. La presentación tuvo lugar en la Sala de Grados de la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, en el marco del Seminario *Música en la catedral. España, siglos XVI-XVIII. A propósito de la tesis doctoral en curso «Atlas musicae sacra. Espacio, música y liturgia en los siglos XVI-XVIII»* (coord. Helena Martín-Nieva).

d) la estructura de la Misa; e) los libros litúrgicos para los textos y la música; y f) el canto llano o gregoriano.

La división del calendario litúrgico en *Temporale* y *Sanctorale* es fundamental para entender la organización de muchos libros. El *Temporale* (organización alrededor de los dos acontecimientos más importante en la vida de Cristo, Nacimiento y Pascua de Resurrección) incluye todos los domingos del año empezando por Adviento (cuatro domingos que preparan la Navidad); Navidad (25 de diciembre); Epifanía (6 de enero); tres domingos antes de Cuaresma (septuagésima; sexagésima y quincuagésima); Cuaresma (cuatro domingos), que prepara la Pascua; Pascua (fecha flexible); y Pentecostés (siete semanas después de Pascua), seguido de los domingos hasta Adviento. El *Sanctorale* marca los días de fiesta de los santos/as y de otras celebraciones según su importancia.

Antes de la unificación de la liturgia occidental había numerosas variantes de ritos locales (Galicano, Mozárabe, Ambrosiano, *Sarum*) con repercusión en las melodías del canto que se interpretaba. La estructura de las oraciones y cantos del Oficio Divino (Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas) tiene un claro reflejo en los libros y repertorio musical; se viene celebrando diariamente desde la Edad Media en instituciones monásticas y catedralicias con numerosísimas variantes. En el caso de la Misa (reactualización de la Última Cena de Jesús y sus discípulos, con la institución de la Eucaristía), las diversas secciones con música pueden ser del Ordinario, que siempre se repiten en todas las misas (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei e Ite Missa est*) o del Propio, secciones que cambian cada día, según la festividad (Introito, Gradual, *Alleluia/Tracto*, Ofertorio, Comunión); algunas secciones del Propio, como las epístolas y evangelio, son habladas o semitonadas.

Los cuatro libros litúrgicos más importantes desde el punto de vista musical que reflejan el contenido de textos y música del Oficio y la Misa son: Breviario (textos para el ciclo de los Oficios de las Horas); Misal (textos para la Misa; es el libro que tiene el sacerdote en el altar al celebrar la misa); Antifonario (música en canto gregoriano para el ciclo de los Oficios, sin maitines; aquí encontraríamos, por ejemplo, la música para oficios de Vísperas de distintas festividades); y el Gradual



Motete *Hostia solemnis* en honor a Santa Eulalia.  
Manuscrito de polifonía, s. XVI, fols. 62v y 63r.  
Biblioteca de Catalunya

(música en canto gregoriano de los propios de las misas también conocido como *Antiphonale Missarum*), en él encontraríamos el canto llano para Introito, Gradual, *Alleluia*/Tracto, Ofertorio y Comunción específico para cada una de las misas de todos los domingos del año, siguiendo el calendario litúrgico empezando por el primer domingo de Adviento.

El canto gregoriano que se utilizaba durante el año ocupaba varios volúmenes de antifonarios y graduales —muchas veces de grandes dimensiones— que se situaban en el facistol en el centro del coro. Los compositores de misas polifónicas habitualmente solo componían las partes del Ordinario (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* y *Agnus Dei*), ya que así su música podía interpretarse en cualquier misa, alternando con las secciones del Propio en canto llano. Así pues, las catedrales, para cubrir las necesidades litúrgicas (incluso dentro de una misma celebración) precisaban de varios libros para los textos rezados, para la música diaria



Representación de una capilla de música, clero y niños cantando frente al facistol. Franchinus Gaffurius, *Practica musicae*, 1512, frontispicio. Music Library, University of North Carolina at Chapel Hill

(canto gregoriano) y para la polifonía. El canto llano o gregoriano es anónimo y se ha transmitido desde la Edad Media como música oficial de la Iglesia Católica, si bien después del Concilio Vaticano II (1962-1965), con la introducción de las lenguas vernáculas en las celebraciones litúrgicas, los miles de libros de canto llano y polifonía en latín de las catedrales dejaron de ser útiles en la práctica diaria.

La presentación muestra ejemplos de diversos tipos de libros de canto llano y, especialmente, libros de polifonía de los siglos xv y xvi, manuscritos e impresos de los que se comenta sus orígenes, estructura y repertorios. Entre ellos:

- Bruselas, Bibliothèque Royale de Musique, 9126 (ca. 1505), recopilado para Juana la Loca y Felipe el Hermoso;
- Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. Mus. 15496, recopilado para Carlos V antes de su elección como emperador;
- Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi Codex* (con los blasones de las familias Cardona y Fernández de Córdoba);
- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454;
- Tarazona, Archivo Capitular de la Catedral 2/3; y
- Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 681. Este manuscrito se ilustra con la transcripción e interpretación (como recuperación moderna) del motete *Hostia solemnis* dedicado a Santa Eulalia, patrona de Barcelona, que se cantaba antiguamente durante las procesiones en la Catedral de Barcelona que acababan en la cripta de Santa Eulalia, bajo el altar mayor de la Catedral.

La pervivencia de la polifonía a través de los siglos se muestra a través de dos manuscritos tardíos del siglo XVIII con repertorio renacentista que se encuentran actualmente en Totana (Murcia) y Pamplona, respectivamente.

Con iconografía musical de los siglos XV y XVI se ilustra la evolución del número de cantantes que formaba una capilla musical, que inicialmente podía cantar exclusivamente a *cappella* (solo con voces, sin acompañamiento), así como la progresiva incorporación de instrumentos para la interpretación de la polifonía, una evidencia que contribuye a orientar las prácticas de interpretación histórica para los intérpretes actuales.

Se incluye además una breve explicación sobre los objetivos de la plataforma digital *Books of Hispanic Polyphony IMF-CSIC* (<https://hispanicpolyphony.eu/es//home>). La presentación subraya finalmente la necesidad de que el patrimonio documental, artístico y especialmente musical de las catedrales pueda digitalizarse por completo y preservarse adecuadamente como patrimonio cultural histórico, ya que —al igual que el de otras instituciones religiosas como monasterios y conventos— está en peligro por abandono, deslocalización, pérdida o destrucción debida a incendios o catástrofes naturales.

## Currículums de los ponentes

**Helena Martín-Nieva** es vicepresidenta de la Societat Catalana de Musicologia y profesora en el máster en Musicología de la Universidad de La Rioja. Es doctora por la UPC, musicóloga por la Universitat Autònoma de Barcelona (premio extraordinario final de carrera) y arquitecta por la Universitat Ramon Llull. Antes fue docente en el Grado de Musicología de la Universitat Autònoma de Barcelona y profesora de Historia del arte y de la arquitectura en La Salle-Universitat Ramon Llull. Su tesis doctoral fue dirigida por los profesores Juan José Lahuerta (UPC) y Germán Gan-Quesada (UAB), y versa sobre la lenta y difícil introducción de la música y las artes plásticas de vanguardia en Barcelona entre 1939 y 1960, así como la gestación de un pequeño público afín a estas manifestaciones artísticas. Entre sus últimas publicaciones sobre historia de la música, se encuentran: «*Dau al Set deciphered in sounds, 1948-1956*» (2018) y «*Opening Pandora's Cage : 'Open Music' and John Cage in Barcelona, 1960-1970*» (2019). Es coeditora del libro *Music and Resistance: From 1900 to the Present* (Brepols, 2022). Pertenece al proyecto de investigación financiado RETRANS-LATES, *Reflexiones, desde Europa, sobre la arquitectura en España (1976-2006)*, donde examina la decisiva influencia ejercida por ingenieros acústicos españoles en el diseño de auditorios europeos.

<https://orcid.org/0000-0001-6310-8391>

<https://scholar.google.es/citations?user=bDf0qQkAAAAJ&hl>

helena.martin@unirioja.es

**Álvaro López Gadea** (Logroño, 1995) es arquitecto por la ETSAB-UPC (2020) y Máster en Estudios Avanzados en Arquitectura-Barcelona en la especialidad de Teoría, Historia y Cultura (ETSAB-UPC, 2022) con la tesina *Entre lo pensado y lo construido: liturgia y música en la tratadística arquitectónica española*.

Actualmente cursa sus estudios de doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura con el proyecto de tesis «*Atlas musicae sacra. Espacio, música y liturgia en los siglos XVI-XVIII*» bajo la dirección de la profesora Carolina B. García-Estévez (UPC). La investigación comenzó con una ayuda predoctoral Joan Oró FI 2023, concediéndose después un contrato predoctoral para la formación de profesorado universitario (FPU-Ministerio 2022).

La propuesta de tesis recoge los aprendizajes de la tesina realizada en 2022 para expandir sus objetivos, explorando las conexiones que se dan entre la teoría de la arquitectura, de la música y la producción literaria eclesiástica para definir, en la España de la Contrarreforma, unas arquitecturas destinadas a la producción y ejecución de música dentro del contexto de la liturgia católica.

Previamente a su etapa como doctorando, ha realizado estancias Erasmus en el Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV, 2016-2017) y participado en el proyecto de investigación I+D+i *La arquitectura española en los medios de comunicación internacionales: publicaciones, exposiciones, congresos (primera parte: 1940-1975)* (IP: Antonio Pizza) en el marco de una Beca de Colaboración en Departamentos Universitarios.

alvaro.lopez.gadea@upc.edu

**María Gembero-Ustárroz** es investigadora científica en Musicología en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Institución Milá y Fontanals de Investigación en Humanidades de Barcelona. Antes fue catedrática en el Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona y profesora titular en la Universidad de Granada. Ha publicado sobre música en España (siglos XVI-XIX), relaciones musicales entre España e Hispanoamérica, mujeres músicas, patrimonio musical e historia de la música en Navarra. Es autora de *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII* (2 vols.), *Navarra. Música* (primera historia general de la música en esa región) y del estudio y edición del *Concierto para clave y orquesta* (1767) de Manuel Narro (primer concierto conocido para tecla en el mundo hispánico). Ha editado o coeditado varios volúmenes, entre ellos *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica y Musicología en web. Patrimonio musical y Humanidades Digitales*. Colabora con las plataformas digitales *Fondo de Música Tradicional* y *Books of Hispanic Polyphony*, dirigidas por Emilio Ros-Fábregas, y con el proyecto europeo *Early-Muse*, dirigido por Philippe Vendrix. Actualmente es coinvestigadora principal del proyecto *Prácticas polifónicas hispánicas (siglos XVI-XIX) en perspectiva digital: fuentes musicales, pervivencias, mujeres* (financiado por MCIU/AEI y por «FEDER. Una manera de hacer Europa»), así como investigadora principal del grupo consolidado *Música, patrimoni i societat* (financiado por AGAUR-Generalitat de Catalunya). Desde 2014 es directora de la colección Monumentos de la Música Española de la Editorial CSIC.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1809-4191>

Web institucional: <https://www.imf.csic.es/la-imf/personal/maria-gembero-ustarroz/mgembero@imf.csic.es>

**Emilio Ros-Fábregas** es investigador en Musicología del CSIC, Institución Milá y Fontanals de Investigación en Humanidades de Barcelona (IMF-CSIC) desde 2009. Obtuvo el doctorado, Ph.D., en el Graduate Center, City University of New York (CUNY), y enseñó en Brooklyn College y Boston University (donde también dirigía el Collegium Musicum). Su investigación se centra en la música del Renacimiento, la historiografía de la música española y el desarrollo de la Musicología Digital. Tras veinte años en Estados Unidos, regresó a España y enseñó en las universidades de Granada y Girona; en 2011 fue «Visiting Chair of Catalan Studies» en la Universidad de Chicago. Ros-Fábregas es responsable de las plataformas digitales *Fondo de Música Tradicional* (2012-) y *Books of Hispanic Polyphony* (2013-). En 2013 Ros-Fábregas fue elegido Miembro de la Academia Europaea y, desde 2019, es director de la revista *Anuario Musical*. Es IP de dos proyectos de investigación del plan nacional y co-líder del Grupo de Trabajo «Fuentes» del proyecto europeo COST Acción CA21161 (*EarlyMuse*), en el que participan cuarenta países. Recientemente ha coeditado con María Gembero-Ustároz el libro *Musicología en web: patrimonio musical y Humanidades Digitales* (Kassel: Reichenberger, 2021). Sus publicaciones pueden consultarse en:

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9032-1072>

<https://csic.academia.edu/EmilioRosF%C3%A1bregas>

[emros@imf.csic.es](mailto:emros@imf.csic.es)

## **Música en la catedral España, siglos XVI-XVIII**

LoG Seminars#01

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (UPC)

Barcelona, 8 de novembre de 2024

Seminario *Música en la catedral. España, siglos XVI-XVIII*.  
A propósito de la tesis doctoral en curso «Atlas musicae sacra. Espacio, música y liturgia en los siglos XVI-XVIII»,  
Zonavideo UPC, <https://zonavideo.upc.edu/video/678645394f108c365c1e8ed7>

Grup de Recerca Consolidat «Xarxes Transnacionals de l'Art i l'Arquitectura Moderns: Local-Global, LoG» (96 SGR 2021)  
Coordinadora: Carolina B. García-Estévez,  
Universitat Politècnica de Catalunya

LoG Seminars és un punt de trobada on es treballen les tesis doctorals en curs del grup de recerca i es confronten amb reconeguts especialistes del seu àmbit temàtic, que en la majoria dels casos no pertanyen a la pròpia disciplina de l'arquitectura. S'assumeix així la complexitat dels estudis històrics des d'àrees de coneixement afins com la història de l'art, la política, l'economia, la filosofia, la musicologia, la literatura comparada, la sociologia o la pròpia arqueologia.

Coordinació del seminari: Helena Martín-Nieva

Edició LoG: Álvaro López Gadea

Disseny gràfic: Rosa Lladó, Salon de Thé

© edició: LoG Seminars

© textos: dels autors

© imatges: dels autors

Primera edició, març 2025

Iniciativa Digital Politècnica

Oficina de Publicacions Acadèmiques Digitals

de la Universitat Politècnica de Catalunya

Campus Diagonal Nord, Edifici K2M, planta S1

Jordi Girona, 1-3

08034 Barcelona

[info.idp@upc.edu](mailto:info.idp@upc.edu)

D.L. B 8217-2025

ISBN: 979-13-87613-45-7

eISBN: 979-13-87613-46-4

DOI: 10.5821/ebook-9791387613464

Web del Grup de Recerca: <https://log.upc.edu/>

## Créditos imágenes

Pág. 4 *Asunto artístico de la Catedral de Ávila*, Museo Nacional del Prado, inv. D007475, consultado el 20 de marzo de 2025, <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/asunto-artistico-de-la-catedral-de-avila/dd74eca8-b5a7-41c7-bd24-d399be02bdbc>>

Pág. 6 *Granada, Catedral: el crucero y altar mayor*, Biblioteca Nacional de España, inv. 17/193/7, consultado el 19 de marzo de 2025, <<https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000063330>>

Pág. 9 *El coro de niños de Sevilla*, Academia Colecciones, inv. 1464, consultado el 19 de marzo de 2025, <<https://www.academiacolectaciones.com/pinturas/inventario.php?id=1464>>

Pág. 10 *Facistol de la catedral de Sevilla*, Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna, consultado el 29 de marzo de 2025, <<https://www2.ual.es/ideimand/portfolio-items/medallon-de-los-ministriles-del-facistol-de-la-catedral-de-sevilla-por-bartolome-morel/>>

Pág. 12 *Vista interior de la Catedral de la Ciudad de México*, Bidsquare, consultado el 28 de marzo de 2025, <<https://www.bidsquare.com/online-auctions/morton-su-bastas/pedro-gualdi-vista-interior-de-la-catedral-de-la-ciudad-de-m-xico-ca-1840-leo-sobre-tela-firmado-gualdi-69-4-x-97-2-cm-5325421>>

Pág. 15 Fotografía de María Gembero-Ustárroz

Pág. 16 *Vista de la función del Ángel y Procesión con el Santísimo Sacramento en Tudela*, Fco. Javier Zubiaur Carreño, consultado el 29 de marzo de 2025, <<https://www.zubiaurcarreno.com/celebraciones-de-pascua-en-navarra-bajada-del-angel-y-la-procesion-del-encuentro/>>

Pág. 18 Anónimo, *Codex Chigi*. 1498-1503, fol. 19v. Biblioteca Apostolica Vaticana, inv. Chig.C.VIII.234, consultado el 28 de marzo de 2025, <[https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Chig.C.VIII.234/0040](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Chig.C.VIII.234/0040)>

Pág. 21 Anónimo, *Miscel·lània de polifonia*. Barcelona: s. xvi, fols. 62v y 63r. Biblioteca de Catalunya, inv. M. 681, consultado el 31 de marzo de 2025, <<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/partiturBC/id/26714>>, <<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/partiturBC/id/26715>>

Pág. 22 Gaffurius, Franchinus. *Practica musicae*. Venecia: Agostino Zani, 1512, front. Music Library, University of North Carolina at Chapel Hill, consultado el 20 de marzo de 2025, <<https://archive.org/details/practicamusicaev00gaff>>



# LoG Seminars#01

**Redes Transnacionales  
del Arte y la Arquitectura Modernos:  
Local-Global**

**ETSAB** Escola Tècnica  
Superior d'Arquitectura  
de Barcelona



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA  
DE CATALUNYA  
BARCELONATECH**



Agència  
de Gestió  
d'Ajuts  
Universitaris  
i de Recerca