

A black and white woodcut-style illustration of a bearded man, likely a saint or prophet, standing and holding a long staff or scepter. He is wearing a long, flowing robe and has a halo around his head. The man is depicted from the waist up, facing slightly to the right. He has a long, dark beard and hair. The staff he holds is long and thin, with a simple crossbar at the top. The background is plain.

ISSN: 2171-620X

E AS PEREGRINACIÓNS

1^{re} Harpes
 2^{de} Harpe
 3^e Jacques
 1^{re} Sop.
 2^e Sop.
 Ten.
 Basse
 Orgue
 Fédal
 Tonneau
 Clar.
 Basson
 Cor mib
 2^e Cor mib
 3^e Cor mib
 Vibron
 Tr.
 Trombe
 Timbale
 G. Caïm
 V.
 R.
 P.
 2.
 3.
 4.
 5.
 6.
 7.
 8.
 9.
 10.
 11.
 12.
 13.
 14.
 15.
 16.
 17.
 18.
 19.
 20.
 21.
 22.
 23.
 24.
 25.
 26.
 27.
 28.
 29.
 30.
 31.
 32.
 33.
 34.
 35.
 36.
 37.
 38.
 39.
 40.
 41.
 42.
 43.
 44.
 45.
 46.
 47.
 48.
 49.
 50.
 51.
 52.
 53.
 54.
 55.
 56.
 57.
 58.
 59.
 60.
 61.
 62.
 63.
 64.
 65.
 66.
 67.
 68.
 69.
 70.
 71.
 72.
 73.
 74.
 75.
 76.
 77.
 78.
 79.
 80.
 81.
 82.
 83.
 84.
 85.
 86.
 87.
 88.
 89.
 90.
 91.
 92.
 93.
 94.
 95.
 96.
 97.
 98.
 99.
 100.
 101.
 102.
 103.
 104.
 105.
 106.
 107.
 108.
 109.
 110.
 111.
 112.
 113.
 114.
 115.
 116.
 117.
 118.
 119.
 120.
 121.
 122.
 123.
 124.
 125.
 126.
 127.
 128.
 129.
 130.
 131.
 132.
 133.
 134.
 135.
 136.
 137.
 138.
 139.
 140.
 141.
 142.
 143.
 144.
 145.
 146.
 147.
 148.
 149.
 150.
 151.
 152.
 153.
 154.
 155.
 156.
 157.
 158.
 159.
 160.
 161.
 162.
 163.
 164.
 165.
 166.
 167.
 168.
 169.
 170.
 171.
 172.
 173.
 174.
 175.
 176.
 177.
 178.
 179.
 180.
 181.
 182.
 183.
 184.
 185.
 186.
 187.
 188.
 189.
 190.
 191.
 192.
 193.
 194.
 195.
 196.
 197.
 198.
 199.
 200.
 201.
 202.
 203.
 204.
 205.
 206.
 207.
 208.
 209.
 210.
 211.
 212.
 213.
 214.
 215.
 216.
 217.
 218.
 219.
 220.
 221.
 222.
 223.
 224.
 225.
 226.
 227.
 228.
 229.
 230.
 231.
 232.
 233.
 234.
 235.
 236.
 237.
 238.
 239.
 240.
 241.
 242.
 243.
 244.
 245.
 246.
 247.
 248.
 249.
 250.
 251.
 252.
 253.
 254.
 255.
 256.
 257.
 258.
 259.
 260.
 261.
 262.
 263.
 264.
 265.
 266.
 267.
 268.
 269.
 270.
 271.
 272.
 273.
 274.
 275.
 276.
 277.
 278.
 279.
 280.
 281.
 282.
 283.
 284.
 285.
 286.
 287.
 288.
 289.
 290.
 291.
 292.
 293.
 294.
 295.
 296.
 297.
 298.
 299.
 300.
 301.
 302.
 303.
 304.
 305.
 306.
 307.
 308.
 309.
 310.
 311.
 312.
 313.
 314.
 315.
 316.
 317.
 318.
 319.
 320.
 321.
 322.
 323.
 324.
 325.
 326.
 327.
 328.
 329.
 330.
 331.
 332.
 333.
 334.
 335.
 336.
 337.
 338.
 339.
 340.
 341.
 342.
 343.
 344.
 345.
 346.
 347.
 348.
 349.
 350.
 351.
 352.
 353.
 354.
 355.
 356.
 357.
 358.
 359.
 360.
 361.
 362.
 363.
 364.
 365.
 366.
 367.
 368.
 369.
 370.
 371.
 372.
 373.
 374.
 375.
 376.
 377.
 378.
 379.
 380.
 381.
 382.
 383.
 384.
 385.
 386.
 387.
 388.
 389.
 390.
 391.
 392.
 393.
 394.
 395.
 396.
 397.
 398.
 399.
 400.
 401.
 402.
 403.
 404.
 405.
 406.
 407.
 408.
 409.
 410.
 411.
 412.
 413.
 414.
 415.
 416.
 417.
 418.
 419.
 420.
 421.
 422.
 423.
 424.
 425.
 426.
 427.
 428.
 429.
 430.
 431.
 432.
 433.
 434.
 435.
 436.
 437.
 438.
 439.
 440.
 441.
 442.
 443.
 444.
 445.

ad limina

TURISMO DE GALICIA-S.A. DE XESTIÓN DO PLAN XACOBEO
Vol. XVII-1. 2026. Santiago de Compostela
ISSN: 2171-620X



REVISTA DE
INVESTIGACIÓN DEL
CAMINO DE SANTIAGO
Y LAS PEREGRINACIONES

RESEARCH JOURNAL OF THE WAY
OF ST. JAMES AND PILGRIMAGE
REVISTA DE INVESTIGACIÓN DO CAMIÑO
DE SANTIAGO E AS PEREGRINACIÓNS



XUNTA
DE GALICIA

XUNTA DE GALICIA

Presidente / *President* / Presidente

Alfonso Rueda Valenzuela

Director / *Executive* / Director, Turismo de Galicia

Xosé Manuel Merelles Remy

Gerente / *Management* / Xerente, Turismo de Galicia

Antonio Casas Calviño

Director de Administración y Relaciones con las Asociaciones de Amigos del Camino de Santiago

Director of Administration and Relations with Associations of Friends of The Way of Saint James

Director de Administración e Relacións coas Asociacións de Amigos do Camiño de Santiago

Ildefonso de la Campa Montenegro

EDICIÓN / *PUBLISHING* / EDICIÓN

Xunta de Galicia. Turismo de Galicia-S.A. de Xestión do Plan Xacobeo

COORDINACIÓN EDITORIAL / *EDITORIAL COORDINATION* / COORDINACIÓN EDITORIAL

Turismo de Galicia

Carmo Iglesias Díaz

Carla Fernández-Refoxo González

Francisco Gómez Souto

DISEÑO / *DESIGN* / DESEÑO

José Pías Sanahuja

IMPRESIÓN / *PRINTING* / IMPRESIÓN

Gráficas Anduriña

ISSN: 2171-620X

DL: C 1179-2010

2026© de la edición / *of the edition* / da edición: Turismo de Galicia-S.A. de Xestión do Plan Xacobeo

Venta en España / *sale in Spain* / venda en España: <https://libraria.xunta.gal>

ISSN versión en línea / *online version* / versión en liña: 2659-5885

Disponible en / *available in* / dispoñible en:

<https://www.caminodesantiago.gal/es/conocimiento-e-investigacion/ad-limina>

INFORMACIÓN Y REDACCIÓN / *INFORMATION AND EDITION* / INFORMACIÓN E REDACCIÓN

Turismo de Galicia - S.A. de Xestión do Plan Xacobeo

Estrada Santiago-Noia, km 3, A Barcia, 15897, Santiago de Compostela

adlimina@xunta.gal

CUBIERTA / *COVER* / CUBERTA

Jules Massenet, *Le Cid*, partitura orquestal, manuscrito autógrafo, 1885 / *Jules Massenet,*

Le Cid, orchestral score, autograph manuscript, 1885 / Jules Massenet, *Le Cid*, partitura

orquestal, manuscrito autógrafo, 1885 / (Bibliothèque nationale de France).

Ad Limina

Revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones.

Research journal of the Way of St. James and pilgrimage.

Revista de investigación do Camiño de Santiago e as peregrinacións.

Revista semestral publicada por Turismo de Galicia-S.A. de Xestión do Plan Xacobeo.

Biannual journal published by Turismo de Galicia-S.A. de Xestión do Plan Xacobeo.

Revista semestral publicada por Turismo de Galicia-S.A. de Xestión do Plan Xacobeo.

Ad Limina es una revista científica abierta a los estudios del Camino de Santiago y, por extensión, a todo el fenómeno de las peregrinaciones. Posee una clara vocación interdisciplinar e internacional que le permite dirigirse a un amplio espectro de investigadores de cualquier nacionalidad. Presenta un formato en papel multilingüe y cuenta con una versión electrónica a la que se puede acceder a través de la página web www.caminodesantiago.gal. *Ad Limina* nació en el año 2010, editada por la S.A. de Xestión do Plan Xacobeo.

Ad Limina está incluida en los siguientes índices y bases de datos nacionales e internacionales: ERIH PLUS, DOAJ, SCOPUS, CIRC (con calificación A en Ciencias Humanas) y CARHUS Plus+ 2025 (con nivel A), ANVUR (Revista Científica Área 10), Latindex, MIAR, Dialnet, Rebiun, OCLC-World Cat, EBSCO, Regesta Imperii, Google Scholar, SCILIT, AskBisht.

Ad Limina is a scientific journal open to studies on the Way of St. James, and by extension, to the pilgrimage phenomenon as a whole. The journal has a clear interdisciplinary and international focus, allowing it to appeal to a broad spectrum of researchers of all nationalities. Presented in the form of multilingual publishing, the journal is available as an electronic publication to be accessed on the website www.caminodesantiago.gal. *Ad Limina* was created in 2010, published by S.A. de Xestión do Plan Xacobeo.

Ad Limina is included in the following indexes and national and international data bases: ERIH PLUS, DOAJ, SCOPUS, CIRC (with A qualification in Human Sciences) and CARHUS Plus+ 2025 (with A level), ANVUR (scientific magazine Area 10), Latindex, MIAR, Dialnet, Rebiun, OCLC-World Cat, EBSCO, Regesta Imperii, Google Scholar, SCILIT, AskBisht.

Ad Limina é unha revista científica aberta aos estudos do Camiño de Santiago e, por extensión, a todo o fenómeno das peregrinacións. Posúe unha clara vocación interdisciplinar e internacional que lle permite dirixirse a un amplo espectro de investigadores de calquera nacionalidade. Presenta un formato en papel multilingüe e conta cunha versión electrónica á que se pode acceder a través da páxina web www.caminodesantiago.gal. *Ad Limina* naceu no ano 2010, editada pola S.A. de Xestión do Plan Xacobeo.

Ad Limina está incluída nos seguintes índices e bases de datos nacionais e internacionais: ERIH PLUS, DOAJ, SCOPUS, CIRC (con cualificación A en Ciencias Humanas) e CARHUS Plus+ 2025 (con nivel A), ANVUR (Revista Científica Área 10), Latindex, MIAR, Dialnet, Rebiun, OCLC-World Cat, EBSCO, Regesta Imperii, Google Scholar, SCILIT, AskBisht.



XII Premio Internacional

APECSA 2024

de divulgación do Camiño de Santiago

INDEXACIÓN / INDEXATION / INDEXACIÓN



Dirección / *Direction* / Dirección:
Manuel Antonio Castiñeiras González



Secretario / *Editorial Secretary* / Secretario:
Francisco Singul

Coordinador / *Editor* / Coordinador:
Philippe Picone

Consejo de Redacción / *Editorial* / Consello de Redacción:
Comité Internacional de Expertos del Camino de Santiago de la Xunta de Galicia.
International Committee of Experts on the Way of St. James of the Xunta de Galicia.
Comité Internacional de Expertos do Camiño de Santiago da Xunta de Galicia.

Presidente / *Chairman* / Presidente:
Manuel Antonio Castiñeiras González (Universitat Autònoma de Barcelona – España, *Spain*, España).

Presidente de Honor / *Honoray President* / Presidente de Honra:
Paolo Caucci von Saucken (Università degli Studi di Perugia – Italia, *Italy*, Italia).

Vicepresidente / *Vicepresident* / Vicepresidente:
Piotr Roszak (Nicolaus Copernicus University in Toruń – Polonia, *Poland*, Polonia)

Vocales / *Members* / Vogais:
Maria José Azevedo Santos (Universidade de Coimbra – Portugal, *Portugal*, Portugal);
Klaus Herbers (Universität Erlangen – Nürnberg – Alemania, *Germany*, Alemaña);
Adeline Rucquoi (Centre de Recherches Historiques, CNRS-EHESS – Francia, *France*, Francia); Alison Stones (University of Pittsburgh, Estados Unidos, *USA*, Estados Unidos);
Peter Rückert (Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Baden-Württemberg – Alemania, *Germany*, Alemaña); Philippe Picone (Université Catholique de l'Ouest, Angers – Francia, *France*, Francia); Jacopo Aldighiero Caucci von Saucken (Università degli Studi di Firenze – Italia, *Italy*, Italia); Marco Piccat (Università degli Studi di Trieste – Italia, *Italy*, Italia);
Paulo Almeida Fernandes (Museu de Lisboa – Portugal, *Portugal*, Portugal);
Javier García Turza (Universidad de La Rioja – España, *Spain*, España);
Melchor Fernández Fernández (Universidade de Santiago de Compostela – España, *Spain*, España); Renata Cristina de Sousa Nascimento (Universidade Federal de Goiás – Jataí - Brasil, *Brasil*, Brasil); Carmen Cardelle de Hartmann (Universität Zürich -Suiza, *Switzerland*, Suíza); Christophe Alcántara (Université de Toulouse – Capitole - Francia, *France*, Francia);
Franciszek Mróz (Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie – Polonia, *Poland*, Polonia); Francisco Singul (S.A. de Xestión do Plan Xacobeo – España, *Spain*, España); Miguel Taín Guzmán (Universidade de Santiago de Compostela – España, *Spain*, España); Mike Robinson (Nottingham Trent University – Reino Unido, *United Kingdom*, Reino Unido).

Consejo Científico / Scientific Board / Consello Científico:

Rosanna Bianco (Università degli Studi di Bari Aldo Moro – Italia, *Italy*, Italia);
Mercedes Brea (Universidade de Santiago de Compostela – España, *Spain*, España);
Wendy Childs (University of Leeds – Reino Unido, *United Kingdom*, Reino Unido);
José Antonio Corriente Córdoba (Universidad Pública de Navarra – España, *Spain*, España);
José Manuel Díaz de Bustamante (Universidade de Santiago de Compostela – España, *Spain*, España); **Renan Frighetto** (Universidade Federal do Paraná – Brasil, *Brasil*, Brasil));
Josefina Gómez Mendoza (Universidad Autónoma de Madrid – España, *Spain*, España);
Domingo González Lopo (Universidade de Santiago de Compostela – España, *Spain*, España);
George Greenia (College of William and Mary, Virginia – Estados Unidos, *USA*, Estados Unidos); **Ariel Omar Guiance** (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina, CONICET – Argentina, *Argentine*, Arxentina); **Humbert Jacomet** (Conservateur du Patrimoine, Conservation Régionale des M.H. d’Auvergne – Francia, *France*, Francia);
Nikolas Jaspert (Universität Heidelberg – Alemania, *Germany*, Alemaña); **Kathleen Jenkins** (Institute for Pilgrimage Studies, William & Mary – Estados Unidos, *USA*, Estados Unidos);
Gabor Klaniczay (Central European University of Budapest – Hungría, *Hungary*, Hungría);
Antonio Martínez Cortizas (Universidade de Santiago de Compostela – España, *Spain*, España); **Ian MckIntosh** (Indiana University Indianapolis – Estados Unidos, *USA*, Estados Unidos); **Juan M. Monterroso Montero** (Universidade de Santiago de Compostela – España, *Spain*, España); **Antón Pombo Rodríguez** (Fraternidad Internacional del Camino de Santiago – España, *Spain*, España); **Domenico Vetere** (Universita degli Studi di Lecce – Italia, *Italy*, Italia); **Guadalupe Vargas** (Universidad de Veracruz – Méjico, *Mexico*, México);
Carlos Villanueva (Universidade de Santiago de Compostela – España, *Spain*, España).

REDACCIÓN E INTERCAMBIO / *EDITION AND EXCHANGE* / REDACCIÓN E INTERCAMBIO

Ad Limina

Revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones.

Research journal of the Way of St. James and pilgrimage.

Revista de investigación do Camiño de Santiago e as peregrinacións.

Tanto este número de la revista como los anteriores se pueden adquirir en la librería *on line* de la Xunta de Galicia: <https://libraria.xunta.gal> / *Both this edition of the magazine and the previous editions can be acquired at the online bookshop of the Xunta de Galicia: https://libraria.xunta.gal/*
Tanto este número da revista coma os anteriores pódense adquirir na librería en liña da Xunta de Galicia: <https://libraria.xunta.gal>

Las afirmaciones y opiniones expresadas en cada artículo son responsabilidad exclusiva de sus autores, por lo que Turismo de Galicia-S.A. de Xestión do Plan Xacobeo no se hace responsable de su veracidad. La responsabilidad sobre las imágenes publicadas y sus correspondientes derechos de reproducción corresponde exclusivamente a los autores de los trabajos.

Ad Limina se publica bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 (CC BY 4.0) . Esta licencia facilita el acceso sin restricciones a los contenidos de la revista, permite a otros distribuir, mezclar, ajustar y construir a partir de la obra publicada, incluso con fines comerciales, siempre que sea reconocida la autoría de la creación original.

All the statements and opinions expressed in each article are the sole responsibility of the author, therefore Turismo de Galicia-S.A. de Xestión do Plan Xacobeo disclaims any responsibility for the accuracy of such statements. The authors of the papers are solely liable for the images published and their corresponding reproduction rights.

Ad Limina is published under a licence for use and distribution from Creative Commons Attribution 4.0 (CC BY 4.0) . This licence allows access without restrictions to the contents of the journal, allows others to distribute, combine, adjust and build from the published work, even for commercial purposes, provided that the author of the original creation is recognised.

As afirmacións e opinións expresadas en cada artigo son responsabilidade exclusiva dos seus autores, polo que Turismo de Galicia-S.A. de Xestión do Plan Xacobeo non se fai responsable da súa veracidade. A responsabilidade sobre as imaxes publicadas e os seus correspondentes dereitos de reprodución correspóndelles exclusivamente aos autores dos traballos.

Ad Limina publícase baixo unha licenza de uso e distribución Creative Commons Recoñecemento 4.0 (CC BY 4.0) . Esta licenza facilita o acceso sen restricións aos contidos da revista e permite a outros distribuír, mesturar, axustar e construír a partir da obra publicada, mesmo con fins comerciais, sempre que sexa recoñecida a autoría da creación orixinal.

PERIODICIDAD

Ad Limina es una revista científica dirigida a un amplio espectro de investigadores de Santiago y la civilización de la peregrinación en general, que desde 2010 hasta 2024 se publicó anualmente; desde 2025 se editan dos números por año, cada uno con una parte monográfica y otra general que incluye los apartados “Nuevas investigaciones jacobeanas”, “Reseñas y bibliografía” y “Obituarios”.

DECLARACIÓN ÉTICA

Turismo de Galicia y S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, como editores, velarán por garantizar el rigor y la calidad de los trabajos presentados bajo un compromiso ético con la comunidad académica. Así, se ha tomado como referencia el Código de Conducta que, para editores de revistas científicas, establece el Comité de Ética de Publicaciones (COPE: Committee on Publication Ethics):

- Turismo de Galicia y S.A. de Xestión do Plan Xacobeo se comprometen a promover una conducta ética en la publicación de *Ad Limina. Revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*. Así, se comprometen a respetar y proteger la privacidad, la confidencialidad y la propiedad intelectual de los autores.
- *Ad Limina* tiene un sistema de selección de artículos que son revisados “a ciegas” por evaluadores externos –anónimos y por pares– con criterios basados exclusivamente en la relevancia científica, originalidad, claridad y pertinencia del trabajo presentado (valoración externa por el sistema de lectura a doble ciego –*double-blind review*–). La revista garantiza en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación y el anonimato de los evaluadores y de los autores.
- El plagio está terminantemente prohibido; en el caso de que se detecte que un trabajo ha sido plagiado, será eliminado de la revista si ya se hubiera publicado o no se publicará. Los autores han de garantizar que el artículo y los materiales asociados a él son originales o no infringen los derechos de autor. Asimismo, han de garantizar que cuentan con los permisos de reproducción de las imágenes, infografías, ilustraciones, etc., que deseen incluir en su trabajo. En todo caso, es su responsabilidad última contar con las autorizaciones pertinentes para la utilización de dichas imágenes.
- Los autores deben garantizar la autoría de los documentos que presentan, tanto de los textos como de las imágenes. En el caso de que el artículo presentado contenga contribuciones significativas de uno o más autores, estos deben aparecer como coautores.
- En el caso de que el Consejo de Redacción de *Ad Limina* detecte que un trabajo contiene inexactitudes, se corregirá de forma inmediata; por supuesto se informará a los autores de cualquier posible cambio o sugerencia por parte del Consejo de Redacción. Los autores participarán del proceso de edición y supervisarán su artículo, una vez esté maquetado, para que incorporen los cambios que consideren oportunos.
- Los autores podrán presentar todas sus quejas o denuncias ante *Ad Limina* a través del correo electrónico adlimina@xunta.gal

POLÍTICA DE ACCESO ABIERTO

Turismo de Galicia y S.A. de Xestión do Plan Xacobeo ponen a disposición del público y de manera gratuita a través de la página web *caminodesantiago.gal* todos los números publicados de *Ad Limina*. De esta manera, los usuarios pueden descargar todos los números de la revista sin pedir permiso previo.

DERECHOS DE AUTOR

Desde 2019 *Ad Limina* se publica bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 (CC BY 4.0) . Esta licencia facilita el acceso sin restricciones a los contenidos de la revista y permite a otros distribuir, mezclar, ajustar y construir a partir de la obra publicada, incluso con fines comerciales, siempre que sea reconocida la autoría de la creación original; es decir, es obligatorio citar su procedencia en cualquier reproducción total o parcial. Lo que se pretende al publicar bajo esta licencia es fomentar el intercambio global del conocimiento sobre el Camino de Santiago y las peregrinaciones, y lograr así la máxima difusión posible.

Puede consultar la versión informativa y el texto legal de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

DECLARACIÓN DE PRIVACIDAD

De acuerdo con la Reglamento General de Protección de Datos de la Unión Europea (RGPR), se informa de que los datos personales que llegan a nuestra dirección de correo electrónico, **adlimina@xunta.gal**, serán tratados exclusivamente para las finalidades indicadas de acuerdo con la normativa vigente en materia de protección de datos personales.

FREQUENCY

Ad Limina is a scientific journal aimed at a broad range of researchers interested in Santiago and the culture of pilgrimage in general. From 2010 to 2024, it was published annually. Since 2025, two issues are published each year, each containing a monographic section and a general section that includes the headings: “New Jacobean Research”, “Reviews and Bibliography”, and “Obituaries”.

ETHICAL DECLARATION

Turismo de Galicia and *S.A. de Xestión do Plan Xacobeo*, as editors, will ensure the rigour and quality of the work presented under an ethical commitment to the academic community. Thus, the Code of Conduct has been taken as a reference, established for editors of scientific journals by the Committee on Publication Ethics (COPE):

- *Turismo de Galicia* and *S.A. de Xestión do Plan Xacobeo* are committed to promoting ethical conduct in the publication of *Ad Limina*. Research journal of the Way of St. James and pilgrimage. Thus, they undertake to respect and protect the privacy, confidentiality and intellectual property of the authors.
- *Ad Limina* has a selection system for articles that are reviewed “blindly” by external reviewers –anonymously and by peers– with criteria based exclusively on the scientific relevance, originality, clarity and pertinence of the work presented (external evaluation by the double-blind review system). The journal guarantees at all times the confidentiality of the evaluation process and the anonymity of the evaluators and the authors.
- Plagiarism is strictly prohibited; in the event that a work is found to have been plagiarised, it will be removed from the journal if it has already been published or will not be published. Authors must ensure that the article and associated materials are original and do not infringe copyright. They must also guarantee that they have the permissions to reproduce the images, infographics, illustrations, etc., that they wish to include in their work. In any case, it is their ultimate responsibility to have the relevant authorisations for the use of these images.
- Authors must guarantee the authorship of the documents they present, both texts and images. In the event that the submitted article contains significant contributions from one or more authors, they must appear as co-authors.
- In the event that the Editorial Board of *Ad Limina* detects that a work contains inaccuracies, they will be corrected immediately; obviously the authors will be informed of any possible change or suggestion on the part of the Editorial Board. The authors will participate in the editing process and will supervise their article, once it is laid out, so that they may incorporate the changes they consider appropriate.
- The authors will be able to present all their complaints or claims to *Ad Limina* through the e-mail adlimina@xunta.gal

OPEN ACCESS POLICY

Turismo de Galicia and S.A. de Xestión do Plan Xacobeo make all the numbers published by Ad Limina available to the public and free of charge through the website caminodesantiago.gal. Users can download all the issues of the magazine without asking for prior permission.

COPYRIGHT

Since 2019 Ad Limina is published under a license of use and distribution Creative Commons Attribution 4.0 (CC BY 4.0) . This license facilitates unrestricted access to the contents of the journal, allowing others to distribute, mix, adjust and build on the published work, even for commercial purposes, provided that the authorship of the original creation is acknowledged; it is mandatory to cite its origin in any total or partial reproduction. The purpose of publishing under this license is to encourage the global exchange of knowledge about the Camino de Santiago and pilgrimage, and thus achieve the widest possible dissemination.

You can consult the legal text of the license on: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>

PRIVACY STATEMENT

In accordance with the General Data Protection Regulation of the European Union (GDPR), we note that the personal data received at our email address, adlimina@xunta.gal, will be treated exclusively for the purposes indicated in accordance with current regulations on the protection of personal data.

PERIODICIDADE

Ad Limina é unha revista científica dirixida a un amplo espectro de investigadores de Santiago e a civilización da peregrinación en xeral, que desde 2010 ata 2024 se publicou anualmente; desde 2025 éditanse dous números por ano, cada un cunha parte monográfica e outra xeral que inclúe as epígrafes “Novas investigacións xacobeas”, “Recensións e bibliografía” e “Obituarios”.

DECLARACIÓN ÉTICA

Turismo de Galicia e S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, como editores, velarán por garantir o rigor e a calidade dos traballos presentados baixo un compromiso ético coa comunidade académica. Deste xeito, tomouse como referencia o Código de conduta que, para editores de revistas científicas, establece o Comité de Ética de Publicacións (COPE: Committee on Publication Ethics):

- Turismo de Galicia e S.A. de Xestión do Plan Xacobeo comprométense a promover unha conduta ética na publicación de *Ad Limina. Revista de investigación do Camiño de Santiago e as peregrinacións*. Así, comprométense a respectar e protexer a privacidade, a confidencialidade e a propiedade intelectual dos autores.
- *Ad Limina* ten un sistema de selección de artigos que son revisados “ás cegas” por avaliadores externos –anónimos e por pares– con criterios baseados exclusivamente na relevancia científica, orixinalidade, claridade e pertinencia do traballo presentado (valoración externa polo sistema de lectura a dobre cego –*double-blind review*–). A revista garante en todo momento a confidencialidade do proceso de avaliación e o anonimato dos avaliadores e dos autores.
- O plaxio está terminantemente prohibido; no caso de que se detecte que un traballo foi plaxiado, será eliminado da revista se xa foi publicado ou non se publicará. Os autores garantirán que o artigo e os materiais asociados a el son orixinais ou non infrinxen os dereitos de autor. Así mesmo, garantirán que contan cos permisos de reprodución das imaxes, infografías, ilustracións etc., que desexen incluír no seu traballo. En todo caso, é a súa responsabilidade última contar coas autorizacións pertinentes para empregar as devanditas imaxes.
- Os autores garantirán a autoría dos documentos que presentan, tanto dos textos como das imaxes. No caso de que o artigo presentado conteña achegas significativas dun ou máis autores, estes deben aparecer como coautores.
- No caso de que o Consello de Redacción de *Ad Limina* detecte que un traballo contén inexactitudes, corríxirase de xeito inmediato; por suposto informarase os autores de calquera posible cambio ou suxestión por parte do Consello de Redacción. Os autores participarán do proceso de edición e supervisarán o seu artigo, cando estea maquetado, para que incorporen os cambios que consideren oportunos.
- Os autores poderán presentar todas as súas queixas ou denuncias ante *Ad Limina* a través do correo electrónico adlimina@xunta.gal

POLÍTICA DE ACCESO ABERTO

Turismo de Galicia e S.A. de Xestión do Plan Xacobeo poñen á disposición do público e de balde a través da páxina web *caminodesantiago.gal* todos os números publicados de *Ad Limina*. Deste xeito, os usuarios poden descargar todos os números da revista sen pedir permiso.

DEREITOS DE AUTOR

Desde 2019 *Ad Limina* publícase baixo unha licenza de uso e distribución Creative Commons Reconecemento 4.0 (CC BY 4.0) . Esta licenza facilita o acceso sen restricións aos contidos da revista e permite a outros distribuír, mesturar, axustar e construír a partir da obra publicada, mesmo con fins comerciais, sempre que sexa recoñecida a autoría da creación orixinal; é dicir, é obrigatorio citar a súa procedencia en calquera reprodución total ou parcial. O que se pretende ao publicar baixo esta licenza é fomentar o intercambio global do coñecemento sobre o Camiño de Santiago e as peregrinacións, e acadar así a máxima difusión posible.

Pode consultar a versión informativa e o texto legal da licenza en: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.gal>

DECLARACIÓN DE PRIVACIDADE

De acordo co Regulamento xeral de protección de datos da Unión Europea (RGPR), infórmase de que os datos persoais que chegan ao noso enderezo electrónico, adlimina@xunta.gal, serán tratados exclusivamente para as finalidades indicadas de acordo coa normativa vixente en materia de protección de datos persoais.

NORMAS PARA LOS AUTORES Y PROCESO DE EVALUACIÓN

Los idiomas aceptados para la publicación de los trabajos son los siguientes: alemán, castellano, francés, gallego, inglés, italiano y portugués, y los artículos han de enviarse a la dirección adlimina@xunta.gal para iniciar su proceso de evaluación.

Los trabajos no superarán las 12.000 palabras sin espacio, y pueden contener hasta 20 ilustraciones de material gráfico (fotografías, planos, mapas...). Deberán incluir el título en el idioma original, un breve resumen con una extensión máxima de 20 líneas, así como una serie de palabras clave relativas a su contenido; todo ello será traducido posteriormente por el editor a castellano, gallego e inglés; asimismo, a cada trabajo se le asignará un objeto digital persistente (en el caso de *Ad Limina*, un DOI). Se utilizará la tipografía Times New Roman, cuerpo 12, interlineado sencillo (en las notas a pie de página, cuerpo 10). Todo el material complementario gráfico aportado deberá remitirse en soporte digital: archivos JPG/TIF, 300 dpi).

Respecto a las citas bibliográficas, se permite su exportación a gestores de referencias bibliográficas y, en todo caso, deberán ajustarse a las normas UNE-ISO 690, siguiendo estos ejemplos:

- Para libro
Pérez González, C., *La iconografía de Santiago*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999.
- Para artículo en libro
Pérez González, C., “La iconografía de Santiago” en *El Camino de Santiago. La cultura*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 122-132.
- Para artículo en libro coordinado o dirigido
Pérez González, C., “La iconografía de Santiago”, en I. Sánchez Pérez. (coord.), *El Camino de Santiago. La Cultura*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 122-132.
- Para artículo en revista
Pérez González, C., “La iconografía de Santiago”, *Cuadernos de Estudios*, I (1999), pp. 122-132.

Los artículos aceptados iniciarán el proceso de edición (corrección de estilo, maquetación, etc.), para posteriormente ser incluidos en el número que corresponda, según la decisión de la Dirección editorial; esta se reserva el derecho de decidir la inclusión de las colaboraciones en los números que considere pertinentes. Una vez concluido el proceso editorial, la maquetación preliminar del texto será enviada a los autores para su última revisión y aprobación. Los procesos de edición de los trabajos suelen desarrollarse en un plazo máximo de dos meses.

Las primeras pruebas de imprenta serán enviadas a los autores para su corrección, y estos deberán reenviarlas a la revista respetando los plazos previamente fijados. Las correcciones de las segundas pruebas serán realizadas por la Dirección y el Consejo de Redacción. En caso de que los textos sean publicados, los autores recibirán una copia de su trabajo editado en PDF y dos ejemplares de la revista. Los derechos de reproducción

de las imágenes (fotos, planos, dibujos...) publicadas deberán ser tramitados y pagados por los autores de los artículos. Los trabajos enviados deberán ser originales e inéditos, con una redacción clara y accesible. Asimismo, desde *Ad Limina* se promueve el uso de un lenguaje inclusivo, que considere la diversidad de la sociedad actual, y que fomente el respeto a la diferencia. Así, se procurará que los textos no contengan estereotipos sobre minorías, y se evitarán referencias despectivas o prejuiciosas sobre personas por su origen, cultura, género, etnia, orientación sexual, etc.

En el caso de los artículos colectivos, el orden de firma en el seno del trabajo se hará en función de dos criterios. Si se trata de un artículo derivado de un proyecto, el investigador principal aparecerá en primer lugar, seguido del resto de colaboradores ordenados por el orden alfabético de sus apellidos. Si se trata de un artículo fruto de una colaboración entre iguales, el orden de las firmas seguirá el criterio alfabético, pero una nota especificará qué parte ha redactado cada autor.

Cada número de *Ad Limina* consta de una parte monográfica, dedicada a una temática específica, y una parte general, titulada “Nuevas investigaciones jacobas”. En el primer caso, el Consejo de Redacción nombrará en cada número a un coordinador de entre sus miembros, o bien un coordinador invitado (*Guest Editor*) de reconocida valía científica en el mundo académico, para que se haga cargo de los artículos de la parte monográfica y someta los originales recibidos a una valoración externa por el sistema de lectura a doble ciego (*double-blind review*) que permitirá al Consejo decidir si procede o no su publicación. De la misma manera, el Consejo de Redacción recibirá igualmente artículos para la parte general, que serán también sometidos al sistema de lectura a doble ciego. La revista publica, desde 2025, dos números monográficos al año, cada uno con su parte monográfica y general (desde 2010 hasta 2024 se editó un número al año).

El orden de publicación de los artículos aceptados será mayormente determinado por el de entrega y evaluación positiva de los textos.

Tras enviar un artículo, se le notificará al autor que ha sido recibido. Los editores realizarán una primera evaluación del texto que se basará en los criterios editoriales de *Ad Limina*, cuyo resultado será notificado al autor en un plazo máximo de un mes. Si recibe una primera evaluación positiva, el trabajo pasará a revisión por pares ciegos, y se le comunicará el resultado de la segunda evaluación en un plazo aproximado de tres meses. Una vez finalizado este primer trámite, los artículos aceptados iniciarán el proceso de edición (corrección de estilo, maquetación, etc.), para posteriormente ser incluidos en el número que corresponda, según la decisión de la Dirección editorial. La Dirección se reserva el derecho de decidir la inclusión de las colaboraciones en los números que considere pertinentes. Una vez concluido el proceso editorial, la maquetación preliminar del texto será enviada a los autores para su última revisión y aprobación. La edición de los trabajos suele desarrollarse en un plazo máximo de dos meses. El plazo total entre la recepción de un artículo y su publicación suele ser de ocho meses. *Ad Limina* no cobra ningún tipo de cargo a los autores ni por procesar sus artículos ni por su envío.

AUTHOR GUIDELINES AND EVALUATION PROCESS

The following languages are accepted for publication: English, French, Galician, German, Italian, Portuguese and Spanish. Articles must be submitted to: adlimina@xunta.gal to start the evaluation process.

Submissions should not exceed 12,000 words (excluding spaces) and may include up to 20 illustrations of graphic material (photographs, plans, maps, etc.). Each article must include the title in its original language, a brief abstract no longer than 20 lines, and a selection of keywords related to its content. These will subsequently be translated by the editor into Spanish, Galician, and English. Each article will be assigned a permanent digital identifier (in the case of Ad Limina, a DOI). The required formatting is Times New Roman, size 12, single spacing (footnotes size 10). All supplementary graphic material must be submitted in digital format: JPG/TIF files at 300 dpi.

Bibliographic references may be exported to reference management software and must conform to UNE-ISO 690 standards, for example:

- *For a book*
Pérez González, C., *La iconografía de Santiago*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999.
- *For a book chapter*
Pérez González, C., “La iconografía de Santiago”, en *El Camino de Santiago. La cultura*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 122-132.
- *For a chapter in an edited volume*
Pérez González, C., “La iconografía de Santiago”, en I. Sánchez Pérez. (coord.), *El Camino de Santiago. La Cultura*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 122-132.
- *For a journal article*
Pérez González, C., “La iconografía de Santiago”, *Cuadernos de Estudios*, I (1999), pp. 122-132.

Once accepted, articles will be edited (style correction, typesetting, etc.) before being assigned to the appropriate issue as determined by the Editorial Board, which reserves the right to schedule publications at its discretion. Upon completion of the editorial process, a preliminary layout of the article will be sent to the author(s) for review and approval. Editing usually takes no longer than two months.

First proofs will be sent to authors for correction and must be returned by the specified deadlines. Second proof corrections will be handled by the Editorial Direction and the Editorial Committee. If the texts are published, the authors will receive a PDF copy of their edited work and two printed copies of the journal. The reproduction rights for the images (photographs, plans, drawings, etc.) published must be obtained and paid for by the authors of the articles. Submitted works must be original and unpublished, with clear and accessible writing.

Ad Limina also promotes the use of inclusive language that reflects the diversity of contemporary society and encourages respect for difference. Authors are therefore encouraged to ensure that their texts do not contain stereotypes about minorities, and to avoid derogatory or prejudiced references to people based on their origin, culture, gender, ethnicity, sexual orientation, etc.

In the case of co-authored articles, the order of authorship in the work will follow two criteria: If the article stems from a project, the principal investigator will be listed first, followed by the other contributors in alphabetical order of their surnames. If the article is the result of a collaboration between equals, the order of authorship will be alphabetical, but a note will specify which part was written by each author.

Each issue of Ad Limina consists of a monographic section dedicated to a specific theme and a general section titled “New Jacobean Research”. For the monographic section, the Editorial Board will appoint a coordinator for each issue from its members or invite a Guest Editor of recognised academic standing to oversee the articles in this section and submit the received manuscripts for external evaluation through a double-blind peer review process. This will enable the Board to decide whether or not to publish them. Similarly, the Editorial Board will receive articles for the general section, which will also be subjected to the double-blind review process. Since 2025, the journal has published two monographic issues per year, each comprising both a monographic and a general section. (From 2010 to 2024, only one issue per year was published.)

The order in which accepted articles are published will generally follow the order of submission and successful evaluation.

Once an article is submitted, the author will be notified of its receipt. The editors will conduct an initial evaluation of the manuscript based on Ad Limina’s editorial criteria, and the result will be communicated to the author within a maximum of one month. If the manuscript passes this initial evaluation, it will be sent for double-blind peer review, and the result of the second evaluation will be communicated within approximately three months. Once the review process is complete, accepted articles will proceed to the editing stage (style correction, layout, etc.) and will then be included in the relevant issue, at the discretion of the Editorial Board. The Board reserves the right to decide in which issue a contribution will appear. Once the editorial process is complete, a preliminary layout of the text will be sent to the author(s) for final review and approval. Editing usually takes no longer than two months. The total time from submission to publication is typically eight months. Ad Limina does not charge authors any fees for processing or submitting their articles.

NORMAS PARA OS AUTORES E PROCESO DE AVALIACIÓN

Os idiomas aceptados para a publicación dos traballos son os seguintes: alemán, castelán, francés, galego, inglés, italiano e portugués, e os artigos enviaranse ao enderezo adlimina@xunta.gal para iniciar o seu proceso de avaliación.

Os traballos non superarán as 12.000 palabras sen espazo, e poden conter ata 20 ilustracións de material gráfico (fotografías, planos, mapas...). Deberán incluír o título no idioma orixinal, un breve resumo cunha extensión máxima de 20 liñas, así como unha serie de palabras clave relativas ao seu contido; todo iso será traducido posteriormente polo editor a castelán, galego e inglés; así mesmo, a cada traballo asignaráselle un obxecto dixital persistente (no caso de *Ad Limina*, un DOI). Empregarase a tipografía Times New Roman, corpo 12, entreliñado sinxelo (nas notas ao pé de páxina, corpo 10). Todo o material complementario gráfico achegado deberá remitirse en soporte dixital: arquivos JPG/TIF, 300 dpi).

Respecto ás citas bibliográficas, permítese a súa exportación a xestores de referencias bibliográficas e, en todo caso, deberán axustarse ás normas UNE-ISO 690, seguindo estes exemplos:

- Para libro
Pérez González, C., *La iconografía de Santiago*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999.
- Para artigo en libro
Pérez González, C., “La iconografía de Santiago”, en *El Camino de Santiago. La cultura*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 122-132.
- Para artigo en libro coordinado ou dirixido
Pérez González, C., “La iconografía de Santiago”, en I. Sánchez Pérez. (coord.), *El Camino de Santiago. La Cultura*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 122-132.
- Para artigo en revista
Pérez González, C., “La iconografía de Santiago”, *Cuadernos de Estudios*, I (1999), pp. 122-132.

Os artigos aceptados iniciarán o proceso de edición (corrección de estilo, maquetación etc.), para seren incluídos despois no número que corresponda, segundo a decisión da Dirección editorial; esta resérvase o dereito de decidir a inclusión das colaboracións nos números que considere pertinentes. Cando remate o proceso editorial, a maquetación preliminar do texto seralles enviada aos autores para a súa última revisión e aprobación. Os procesos de edición dos traballos adoitan desenvolverse nun prazo máximo de dous meses.

As primeiras probas de imprenta serán enviadas aos autores para a súa corrección, e estes deberán reenvialas á revista respectando os prazos fixados con anterioridade. As correccións das segundas probas serán realizadas pola Dirección e o Consello de Redacción. No caso de que os textos sexan publicados, os autores recibirán unha copia do seu traballo editado en PDF e dous exemplares da revista. Os dereitos de reprodución das

imaxes (fotos, planos, debuxos...) publicadas deberán ser tramitados e pagados polos autores dos artigos. Os traballos enviados deberán ser orixinais e inéditos, cunha redacción clara e accesible. Así mesmo, desde *Ad Limina* promóvese o uso dunha linguaxe inclusiva, que considere a diversidade da sociedade actual, e que fomente o respecto á diferenza. Deste xeito, procurarase que os textos non conteñan estereotipos sobre minorías, e evítanse referencias despectivas ou prexuízos sobre persoas pola súa orixe, cultura, xénero, etnia, orientación sexual etc.

No caso dos artigos colectivos, a orde de sinatura no seo do traballo farase en función de dous criterios. Se se trata dun artigo derivado dun proxecto, o investigador principal aparecerá en primeiro lugar, seguido do resto de colaboradores ordenados pola orde alfabética dos seus apelidos. Se se trata dun artigo froito dunha colaboración entre iguais, a orde das firmas seguirá o criterio alfabético, pero unha nota especificará que parte redactou cada autor.

Cada número de *Ad Limina* consta dunha parte monográfica, dedicada a unha temática específica, e unha parte xeral, titulada “Novas investigacións xacobeas”. No primeiro caso, o Consello de Redacción nomeará en cada número un coordinador de entre os seus membros, ou ben un coordinador convidado (*Guest Editor*) de recoñecida valía científica no mundo académico, para que se faga cargo dos artigos da parte monográfica e someta os orixinais recibidos a unha valoración externa polo sistema de lectura a dobre cego (*double-blind review*) que lle permitirá ao Consello decidir se procede ou non a súa publicación. Do mesmo xeito, o Consello de Redacción recibirá igualmente artigos para a parte xeral, que serán tamén sometidos ao sistema de lectura a dobre cego. A revista publica, desde 2025, dous números monográficos ao ano, cada un coa súa parte monográfica e xeral (desde 2010 ata 2024 editouse un número ao ano).

A orde de publicación dos artigos aceptados será maiormente determinada pola de entrega e avaliación positiva dos textos.

Tras enviar un artigo, notificaráselle ao autor que foi recibido. Os editores realizarán unha primeira avaliación do texto que se baseará nos criterios editoriais de *Ad Limina*, cuxo resultado lle será notificado ao autor nun prazo máximo dun mes. Se recibe unha primeira avaliación positiva, o traballo pasará a revisión por pares cegos, e comunicaráse o resultado da segunda avaliación nun prazo aproximado de tres meses. Xa finalizado este primeiro trámite, os artigos aceptados iniciarán o proceso de edición (corrección de estilo, maquetación etc.), para seren incluídos despois no número que corresponda, segundo a decisión da Dirección editorial. A Dirección resérvase o dereito de decidir a inclusión das colaboracións nos números que considere pertinentes. Unha vez concluído o proceso editorial, a maquetación preliminar do texto será enviada aos autores para a súa última revisión e aprobación. A edición dos traballos adoita desenvolverse nun prazo máximo de dous meses. O prazo total entre a recepción dun artigo e a súa publicación adoita ser de oito meses. *Ad Limina* non lles cobra ningún tipo de cargo aos autores nin por procesar os seus artigos nin polo seu envío.

Iacobus Harmonicus:
Santiago, Compostela y la música

Iacobus Harmonicus:
St James, Compostela and the Music

Iacobus Harmonicus:
Santiago, Compostela e a música

Vol. coordinado por
Philippe Picone

IFEA – Institut Français D'études Andines
UMIFRE 17 MEAE/CNRS UAR 3337-América Latina

—ÍNDICE / INDEX / ÍNDICE—

Philippe Picone

IFEA – Institut Français D'études Andines
UMIFRE 17 MEAE/CNRS UAR 3337-América Latina

Presentación / *Presentation* / Presentación

–27–

ARTÍCULOS / ARTICLES / ARTIGOS

Giovanni Varelli

Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali
Università di Pavia, Italia

The Music of the *Codex Calixtinus*.
Liturgy, Polyphony, and Cultural Exchange
on the Medieval Camino de Santiago

*La música del Codex Calixtinus. Liturgia, polifonía e intercambio cultural
en el Camino de Santiago medieval*

A música do *Codex Calixtinus*. Liturgia, polifonía e intercambio cultural
no Camiño de Santiago medieval

–33–

Barbara Haggh-Huglo

University of Maryland, College Park, USA

The *Missa Sancti Jacobi* by Guillaume Du Fay:
History, Liturgy, Music, and Performance

La Missa Sancti Jacobi de Guillaume Du Fay: historia, liturgia, música e interpretación

A Missa Sancti Jacobi de Guillaume Du Fay: historia, liturgia, música e interpretación

–55–

Arturo Iglesias Ortega

Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela

El repertorio de *canto de órgano*
en la catedral de Santiago de Compostela (1469-1613)

The Canto de Órgano Repertoire of Santiago de Compostela Cathedral (1469-1613)

O repertorio de *canto de órgano* na catedral de Santiago de Compostela (1469-1613)

–89–

Philippe Picone

IFEA – Institut Français D'études Andines

UMIFRE 17 MEAE/CNRS UAR 3337-América Latina

Saint Jacques et la musique pour son culte dans la
vice-royauté du Pérou baroque

Santiago y la música para su culto en el virreinato del Perú barroco

St James and the Music for his Cult in the Baroque Viceroyalty of Peru

Santiago e a música para o seu culto no vicerreinado do Perú barroco

–117–

Laura Touriñán-Morandeira

Instituto de Historia

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (IH-CSIC)

Pedro Cifuentes Mazo (1707-1771),
maestro de capilla de la catedral de Santiago de Compostela.
Una propuesta de (micro)biografía histórica

Pedro Cifuentes Mazo (1707-1771),

chapel master of the cathedral of Santiago de Compostela.

A proposal for historical (micro)biography

Pedro Cifuentes Mazo (1707-1771),

mestre de capela da catedral de Santiago de Compostela.

Unha proposta de (micro)biografía histórica

–145–

Jonathan Parisi

Université Lumière Lyon 2, France

Évocation musicale ou matérialisation scénique
de saint Jacques de Compostelle dans *Le Cid* de Massenet (1885) :
une option révélatrice de l'école lyrique française fin-de-siècle

*Evocación musical o materialización escénica
de Santiago de Compostela en El Cid de Massenet (1885):
una opción reveladora de la escuela lírica francesa de fin de siglo*

Musical Evocation or Theatrical Materialisation
of Saint James of Compostela in *Le Cid* by Jules Massenet (1885):
a Revealing Choice by the French Lyric Opera School at the Turn of the Century

*Evocación musical ou materialización escénica
de Santiago de Compostela no Cid de Massenet (1885):
unha opción reveladora da escola lírica francesa de fin de século*

–181–

Piotr Roszak

, Polska

(Universidad Nicolás Copérnico de Toruń, Polonia)

Universidad de Navarra, Pamplona

Agnieszka Brzezińska

Ośrodek Chopinowski w Szafarni, Polska

(Centro Chopin en Szafarnia, Polonia)

Tradiciones musicales jacobeanas en la iglesia de Santiago
en Toruń (Polonia)

Jacobean Musical Traditions at St James's Church in Toruń (Poland)

Tradicións musicais xacobeanas na igrexa de Santiago en Toruń (Polonia)

–197–

NUEVAS INVESTIGACIONES JACOBEOAS /
NEW JACOBEOAN RESEARCH /
NOVAS INVESTIGACIÓNS XACOBEOAS

Francisco Singul

S.A. de Xestión do Plan Xacobeo

Santalla de Esperante (Lugo):
un nuevo y sorprendente exemplo del prerrománico asturiano
en el entorno del Camino Primitivo

*Santalla de Esperante (Lugo):
a new and surprising example of Asturian pre-Romanesque architecture
around the early Way of St James*

Santalla de Esperante (Lugo):
un novo e sorprendente exemplo do prerrománico asturiano
na contorna do Camiño Primitivo

–225–

RESEÑAS / REVIEWS AND BIBLIOGRAPHY / RECENSIÓNS

Miguel Taín Guzmán

*Maria José Azevedo Santos, António Manuel Ribeiro Rebelo
y Francisco Pato de Macedo (coords.),*

*Livro que fala da Boa Vida que fez a Rainha de Portugal,
Dona Isabel, & de seus bons feitos & milagres em sa vida & depois da morte*

–275–

Presentación

Philippe Picone

IFEA – Institut Français D'études Andines

UMIFRE 17 MEAE/CNRS UAR 3337-Amérique Latine

El volumen que presentamos a nuestros lectores reúne, por primera vez en la revista académica *Ad Limina*, artículos especializados en musicología, compilados en una monografía temática titulada *Iacobus Harmonicus*. El objetivo de este volumen es abrir, por vez primera, los estudios compostelanos a la perspectiva musicológica e histórica más amplia posible, para examinar “Santiago, Compostela y la música” con la idea de ecos y armonías sonoras que resuenan con una historia milenaria y que ya están presentes en los paisajes sonoros contemporáneos.

La excepcionalidad de esta monografía radica en que, en la historiografía de Compostela, el culto a Santiago apóstol y la peregrinación se han reconocido desde hace tiempo como realidades que estructuran la historia artística, cultural y espiritual de Europa. En todas las formas de expresión artística, Compostela emerge claramente como un gran centro de influencia, donde se han desarrollado múltiples formas de creación. Si bien esta riqueza ya ha sido destacada en numerosos trabajos académicos, cabe reconocer que aún no ha recibido, en el campo de la musicología, toda la atención que merece. Sin embargo, por su propia naturaleza, la música ofrece un acceso privilegiado a varias —o, podríamos decir, “otras”— dimensiones fundamentales del saber jacobeo: la inscripción del culto al apóstol Santiago en su dimensión sonora, la difusión e intercambio dentro de los repertorios musicales y la variedad y movilidad de las prácticas musicales.

Desde este punto de vista, al igual que desde la perspectiva de la música en su sentido más amplio, los artículos reunidos en este volumen demuestran que Santiago apóstol, Compostela y las rutas de peregrinación no son solo objeto de una historia religiosa, social o artística bien establecida, sino también de una historia musical excepcionalmente rica, que permanece en gran medida inexplorada. Esta riqueza se examina en relación con diferentes periodos de la historia de la música, géneros musicales, estéticas musicales, los fenómenos sonoros que los han inspirado y los diversos temas abordados. Esta observación fue la que motivó la publicación de este volumen. No obstante, no pretende este volumen ofrecer una historia de la música en Compostela, ni una historia de la música de la peregrinación y las rutas que conducen al prestigioso santuario gallego, sino más bien lo que pretende es abrir un enfoque musicológico

que los trata como objetos de estudio distintos. A través de su alcance cronológico y geográfico, los artículos aquí reunidos dan testimonio de la vitalidad y diversidad de una tradición musical que se revela y afirma a lo largo de las diversas contribuciones.

Esto cobra aún mayor importancia si consideramos que la peregrinación a Santiago de Compostela no solo se conoce como una de las tres peregrinaciones más importantes de la cristiandad, junto con las de Roma y Jerusalén, sino que también constituye un viaje musical milenario, cuya riqueza reside tanto en la amplitud del repertorio que ha inspirado como en los intercambios y encuentros que ha propiciado. Así, desde la Edad Media hasta nuestros días, la peregrinación a Santiago de Compostela ha sido, en todas sus dimensiones, fuente de inspiración para músicos y compositores, una experiencia que nos ofrece un repertorio vasto, rico y variado, de gran valor artístico y musical. A través de prácticas y tradiciones musicales, obras y paisajes sonoros sagrados y profanos, Santiago el Mayor, Compostela, sus rutas y sus peregrinos revelan universos sonoros en el sentido más amplio, que, desde los orígenes de la veneración del Apóstol hasta la actualidad, han evolucionado constantemente. Dan testimonio de ello los intercambios artísticos, culturales y espirituales que han trascendido el tiempo y los han moldeado. De este modo, queda claro que una sola monografía no puede abarcar la totalidad de los imaginarios sonoros, ni todas las tradiciones, formas, estéticas y creaciones musicales asociadas a Compostela. Es obvio que ha sido necesario seleccionar y priorizar un enfoque cronológico sobre el tema.

El artículo de Giovanni Varelli (“La música del *Códice Calixtino*: liturgia, polifonía e intercambio cultural en el Camino de Santiago medieval”) ofrece una visión historiográfica del repertorio musical del *Códice*, considerado en su totalidad y situado dentro de una historia cultural atenta a su contexto específico. Escribir *una vez más*, podría decirse, sobre el *Calixtino* ha sido una empresa audaz, pero el autor, al examinar la coherencia y la importancia de este excepcional corpus musical de una manera novedosa y sintética, proporciona respuestas muy interesantes a las inquietudes actuales de la musicología histórica, respecto a un manuscrito que ocupa un lugar central en la cultura musical medieval, ya que conserva uno de los conjuntos musicales más grandes y coherentes transmitidos por un solo código medieval del siglo XII.

El artículo de Barbara Haggh-Huglo (“La Missa Sancti Jacobi de Guillaume Du Fay: historia, liturgia, música e interpretación”) no es menos audaz que el anterior, acercándose a un tema ampliamente tratado. Sin embargo, constituye este trabajo una notable innovación, ya que, partiendo de un riguroso trabajo filológico y comparando fuentes manuscritas, la autora reconstruye, de manera muy fundamentada, la génesis y las funciones litúrgicas de la obra y ofrece una interpretación renovada, arraigada no solo en las prácticas litúrgicas de Bolonia, sino también en la práctica polifónica del siglo XV. La reconstrucción del Oficio de Santiago, la atención prestada a las técnicas de interpretación empleadas por los cantantes y el organista, así como el reconocido papel del *fauxbourdon* en la escritura musical, convierten este estudio en uno de los más completos e innovadores publicados hasta la fecha sobre este tema.

A partir de un examen sistemático de fuentes inéditas —registros, actas notariales, correspondencia, inventarios y actas capitulares— y del uso combinado de colecciones de archivo dispersas hasta ahora, el artículo de Arturo Iglesias Ortega, “El repertorio de canto de órgano en la catedral de Santiago de Compostela (1469-1613)”, ofrece, casi treinta años después de la publicación del estudio fundamental de José López-Caló sobre la música de la catedral de Santiago en el siglo XVI, fundamentado en la verificación de fuentes, una revisión crítica muy necesaria. Esto permite reconstruir, mediante un análisis riguroso del panorama musical de Compostela durante el Renacimiento y el Barroco temprano, la realidad de una institución musical que ocupó una posición única en el centro de un espacio de creación e intercambio artístico a escala hispánica.

Basándose en numerosas fuentes, a veces de difícil acceso, documentos de archivo y crónicas de la Conquista, Philippe Picone (“San Santiago y la música para su culto en el virreinato del Perú barroco”) demuestra la presencia de Santiago apóstol en América desde los inicios de la colonización española y la manifestación musical de su culto. El estudio examina la presencia del Apóstol en el imaginario de las poblaciones andinas, el fenómeno resultante del sincretismo religioso y las formas musicales a través de las cuales se configuró esta devoción. Los elementos reunidos constituyen una síntesis musicológica inicial, tanto sincrónica como diacrónica, así como un conjunto de herramientas que probablemente facilitarán la investigación de musicólogos y especialistas en la historia colonial andina. También dan testimonio de la difusión transatlántica de la devoción a Santiago apóstol y sus expresiones sonoras, abriendo así nuevas perspectivas hacia el Nuevo Mundo.

En un campo donde persistían numerosas lagunas, tanto en la reconstrucción del repertorio como en el análisis de la trayectoria del músico, el artículo de Laura Touriñán Morandeira (“Pedro Cifuentes Mazo [1707-1771], maestro de capilla de la catedral de Santiago de Compostela. Una propuesta de [micro]biografía histórica”) ofrece, por primera vez, una microbiografía histórica inédita del compositor Pedro Cifuentes Mazo. La trayectoria del compositor permanecía documentada de forma fragmentaria y dispersa en la bibliografía especializada, mientras que gran parte de su obra aún no se había identificado ni reconstruido. Sin embargo, al reunir las fuentes de archivo disponibles, las referencias y los estudios contemporáneos, la autora muestra una visión general exhaustiva del estado actual de la investigación y un análisis de las obras localizadas y las ediciones críticas existentes. El estudio también aporta nuevos datos sobre los vínculos del compositor con la Capilla Real —un ámbito que hasta ahora había permanecido prácticamente inexplorado— y renueva la comprensión de su actividad al servicio de la Catedral de Compostela, prestando especial atención a su competencia por acceder al puesto de maestro de coro.

En su artículo (“Evocación musical o materialización escénica de Santiago de Compostela en *Le Cid* de Massenet [1885]: una opción reveladora de la escuela lírica francesa de fin de siglo”), Jonathan Parisi examina la ópera del compositor francés Jules Massenet. A partir de fuentes inéditas e investigación primaria, el estudio analiza una

obra bien conocida desde una perspectiva singular: la presencia de Santiago. Si bien la incorporación del personaje de Santiago por parte de los libretistas constituye un complejo gesto dramático e ideológico, también se produce en un contexto de secularización, en la encrucijada de las políticas anticlericales de la Tercera República Francesa y la carta apostólica *Deus Omnipotens* del papa León XIII, publicada un año antes del estreno de la ópera, que autentificó el descubrimiento de los huesos hallados bajo la catedral de Compostela como las reliquias del Apóstol. Esto no solo nos permite reinventar el vocabulario del espectáculo heredado de la gran ópera, sino también restablecer el diálogo entre las narrativas operísticas y las narrativas sagradas.

El artículo de Piotr Roszak y Agnieszka Brzezińska (“Tradiciones musicales jacobas en la iglesia de Santiago Apóstol en Toruń [Polonia]”) centra su atención en la iglesia de Santiago Apóstol en Toruń, Polonia, cuyas tradiciones musicales, tanto las vinculadas al culto de Santiago como a su peregrinación, siguen siendo en gran parte desconocidas. Al rastrear la historia de esta parroquia, su órgano y las personas involucradas en su vida musical, los autores contribuyen a una mejor comprensión del culto de Santiago apóstol a través de las prácticas sonoras de una ciudad con profundas raíces cristianas y vínculos centenarios con Compostela. La reconstrucción de esta cultura musical se basa en varios elementos: los instrumentos de la iglesia, sus colecciones de partituras, los conjuntos vocales activos, la influencia del movimiento ceciliano en el siglo XIX y el repertorio de cantos de peregrinos contemporáneos dedicados al Apóstol y su vida, con el actual movimiento de peregrinación fomentando el surgimiento de nuevas tradiciones, composiciones y nuevas prácticas devocionales musicales en honor a Santiago apóstol. Mediante sus referencias al repertorio musical de ayer y de hoy, este estudio abre una perspectiva muy interesante sobre el fenómeno de la peregrinación visto desde las fronteras orientales de Europa.

Los artículos de este volumen resaltan la diversidad de enfoques y objetos que nutren la musicología contemporánea dentro del marco específico de los estudios sobre la Compostela, impuesto a los autores. En sus dimensiones artísticas, antropológicas y culturales, los diversos temas musicales abordados convierten a la música, en el sentido más amplio, en una de las formas de expresión de la piedad vinculada a Santiago apóstol. El análisis de manuscritos e impresos, documentos de archivo, el examen de contextos litúrgicos e institucionales, y la atención prestada a los intercambios interculturales y las transferencias artísticas son todos hilos —aunque no los únicos— que, en conjunto, tejen la trama de una historia musical de la peregrinación que aún está en gran parte por escribir. Pero el *Iacobus Harmonicus* no se limita a aportar una serie de contribuciones a un campo de estudio que ya está parcialmente establecido: nos permite afirmar la relevancia del hecho musical en la comprensión histórica del fenómeno de Compostela y atestigua hasta qué punto Santiago el Mayor, Compostela, su catedral, sus reliquias, su peregrinación y sus rutas constituyen, para la historia de la música y la musicología, un observatorio particularmente fecundo, ya que cristalizan bien, en la música, los momentos particulares de su evolución durante más de mil años.

Artículos

Articles

Artigos

The Music of the *Codex Calixtinus*. Liturgy, Polyphony, and Cultural Exchange on the Medieval Camino de Santiago

Giovanni Varelli

Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali

Università di Pavia, Italia

Abstract: The *Codex Calixtinus* holds a central place in medieval musical culture. Besides its renowned hagiographical and devotional texts, it preserves one of the most extensive and coherent musical collections in a single medieval manuscript, including over one hundred monophonic chants, numerous sequences and tropes, and a significant body of early polyphony, including *Congaudeant catholici*, the earliest surviving notated composition for three voices. Long studied from liturgical, stylistic, and historical perspectives, the codex resists simple classification. Shaped by the cultural networks of the Camino de Santiago, it reflects both musical exchange and creative synthesis within a unified twelfth-century devotional project.

Keywords: Medieval music, liturgical chant, polyphony, *organum*, pilgrimage.

La música del Codex Calixtinus. Liturgia, polifonía e intercambio cultural en el Camino de Santiago medieval

Resumen: El *Codex Calixtinus* o *Códice Calixtino* ocupa un lugar central en la cultura musical medieval. Más allá de sus célebres textos hagiográficos y devocionales, contiene una de las colecciones musicales más extensas

y coherentes que se encuentran en un mismo manuscrito medieval, con más de un centenar de cantos monofónicos, numerosas secuencias y tropos, así como un importante corpus de polifonía temprana, entre el que se incluye “*Congaudeant catholici*”, la composición para tres voces más antigua que se conserva. El códice, estudiado durante siglos desde perspectivas litúrgicas, estilísticas e históricas, desafía cualquier clasificación simple. Conformado por las redes culturales del Camino de Santiago, refleja tanto el intercambio musical como la síntesis creativa en el marco de un proyecto devocional unificado del siglo XII.

Palabras clave: Música medieval, canto litúrgico, polifonía, organum, peregrinación.

A música do *Codex Calixtinus*. Liturxia, polifonía e intercambio cultural no Camiño de Santiago medieval

Resumo: O *Codex Calixtinus* ocupa un lugar central na cultura musical medieval. Alén dos seus famosos textos haxiográficos e devocionais, contén unha das coleccións musicais máis extensas e coherentes que se atopan nun mesmo manuscrito medieval, con máis dun centenar de cantos monofónicos, abondosas secuencias e tropos, así como un importante corpus de polifonía temperá, entre o que se inclúe “*Congaudeant catholici*”, a composición para tres voces máis antiga que se conserva. O códice, estudado durante séculos desde perspectivas litúrxicas, estilísticas e históricas, desafia calquera clasificación simple. Conformado polas redes culturais do Camiño de Santiago, reflicte tanto o intercambio musical como a síntese creativa no marco dun proxecto devocional unificado do século XII.

Palabras clave: Música medieval, canto litúrxico, polifonía, *organum*, peregrinación.

The *Codex Calixtinus* (Santiago de Compostela, Cathedral Archive, Cod. 1), compiled in the middle decades of the twelfth century, occupies a singular position within the musical culture of medieval Europe. While the manuscript has long been celebrated for its textual contents—hagiographical, historiographical, and devotional—it also preserves one of the most extensive and internally coherent musical repertoires transmitted by any single medieval codex. This repertoire comprises over one hundred monophonic chants, numerous sequences, tropes, and prosulas, and a substantial corpus of early polyphonic compositions, among which *Congaudeant catholici* stands out as the earliest extant notated work for three voices.

The musical contents of the *Codex Calixtinus* have attracted sustained scholarly attention since the pioneering editions of Higinio Anglès in the mid-twentieth

century.¹ Yet, despite the breadth of this scholarship, the codex continues to resist easy categorisation. It has been read alternately as a local liturgical book reflecting the specific devotional identity of Compostela, as a repository of imported Aquitanian musical practices, and as a symbolic artefact constructed to legitimise the apostolic claims of the shrine of Saint James. Each of these perspectives illuminates important aspects of the manuscript, but none alone adequately accounts for the complexity of its musical contents or for the cultural conditions that shaped their compilation.

This article proposes a comprehensive overview of the scholarship on the music of the *Codex Calixtinus*, integrating liturgical, stylistic, palaeographical, cultural and historical approaches. Rather than treating the monophonic and polyphonic repertoires as discrete bodies of material, it highlights their interpretation as interdependent components of a unified institutional and devotional project. Central to this argument is the recognition of the Camino de Santiago as a primary vector of musical exchange, facilitating the circulation of repertoires, notational practices, and compositional techniques across linguistic and political boundaries. The codex emerges not merely as a passive witness to these processes, but as an active site of musical synthesis and innovation.

The origins of the Codex

The *Codex Calixtinus*—also known as the *Liber Sancti Iacobi*—is a paradigmatic example of a medieval composite manuscript. Organised into five *libri*, it encompasses a striking diversity of textual genres: papal letters, sermons, miracle collections, the *Translatio* of Saint James, the Pseudo-Turpin Chronicle, and, in Book V, a detailed guide for pilgrims travelling to Compostela.² The manuscript thus serves simultaneously as a liturgical book, a historical narrative, a devotional compendium, and an institutional statement. From a music-historical perspective, however, the codex's importance resides above all in the musical materials contained in Book I and in the appended fascicles. These sections transmit a complete liturgical office for the feast of Saint James, together with a large and heterogeneous body of polyphonic compositions unparalleled in any other contemporary source associated

1 Anglès, Higinio (ed.), *La Música en el Códice Calixtino*, 2 vols., Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944-1965). Williams, John and Stones, Alison (eds.), *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992.

2 Falque Rey, Antonio F. (ed.), *Liber Sancti Iacobi: Codex Calixtinus*, 2 vols., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993. Díaz y Díaz, Manuel Cecilio, "La Passio Iacobi", in *De Santiago y de los caminos de Santiago*, Santiago de Compostela, 1997, pp. 15-52; Prado, Germán, *Liber Sancti Iacobi Codex Calixtinus II Música*, Santiago de Compostela, 1944; Herbers, Klaus, *Der Jakobuskult des Mittelalters*, Tübingen, Mohr Siebeck, 1984. *The Pilgrim's Guide to Santiago de Compostela, Critical Edition*, ed. Stones, Alison and Krochalis, Jeanne, 2 vols. London: Harvey Miller, 1998.

with the cult of a single saint. The coexistence of these repertories within a single manuscript is not accidental: it reflects a deliberate effort to articulate Compostela's liturgical identity through sound as well as through text.

Codicological and palaeographical studies have demonstrated that the *Codex Calixtinus* was copied by multiple scribes and assembled over a period of time rather than produced as a single, unified project.³ Differences in script, ruling, ink, layout, and musical notation indicate a layered process of compilation, likely involving exemplars from different regions. This multiplicity of hands is especially evident in the musical sections, where variations in neume morphology and layout suggest distinct notational habits and levels of expertise.⁴ The composite nature of the manuscript has important implications for the interpretation of its musical contents. Rather than reflecting a homogeneous local tradition, the codex preserves repertories drawn from diverse geographical and stylistic contexts, selectively incorporated into a framework designed to serve the institutional needs of Compostela. The manuscript thus stands at the intersection of preservation and innovation: it transmits established repertories while simultaneously recontextualising them within a newly constructed liturgical and symbolic order.

By the early twelfth century, Santiago de Compostela had emerged as one of the principal pilgrimage destinations of Latin Christendom, rivalled only by Rome and Jerusalem.⁵ The cult of Saint James had developed gradually from the ninth century onwards, but its transformation into an international phenomenon was shaped decisively during the episcopacy and subsequent archiepiscopacy of Diego Gelmírez (1100–1140).⁶ Gelmírez was among the most formidable ecclesiastical figures of his age: a skilled diplomat, an astute political operator, and a determined advocate for the autonomy and prestige of the Compostelan see. Gelmírez's ambitions extended far beyond the administrative sphere. He oversaw the construction of the Romanesque cathedral, expanded the cathedral chapter, and actively promoted the cult of Saint James through textual, architectural, and ceremonial means. Liturgical splendour played a central role in this programme.

3 Díaz y Díaz, Manuel Cecilio, *El Códice Calixtino de la Catedral de Santiago: Estudio codicológico y de contenido*, Monografías de *Compostellanum*, 2, Santiago de Compostela, 1988; Ruiz García, Elisa, "El *Codex Calixtinus*: un modelo de *Work in Progress*", in *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII. Música, Arte, Codicología y Liturgia*, ed. Juan Carlos Asensio, Madrid, 2011.

4 Dyer, Joseph, "The Medieval Cathedral of Santiago and Its Music", *Early Music*, 28/2 (2000), pp. 201-229.

5 Romano Rocha, Pedro, "El peregrino a Santiago y la oración de la Iglesia", in *Santiago, camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, ed. Fernando López Alsina and Serafín Moralejo Álvarez, Santiago de Compostela, 1993. Gómez Muntané, Maricarmen, *La música medieval en España*, Madrid, Alianza, 1992.

6 López Alsina, Fernando, *La posición de la Iglesia de Santiago en el siglo XII a través del Códice Calixtino*, in José López-Caló and Carlos Villanueva (eds.), *El códice Calixtino y la música de su tiempo. Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza en A Coruña y Santiago de Compostela, 20-23 de septiembre de 1999*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 23-42, esp. p. 30.

Although no direct documentary evidence explicitly associates Diego Gelmírez with the compilation of the *Codex Calixtinus*, both the chronology of the manuscript and its ideological orientation correspond closely to the broader cultural, political, and ecclesiastical programme promoted during his episcopate. The *Calixtinus* emerged within the same historical milieu in which Gelmírez sought to strengthen the prestige of the see of Santiago, reinforce its apostolic legitimacy, and integrate the Galician church more fully into the reforming currents of Latin Christendom. Even in the absence of direct proof of his involvement, the manuscript reflects concerns that were central to the ecclesiastical environment shaped under his leadership.

Recent studies are particularly valuable in this regard, as they provide not only important evidence concerning the pre-*Calixtinus* liturgical traditions contemporary with Gelmírez, but also a broader interpretative framework for understanding the purpose of the compilation itself. Ruiz Torres proposes that the *Codex Calixtinus* may be read, at least in part, as an effort to regulate and refine the increasingly elaborate narrative traditions surrounding the apostolic legend of Saint James.⁷ Rather than simply amplifying earlier hagiographic material, the compilation appears to represent an attempt to impose greater doctrinal coherence and liturgical discipline upon traditions that had accumulated substantial legendary and devotional embellishment over time. From this perspective, the *Calixtinus* can be understood as a clerical initiative that likely developed after Gelmírez's most active period, reflecting a desire to align the cult of Saint James more closely with the standards and intellectual culture of the wider international Church. Its emphasis on liturgical order, ecclesiastical authority, and trans-European pilgrimage networks suggests an orientation that extended beyond local devotional practice and sought integration within broader currents of twelfth-century ecclesiastical reform.

The codex articulates a fully developed liturgy for Saint James, complete with chants for Vespers, Matins, Lauds, and the Mass, and embeds this liturgy within a textual framework that asserts the apostolic status of the Compostelan shrine.⁸ In an ecclesiastical culture in which ritual display functioned as a marker of authority and legitimacy, the cultivation of an elaborate and distinctive liturgy was a powerful instrument of institutional self-fashioning. Music, in this context, functions not merely as ornament but as a central medium through which institutional identity is articulated and reinforced.

At the same time, the practical success and diffusion of the *Codex Calixtinus* appear to have been relatively limited. Despite its later symbolic importance and modern

7 Ruiz Torres, Santiago, 'New evidence concerning the origin of the monophonic chants in the Codex Calixtinus', *Plainsong and Medieval Music*, 26/2 (2017), pp. 79-94.

8 Santos Noya, Manuel, "La transformación del Calixtino de libro litúrgico del santuario compostelano en compilación de textos primordialmente franceses. La diversificación de la tradición textual", *Ad Limina*, 15 (2024), pp. 255-302.

scholarly prominence, there is comparatively little evidence that the manuscript achieved extensive circulation or exercised widespread liturgical authority during the medieval period.⁹ This more restricted reception may indicate that its reforming and standardising ambitions remained largely confined to a relatively narrow ecclesiastical context rather than transforming devotional practice on a broader scale.¹⁰ For example, Ferreira's comparison of Alcobaça material with other Iberian liturgical traditions devoted to Saint James revealed that the Alcobaça office does not derive directly from the *Codex Calixtinus*, belonging instead to a wider and more diverse Iberian liturgical landscape.¹¹ The Portuguese material preserves features that suggest independent development and local adaptation rather than straightforward dependence on Compostelan models. In this sense, Ferreira's study showed that medieval Jacobean devotion was plural, regionally varied, and shaped by institutional context, challenging any assumption that the *Calixtinus* established a universally dominant Jacobean liturgy throughout the Peninsula.

The Camino de Santiago was among the most important routes of cultural transmission in medieval Europe. Pilgrims travelling from across the continent carried with them not only devotional intentions but also books, memories of liturgical practice, and musical knowledge. Monasteries, cathedral chapters, and hospices along the routes served as nodes within an extensive network of exchange, facilitating the circulation of repertoires, notational conventions, and performance practices. Musicological scholarship has long recognised the presence of Aquitanian chant and early polyphonic styles in northern Iberia during the eleventh and twelfth centuries.¹² The influence of centres such as Limoges, Moissac, and Saint-Martial is evident in numerous Iberian sources, and the *Codex Calixtinus* provides one of the clearest and most concentrated manifestations of this trans-Pyrenean exchange. Its musical repertory incorporates melodic idioms, cadential formulas, and notational practices characteristic of Aquitaine, while also preserving elements that point

9 With the exception of the copy in Archivo de la Corona de Aragón, MS 99, the one in University Library of Salamanca, ms. 2631 (14th century), prepared to receive musical notation but which never actually came to contain it; Add. 12213 of the British Library, from the 14th century; the manuscript from the Vatican Library, S. Pietro C. 128 (14th century); that of the National Library of Spain, ms. 4305 on paper, copied in the 16th century by Friar Juan de Azcona; the manuscript from the Provincial Library of Tarragona, ms. 95, originating from Monastery of Santes Creus (14th century); and the fragments of Book II now preserved in the archive of the Cathedral of Tortosa. See Asensio, Juan Carlos, *Ripoll & Compostela: Arnaldo de Monte y el Codex Calixtinus in Respondámosle a concierto: estudios en homenaje a Maricarmen Gómez Muntané*, Barcelona, Universidad Autónoma, 2020, ISBN: 9788412156652, pp. 65-76.

10 Rey Olleros, Manuel, *Reminiscencias del culto al apóstol Santiago, a partir del código Calixtino, en los libros litúrgicos de los siglos XII al XV en la antigua provincia eclesiástica de Santiago*, Doctoral thesis, Universidad de Santiago de Compostela, Departamento de Historia del Arte, 2009.

11 Pedro Ferreira, Manuel, "Alcobaça and its Liturgy for St James", in *Cistercian Horizons – Collected Essays*, eds. Catarina Fernandes Barreira, Maria Conceição Casanova and Maria Filomena Andrade, Budapest, Trivent Publishing, 2024, pp. 109-124.

12 Gómez, Maricarmen, "Acerca de las vías de difusión de la polifonía antigua en Castilla y León: del Código Calixtino al Código de Las Huelgas", in *El Código Calixtino y la música..., op. cit.*, pp. 163-182.

to older Iberian traditions and to the Franco-Roman Gregorian corpus.¹³ This stylistic plurality is best understood not as a sign of inconsistency or derivative borrowing, but as the defining feature of a pilgrimage centre embedded within a transregional cultural system. The Camino facilitated not only the movement of repertoires but also their transformation. Musical materials circulating along the routes were adapted to local needs, retexted, recomposed, and recontextualised within new liturgical frameworks. The *Codex Calixtinus* exemplifies this process with exceptional clarity.

The modern study of the music of the *Codex Calixtinus* has been shaped by several distinct scholarly trajectories. Early research, culminating in the editions of Anglès, focused primarily on the identification, transcription, and classification of the repertory. This work established the codex as a central source for both monophonic chant and early polyphony, but it tended to treat these repertoires as analytically separate entities. Subsequent scholarship has approached the codex from two principal angles. On the one hand, liturgical historians have emphasised its role as a local book, reflecting the specific devotional and institutional needs of Compostela. On the other hand, musicologists concerned with the history of polyphony have read the codex primarily as evidence for the diffusion of Aquitanian compositional practices into the Iberian Peninsula. Both approaches have yielded valuable insights, yet each capture only part of a larger picture.

More recent studies have sought to situate the codex within a broader cultural and geographical context, foregrounding the role of the Camino de Santiago as a conduit of musical exchange.¹⁴ This shift has been accompanied by renewed interest in Iberian chant traditions, palaeographical analysis, and performance practice. Digital humanities initiatives have further transformed the field, enabling detailed comparative analysis of melodic and notational patterns. Despite these advances, significant questions remain unresolved. The relationship between monophonic and polyphonic repertoires, the extent of local compositional activity, the degree of theoretical awareness implied by the polyphonic pieces, and the role of oral transmission in shaping rhythmic practice continue to provoke debate. Addressing these issues requires an integrated approach that considers the codex as a unified artefact shaped by multiple, overlapping cultural forces. Rather than privileging either monophony or polyphony, it is important to examine the musical contents of the *Codex Calixtinus* as a coherent ensemble of practices embedded within a specific institutional and cultural context.¹⁵ Analytical distinctions between repertoires are

13 Baroffio, Giacomo, "Materiali per lo studio del culto di san Giacomo", in *El Codex Calixtinus en la Europa del siglo XII...*, op. cit., pp. 126-144.

14 López-Calo, José, "Dónde y cuándo nació el Códice Calixtino. Aportaciones musicales a la solución de un viejo problema", in *El "Codex Calixtinus" en la Europa del siglo XII...*, op. cit., pp. 71-107.

15 López Alsina, Fernando, "La posición de la Iglesia de Santiago en el siglo XII a través del Códice Calixtino", in *El Códice Calixtino y la música...*, op. cit., p. 25.

retained where they serve explanatory purposes, but they are not allowed to obscure the underlying unity of the manuscript's musical project.

Particular emphasis is placed on the interaction between written and oral traditions, on the role of notation as both prescriptive and mnemonic, and on the implications of polyphonic composition for the development of musical thought in the twelfth century. By situating the codex at the intersection of liturgy, notation, and cultural exchange, future scholarship should seek to move beyond reductive narratives of influence and transmission and toward a more nuanced understanding of medieval musical creativity.¹⁶ This approach allows to move beyond purely editorial or codicological description, situating songs within the lived practices of reading, hearing, and performing in medieval contexts; manuscripts are seen as dynamic sites where inscription, musicality, and performance intersect. Some recent works in the field of medieval musicology shifted methodological emphasis on context, consistently reading manuscripts not just as repositories of songs, but as evidence of social, liturgical, and performative environments.¹⁷ In doing so, this conception models a contextual approach that connects physical manuscript features—layout, notation, scribal intervention—with questions of use and reception, shaping subsequent research that bridges philology, musicology, and cultural history.

The repertory of liturgical chant

The monophonic repertory of the *Codex Calixtinus* is concentrated primarily in Book I, which transmits a complete liturgical office for the feast of Saint James on 25th July.¹⁸ This office comprises chants for the Vespers, Matins, Lauds, the Mass, and associated processional items, forming a coherent and internally articulated cycle. Its scope and organisation suggest that it was conceived not merely as a record of local practice, but as a normative model intended to regulate and stabilise the celebration of the saint's feast within the cathedral of Santiago de Compostela and its dependent institutions. The structure of the office conforms broadly to the Roman cursus, yet it exhibits distinctive emphases that reflect the particular devotional priorities of the Compostelan cult. The Matins responsories, for example, place considerable weight on narratives of apostolic mission, miraculous intervention, and martyrdom, while the chants of the Mass foreground James's role as protector

16 Díaz y Díaz, Manuel C., "Nuevas perspectivas del Calixtino", in *El Códice Calixtino y la música...*, op. cit., pp. 53-72.

17 Deeming, Helen and Leach, Elisabeth Eva, *Manuscripts and Medieval Songs. Inscription, Performance, Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

18 Wagner, Peter, *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sog. Codex Calixtinus*, Freiburg-Schweiz, 1931.

of Christians and pilgrims.¹⁹ Musical elaboration often coincides with moments of heightened theological or institutional significance, suggesting a deliberate alignment of musical rhetoric and textual meaning.²⁰ The completeness of the office is itself noteworthy: instead of transmitting isolated chants or partial cycles, Book I of the *Codex Calixtinus* presents an integrated liturgical whole. This completeness strengthens the view that the manuscript functioned as an authoritative reference book, designed to ensure uniformity of practice at a time when Compostela was asserting its status within the ecclesiastical hierarchy of Western Christendom.

The chants of the office for Saint James play a central role in constructing and reinforcing the apostolic identity of the Compostelan shrine. Textually, they draw on a range of biblical, hagiographical, and poetic sources, weaving together narratives of missionary labour, divine election, and miraculous power. Musically, they deploy melodic strategies that enhance the rhetorical force of these themes. Extended melismas frequently occur on words associated with divine authority, martyrdom, or celestial reward, while more syllabic passages are reserved for narrative exposition.²¹ This alternation of styles reflects a sophisticated understanding of chant as a medium of persuasion as well as devotion. The music does not merely accompany the text but actively shapes its reception, guiding the listener's attention and framing key moments within the liturgy. In this respect, the monophonic repertory of the *Codex Calixtinus* participates in a broader twelfth-century tendency toward heightened musical expressivity in chant composition. The period witnessed a flourishing of newly-composed offices for local saints – the so-called *historiae* – many of which exhibit similar rhetorical and melodic strategies. What distinguishes the Compostelan repertory is the scale of the project and the ambition with which musical means are deployed to articulate institutional claims.²²

Although the chants of Book I are nominally organised according to the eight-mode system, close examination reveals a flexible and at times unconventional approach to modality. Finals and recitation tones are generally consistent with modal expectations, yet melodic trajectories often extend beyond the conventional ambitus

19 Romano Rocha, Pedro, "La liturgia de Compostela a finales del siglo XII", in *O Portico da Gloria e a Arte do seu tempo*, A Coruña, 1991, p. 405.

20 Rankin, Susan, "Exultent gentes occidentales: The Compostela Office of St James", in *El Códice Calixtino y la música...*, *op. cit.*, pp. 311-330.

21 Wulf Arlt, "Rezeption, Adaption und Redaktion in den Gesängen des Jacobusoffiziums in Kontext musicalis-liturgischer Festgestaltung des 12. Jahrhunderts mit einem Anhang zum Hymnus locundetur et letetur und seiner Vorlage", in *El Códice Calixtino y la música...*, *op. cit.*, pp. 387-444; Gutiérrez Ferreira, Carmen Julia, "Concordancias externas y correspondencias internas en el Códice Calixtino", in *El Códice Calixtino y la música...*, *op. cit.*, pp. 445-477; Moisan, André, *Le livre de Saint Jacques ou Codex Calixtinus de Compostelle: Étude critique et littéraire*, Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age 21, Paris, Honoré Champion, 1992.

22 Villanueva, Carlos, "Música y liturgia en Compostela a partir del Calixtino: El Oficio de Maitines y la Misa de la vigilia del Apóstol", in *El Códice Calixtino y la música...*, *op. cit.*, pp. 331-386; Helmer, Paul, *The Mass of St. James: Solemn Mass for the Feast of the Passion of St. James of Compostela According to the Codex Calixtinus*, Wissenschaftliche Abhandlungen 49, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1988.

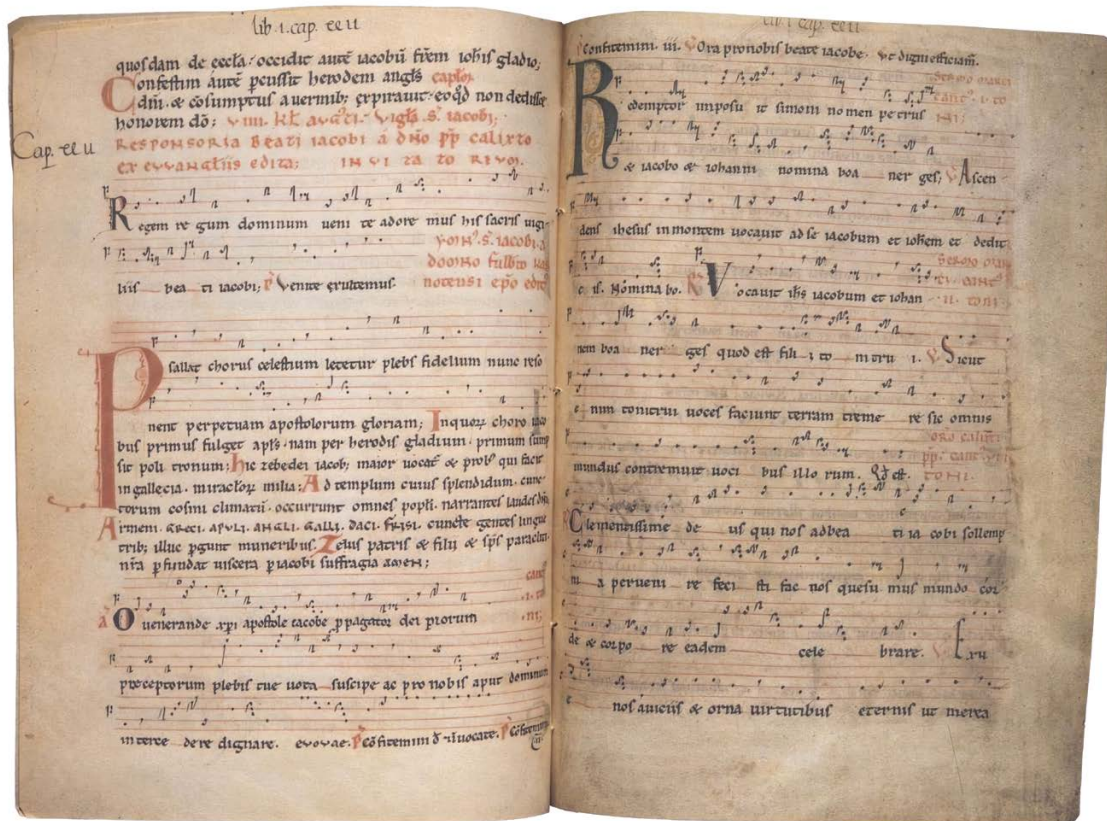


Fig. 1: Cod. 1, ff. 101v–102r. Cathedral Archive, Santiago de Compostela.

associated with a given mode. In some responsories, ambitus exceeding an octave are not uncommon, particularly in chants associated with major feasts or moments of liturgical emphasis.²³ This modal flexibility should not be interpreted as theoretical inconsistency. Rather, it reflects a compositional practice in which modal categories function as points of orientation rather than as rigid constraints. Melodic syntax is shaped as much by rhetorical and expressive considerations as by abstract modal principles. The frequent use of recitation tones, for example, suggests affinities with older Iberian traditions, while cadential formulas often align closely with Aquitanian practice. Such hybridity is characteristic of the *Codex Calixtinus* as a whole. The chant repertory does not simply juxtapose different regional styles but integrates them within a coherent melodic language. This synthesis points to a compositional milieu in which diverse musical traditions were not only encountered but actively negotiated and transformed. (Fig. 1)

23 Lara, Francisco Javier, “Estructuras modales en el Códice Calixtino”, in *El Códice Calixtino y la música...*, op. cit., pp. 273–310.

The style of the monophonic chants

One of the most striking features of the monophonic repertory in the *Codex Calixtinus* is its extensive use of melismatic writing. Long melismas appear frequently in responsories and alleluias, often occupying structurally significant positions within the chant. These passages demand a high level of vocal skill and suggest the presence of a well-trained body of singers within the Compostelan cathedral. Melismatic expansion serves multiple functions. On a practical level, it provides opportunities for vocal display and ceremonial splendour, reinforcing the prestige of the liturgy. On a symbolic level, it marks moments of theological or emotional intensity, suspending the forward motion of the text in favour of contemplative elaboration. Such practices align the Compostelan repertory with the broader aesthetic of medieval liturgy, in which sensory richness and temporal expansion played a key role in devotional experience. The prevalence of melismatic writing also has implications for performance practice. Extended melodic passages would have required careful coordination among singers, particularly in responsorial contexts. This, in turn, points to a musical culture in which oral transmission and memorisation played a central role, even in the presence of written notation.²⁴

The monophonic repertory of the *Codex Calixtinus* must be understood against the background of a musical culture in which oral transmission remained fundamental.²⁵ Notation functioned primarily as an aid to memory rather than as a complete prescription of musical detail. Extended melismas, flexible modal practice, and the prevalence of tropes and prosulas all presuppose a high degree of shared musical knowledge among performers. Written notation captures only part of this knowledge, relying on oral tradition to supply details of rhythm, articulation, and vocal nuance. The codex thus operates at the intersection of written and oral cultures, embodying a dynamic interplay between fixity and flexibility. This interplay has important implications for modern interpretation. Attempts to reconstruct the sound world of the *Codex Calixtinus* must take account not only of the written notation but also of the performative conventions that would have shaped its realisation. The monophonic repertory, no less than the polyphonic, demands an approach that recognises the limits of the written source.

The central idea of a study by Asensio is that many chants in the *Codex* are not fully notated in a modern sense. Medieval scribes often wrote only partial musical

24 Treitler, Leo, "Written Music and oral Music: Improvisation in Medieval Performance", in *El Códice Calixtino y la música...*, *op. cit.*, pp. 113-134.

25 Hohler, Christopher, "A Note on Jacobus", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 35 (1972), pp. 31-81, at 43; Huglo, Michel, "Les pièces notées du Codex Calixtinus", in *The Codex Calixtinus and the Shrine...*, *op. cit.*, p. 107; Temperán Villaverde, Elisardo, *La liturgia propia de Santiago en el código Calixtino*, Santiago de Compostela, 1997, pp. 112-13.

information: a melodic outline, an incipit, or a cadence, assuming that singers already knew the rest through oral tradition. Ascensio argues that this is not “incompleteness” in the modern sense, but a normal feature of 12th-century liturgical writing. From this perspective, the article explains how modern editors and performers can, and should ‘complete’ these pieces. The method involves comparing the *Calixtinus* notation with related chant traditions (especially Gregorian and Aquitanian sources), reconstructing likely melodic formulas, and using knowledge of medieval modal practice to fill in missing or abbreviated passages. A key example is *Dum pater familias*, where Asensio presents a revised transcription that tries to make explicit what the manuscript only implies. The broader conclusion is that the *Codex Calixtinus* should be read not as a fixed score, but as a memory aid embedded in a living musical culture, where written notation and oral transmission worked together. Modern reconstructions, therefore, are always interpretations—careful attempts to recover a sound world that the manuscript only partially records, and that must be completed through historical, comparative, and stylistic reasoning.²⁶

The *Codex Calixtinus* preserves a notable group of other chants, like sequences and the poem *Dum pater familias*, which attracted particular scholarly attention.²⁷ The Latin *versus* is a later addition to the codex, and it is notated with Aquitanian neumes. The opening line—“*Dum pater familias, rex universorum*”—sets the tone for a text that combines theological affirmation with a clear emphasis on communal participation; its regular phrase structure, limited melodic range, and rhythmic clarity may suggest that it was intended for large-scale performance involving both clergy and pilgrims. Unlike the highly melismatic responsories of the office, *Dum pater familias* is characterised by a predominantly syllabic style. The *versus* appears to have functioned as a unifying musical element within the liturgy, facilitating participation by a broad constituency of worshippers. In this sense, it exemplifies the dual orientation of the Compostelan liturgy: at once elaborate and inclusive, ceremonial and communal. Sequences in the codex follow paired-verse structures reminiscent of the Notkerian model, though with stylistic features typical of twelfth-century Aquitaine.²⁸ The presence of both older and more recent sequence types underscores the codex’s role as a repository of repertoires spanning different chronological and stylistic horizons.

Tropes and prosulas occupy a significant place within the monophonic repertory of the *Codex Calixtinus*. These forms, which involve the textual and melodic expansion of pre-existing chants, were particularly prevalent between the tenth and

26 Asensio, Juan Carlos, “Cómo Completar algunas de las piezas del Codex Calixtinus. Algunos Comentarios sobre la «mise par écrit» de las piezas musicales del Jacobus”, *Quodlibet*, 75/1 (2021), pp. 169-220.

27 Pedro Ferreira, Manuel, *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*, vol. I: *Música palaciana*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, pp. 130-136.

28 Gutiérrez Ferreira, Carmen Julia, “Music in the Iberian Peninsula before 1450”, in *The Cambridge History of Music in Spain*, Walter A. Clark, Álvaro Torrente, Ana Llorens, eds., Cambridge University Press, forthcoming.

twelfth centuries and served a variety of functions. In the Compostelan context, they appear to have been employed both as vehicles of theological elaboration and as practical tools for teaching and performance. The tropes preserved in the codex often expand chants associated with the Mass of Saint James, inserting newly composed texts that elaborate on themes of apostolic authority, martyrdom, and divine favour.²⁹ These additions enrich the semantic content of the liturgy, embedding local devotional concerns within established liturgical frameworks. Prosulas—syllabic texts set to pre-existing melismas—serve a complementary function. By providing words for long melismatic passages, they facilitate memorisation and coordination among singers, while also enhancing textual intelligibility. Their presence in the codex aligns Compostela with major centres of chant elaboration such as Limoges and St Gall, suggesting a shared pedagogical culture. The inclusion of tropes and prosulas also points to a conception of chant as a living repertory, open to adaptation and reinterpretation. Rather than treating the Gregorian tradition as fixed and immutable, the compilers of the *Codex Calixtinus* engaged with it creatively, reshaping inherited materials to serve contemporary needs.

When situated within the broader landscape of twelfth-century chant, the monophonic repertory of the *Codex Calixtinus* reveals both shared features and distinctive traits. Like many contemporary offices for local saints, it combines inherited Gregorian material with newly composed chants, sequences, and tropes. Its melodic language reflects the widespread influence of Aquitanian practice, yet it also preserves elements that point to older Iberian traditions.³⁰ What distinguishes the Compostelan repertory is the scale and coherence of its musical programme. Few other sources offer such a comprehensive and internally unified body of chant associated with a single cult and institution. This coherence suggests a high degree of intentionality in the compilation of the manuscript and underscores the central role of music in the construction of Compostela's ecclesiastical identity. At the same time, the repertory's stylistic diversity cautions against viewing Compostela as a passive recipient of external influences. The codex reflects an active process of selection, adaptation, and synthesis, shaped by the specific liturgical and institutional needs of the shrine of Saint James.³¹

29 Fernández de la Cuesta, Ismael, "La música litúrgica de la peregrinación a Santiago. El Códice Calixtino", in *Santiago, camino de Europa...*, *op. cit.*, p. 45.

30 Ruiz Torres, Santiago, "¿Vestigios del corpus viejo-hispánico en la composición ibérica de canto llano? El oficio pre-Calixtino de Santiago apóstol", *Revista de Musicología*, 38/2 (2015), pp. 400-2; Ferretti, Paolo, "Canto Mozárabe, Canto Gregoriano y Canto de la Catedral Compostelana", in *Santiago, Camino de Europa*, ed. M. Vozmediano, Santiago, 1993; Rey Olleros, Manuel, "Dos piezas musicales y otras partes del Calixtino en fragmentos de la catedral de Ourense", *Porta da Aira: Revista de historia del arte orensano*, 9 (2002), pp. 309-325.

31 Ruiz Torres, Santiago, "New evidence concerning the origin of the monophonic chants in the Codex Calixtinus", *Plainsong and Medieval Music*, 26/2 (2017), pp. 79-94; Huglo, Michael, "The Origin of the Monodic Chants in the Codex Calixtinus", in *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, ed. Graeme M. Boone,

Music for special occasions

The polyphonic repertory of the *Codex Calixtinus* is preserved primarily in an appended fascicle following Book I and comprises over twenty compositions. These include examples of *organum purum*, discant-style writing, polyphonic *Benedicamus Domino* settings, troped polyphony, and the exceptional three-voice *Congraudeant catholici*. Taken together, these pieces constitute one of the most substantial and stylistically diverse collections of early polyphony associated with a single institutional context. Unlike later polyphonic repertories organised according to clearly defined genres and compositional principles, the polyphony of the *Codex Calixtinus* reflects a period of experimentation and fluidity. Individual compositions combine techniques associated with different regional traditions, often within a single piece. Sustained-note tenor writing alternates with passages of coordinated rhythmic motion, and free melodic elaboration coexists with tightly aligned cadential structures. The repertory's diversity resists reduction to a single stylistic label. While affinities with Aquitanian practice are unmistakable, particularly in notational layout and melodic contour, the codex does not simply transmit an imported repertory. Instead, it presents polyphony as a flexible musical resource, adapted to a range of textual and performative contexts within the cult of Saint James.

The precise liturgical or para-liturgical functions of the polyphonic compositions remain a matter of debate. Unlike the monophonic chants of Book I, most polyphonic pieces are not explicitly assigned to specific moments within the liturgy. This absence of contextualisation has led some scholars to interpret the repertory as marginal or even extraneous to regular liturgical practice. Such a view underestimates the symbolic and performative role of polyphony in twelfth-century ecclesiastical culture. Polyphonic singing was closely associated with moments of heightened solemnity, celebration, and display. In the context of Compostela—a major pilgrimage destination seeking to project ecclesiastical authority—polyphony would have served as a potent marker of prestige and sophistication. The repertory's apparent flexibility may thus be understood as an asset rather than a deficiency. Polyphonic pieces could be deployed on particularly solemn occasions, adapted to different ceremonial contexts, or performed in extra-liturgical settings associated with pilgrimage and festivity. Their inclusion in the codex signals not uncertainty about their function, but an awareness of their value as musical capital. (Fig. 2)

The polyphonic repertory of the *Codex Calixtinus* is notated using neumes—which style can be associated to the one employed in north-eastern France—arranged on staves, with voices written in vertical alignment where rhythmic coordination is

Cambridge, 1995, 195-205. See also Herbers, Klaus and Santos Noya, Manuel (eds.), *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela, 1999.



Fig. 2: Cod. 1, ff. 184v-185r. Cathedral Archive, Santiago de Compostela.

required. This notational practice facilitates the visual coordination of parts, particularly in discant passages and at cadential points, and reflects a sophisticated understanding of the relationship between graphic representation and musical structure. Palaeographical analysis reveals the involvement of multiple scribes, whose hands differ in neume shape, spacing, and precision.³² In some pieces, the alignment of voices is meticulous, suggesting a scribe with considerable musical training.³³ In others, alignment is less strict, relying on performer familiarity to supply details of coordination. These variations point to a staged process of compilation and to

32 Hughes, Andrew, 'Polyphony in the Codex Calixtinus', *Plainsong and Medieval Music*, 4 (1995), pp. 45-78; López-Caló, José, 'Claves, viejas y nuevas, para la transcripción de la música del *Códice Calixtino*', in *El Códice Calixtino y la música...*, op. cit., pp. 235-272; Krüger, Walther, 'Zum Organum Des Codex Calixtinus', *Die Musikforschung*, 17/3 (1964), pp. 225-234.

33 Crocker, Richard, 'Rhythm and the Notation of Early Polyphony', *Journal of the American Musicological Society*, 15 (1962), pp. 120-140; Fuller, Sarah, 'Perspectives on Musical Notation in the Codex Calixtinus', in *El Códice Calixtino y la música...*, op. cit., pp. 183-234. López-Caló, José, 'La notación musical del Códice Calixtino de Santiago y la del de Ripoll y el problema de su interdependencia', *Compostellanum*, 8 (1963), pp. 181-189.

differing assumptions about the role of notation in performance. Importantly, the notation does not encode rhythm in any explicit or systematic way. As in contemporary monophonic sources, rhythmic values are inferred from context, melodic contour, and textual structure. The graphic alignment of voices establishes points of simultaneity, but the temporal realisation of intervening material is left largely to the discretion of performers.

While the vast majority of medieval liturgical repertoire remains anonymous, this codex is remarkably distinctive for its systematic attribution of various musical items—particularly the polyphonic *organa*, tropes, and *conducti* found in its final section—to specific, high-ranking ecclesiastical authorities. The comprehensive list of historical and clerical figures explicitly credited with musical pieces in the manuscript includes Pope Calixtus II (the primary titular attribution of the collection), Magister Albertus of Paris (*Albertus Cantor*, credited with the landmark three-voice *Congaudeant catholici*), Saint Fulbert of Chartres, Bishop Hatto (Aton) of Troyes, Magister Droardus of Troyes (*Droard of Troyes*), Gauthier of Château-Renaud, Gosselin, Bishop of Soissons, Master Albert, Archbishop of Bourges, Juan Legalis, Brother Tuotilo of St Gall (associated with specific early trope structures), the Patriarch of Jerusalem, and the Bishop of Benevento. Contemporary musicological consensus, however, approaches these authorial claims with a high degree of skepticism. Scholars generally interpret the widespread assignment of pieces to esteemed historical figures as a deliberate strategy of pseudepigraphy designed to bestow institutional prestige, liturgical authority, and canonical legitimacy upon the repertoire. Instead, the compilation and overarching curation of the manuscript are largely credited to the French cleric Aymeric Picaud, who is also individually linked to several pieces within the text. Stylistically, the music embedded within the *Codex Calixtinus* shares deep structural and aesthetic affinities with the roughly contemporary Aquitanian and early Parisian (*Notre-Dame*) organum traditions, serving as a vital cross-cultural nexus that reflects the vibrant intellectual and musical exchange occurring along the medieval pilgrimage routes.

Congaudeant catholici

Among the polyphonic compositions of the *Codex Calixtinus*, *Congaudeant catholici* holds a unique position. As the earliest extant notated work for three voices, it has often been treated as an isolated milestone in the history of polyphony. Such an approach risks obscuring the extent to which the piece is embedded within the musical culture represented by the codex as a whole. *Congaudeant catholici* is a conductus-like composition celebrating the feast of Saint James, with a newly-composed text and music. All three voices appear to have been conceived together, rather than derived

from a pre-existing chant. This compositional independence marks a significant departure from earlier polyphonic practices based on the vocal elaboration of a chant tenor. Structurally, the piece is organised around clearly articulated phrases, each culminating in cadential alignment across all three voices. These cadences function as points of structural punctuation, coordinating the temporal flow of the piece and providing moments of harmonic stability.

The three voices of *Congaudeant catholici* exhibit a high degree of melodic independence. Each unfolds according to its own contour and range, yet all participate in a tightly coordinated contrapuntal fabric. Contrary to later conceptions of hierarchical voice-leading, no single part functions consistently as a structural anchor. Instead, authority is distributed across the ensemble.

Intervallic relationships are managed with considerable care. Perfect consonances—unisons, fourths, fifths, and octaves—predominate at points of arrival, while passing dissonances arise from melodic motion rather than from deliberate harmonic tension.³⁴ The resulting sonorities suggest an emergent awareness of harmonic effect, even if consonance and dissonance are not yet systematised in theoretical terms. The balance between independence and coordination achieved in *Congaudeant catholici* represents a significant conceptual advance. Polyphony is no longer merely the superimposition of voices but a fully integrated compositional practice.³⁵

The notation of *Congaudeant catholici* reflects the challenges posed by three-voice writing. The vertical alignment of parts is particularly careful at cadential points, underscoring their structural importance. Elsewhere, the spacing of neumes suggests a reliance on performer familiarity to maintain coordination. The absence of rhythmic specification is especially striking in a piece of such complexity. Its successful performance would have depended on a shared understanding of tempo, articulation, and ensemble coordination, reinforcing the centrality of oral tradition even in the context of advanced polyphonic composition. The very act of notating a three-voice piece represents a significant conceptual step. It implies confidence in the stability of the composition and in the ability of notation to transmit complex musical relationships, even if incompletely.

The historiographical significance of *Congaudeant catholici* lies not merely in its chronological priority but in what it reveals about the trajectory of polyphonic thought. The piece anticipates later developments associated with the Notre-Dame school, particularly in its concern for formal articulation and voice coordination, while remaining firmly rooted in the aesthetic and pedagogical conventions of the

34 Van der Werf, Hendrik "The Polyphonic Music", in *The Codex Calixtinus and the...*, op. cit., pp. 125-136.

35 Treitler, Leo, "Written Music and oral Music: Improvisation in Medieval Performance", in *El Códice Calixtino y la música...*, op. cit., pp. 113-134.

twelfth century. Rather than representing a sudden rupture, *Congaudeant catholici* should be understood as the culmination of a series of incremental innovations. It draws together techniques already present in two-voice polyphony—melodic independence, cadential coordination, and text-driven structure—and extends them into a new dimension. Its presence in the *Codex Calixtinus* underscores the manuscript's role not merely as a repository of existing practices but as a site of musical experimentation and conceptual advance.

The question of rhythm

The rhythmic interpretation of early polyphony has long been one of the most contentious issues in medieval musicology, and the *Codex Calixtinus* occupies a central place in this debate. Earlier scholarship often sought to impose later modal rhythmic systems retrospectively, reading the repertory through the lens of thirteenth-century theory. More recent approaches have emphasised speech-based rhythm and flexible temporal coordination. The polyphonic pieces of the *Codex Calixtinus* support neither extreme unequivocally. While certain passages—particularly those involving syllabic discant—suggest coordinated rhythmic motion, others depend on sustained-note textures and florid melodic elaboration that resist strict mensuration. The absence of rhythmic notation argues against a fully measured interpretation, yet the consistent alignment of cadential points implies a shared sense of temporal structure. A growing consensus favours a semi-measured approach, in which rhythm is governed by textual accentuation, melodic gesture, and points of structural articulation rather than by fixed durational values. Such an approach aligns with what is known of twelfth-century musical pedagogy, which privileged oral transmission and embodied knowledge over abstract theoretical formalisation.

The discussion of rhythm here opens up an interesting opportunity to reconsider how we approach medieval musical notation, particularly from the 12th century. Since no surviving notation from this period explicitly records rhythmic duration in the way later systems would, the question itself invites a more imaginative and historically sensitive perspective. Rather than limiting the inquiry to strict notions of written duration, the scholarly literature often explores the possibility of rhythmic interpretation, which highlights the flexibility and interpretative richness of the repertoire. This focus encourages us to think more broadly about how rhythm may have been understood and transmitted in practice, likely through a combination of oral tradition and contextual performance knowledge. In this sense, the relationship between oral and written transmission becomes a particularly fruitful area of study rather than a point of tension. Written notation can be seen less as a

complete record of rhythmic structure and more as a framework that performers would have enlivened through learned conventions and shared musical understanding. Approached this way, the interaction between oral practice and written symbols reveals a dynamic musical culture in which meaning was actively constructed in performance. This perspective ultimately enriches our understanding of medieval music by foregrounding the creative role of performers and the interpretative openness inherent in the sources.

Manuel Pedro Ferreira's essay *Uma questão de ritmo* is a focused musicological reflection on how rhythm is understood, notated, and—crucially—misunderstood in medieval and early music performance.³⁶ The core argument is that rhythm in medieval repertoires cannot be reduced to the later, strictly measured system of modern notation. Ferreira shows that in sources such as Gregorian chant and early polyphony, rhythm often emerges from text, modal patterns, and performance tradition rather than fixed metrical values. He questions the tendency of modern editors and performers to impose regular, modern “barline” logic onto repertoires that were originally more fluid and context-dependent. A key point in the essay is the distinction between written signs and performed reality: medieval notation frequently functioned as a mnemonic guide rather than a fully specified score. This means that rhythm may have been shaped by oral transmission, local practice, and stylistic convention, which are no longer recoverable in full detail. Ferreira therefore argues that rhythmic interpretation requires a balance between philological evidence and historically informed conjecture. In short, the essay reframes rhythm not as a fixed property of medieval music, but as a historically contingent phenomenon shaped by notation, memory, and performance practice, requiring modern interpreters to make informed but necessarily partial reconstructions.

The significance of the polyphonic repertory of the *Codex Calixtinus* extends beyond questions of performance practice. These compositions bear witness to an evolving conception of musical structure and compositional planning. The coordination of independent melodic lines, the management of consonance and dissonance, and the articulation of formal boundaries all imply a degree of musical reflection that exceeds purely improvisatory practice. The addition of a second voice transforms the chant from a linear unfolding into a vertical structure, requiring attention to intervallic relationships and harmonic effect. This shift has profound implications for musical thought. Even in the absence of a fully developed theoretical vocabulary, the composers of the polyphonic repertory demonstrate an awareness of structural coherence and sonic balance. In this respect, the *Codex Calixtinus* occupies an important position in the ‘prehistory’ of Western

36 Ferreira, Manuel Pedro, “Uma questão de ritmo”, in *Interpretação Musical – Teoria e Prática*, Francisco Monteiro and Ângelo Martingo, eds., Lisboa, Colibri, 2007, pp. 219-246.

harmonic thinking. Its polyphonic compositions do not merely ornament pre-existing chants; they reconceptualise them as the basis for complex, multi-layered musical constructions.³⁷

Conclusions

The *Codex Calixtinus* stands as one of the most revealing witnesses to the musical culture of the twelfth century. Through its extensive monophonic repertory, it articulates a richly elaborated liturgy for Saint James, drawing on and transforming diverse chant traditions. Through its polyphonic compositions, it documents a crucial stage in the development of Western polyphony, characterised by experimentation, conceptual innovation, and growing compositional self-awareness. The traditional distinction between monophonic and polyphonic repertories, while analytically useful, risks obscuring the deeper unity of the *Codex Calixtinus*. Both repertories participate in a shared musical language shaped by similar melodic idioms, notational conventions, and performative assumptions. Both serve the broader project of articulating Compostela's institutional and devotional identity. The addition of voices in polyphonic compositions represents not a rejection of monophonic practice but its transformation. Monophonic chant provides the conceptual and melodic foundation upon which polyphony is constructed. In this sense, the codex documents a continuum of musical practice rather than a binary opposition. A more detailed consideration of the circulation of the pieces would further enrich the interpretative framework proposed for the *Codex*, and would strongly support a dynamic reading of the *Codex Calixtinus*. Expanding the analysis in this direction opens productive avenues for understanding how repertories may have moved, evolved, and been recontextualised across different liturgical and cultural settings. In a similar way, greater attention to the authorities cited in the rubrics could add another layer of insight into the processes through which both repertory and liturgical practice were shaped and legitimised, particularly within the broader context of the dissemination of Roman chant in Spain. Situated at the crossroads of the Camino de Santiago, the codex embodies the dynamics of cultural exchange that defined Romanesque Europe. Its musical contents reflect not passive reception but active synthesis, shaped by the institutional ambitions of Compostela and by the mobility of people, ideas, and sounds. By approaching the monophonic and polyphonic repertories as interconnected elements of a single cultural project, this study has sought to move beyond

37 H. Roesner, Edward, "The Codex Calixtinus and the Magnus Liber Organi: Some Preliminary Observations", in *El Códice Calixtino y la música...*, *op. cit.*, pp. 135-162.

reductive narratives of influence and categorisation. The *Codex Calixtinus* emerges instead as a unified musical artefact—at once local and transregional, traditional and innovative—whose significance extends far beyond the history of a single shrine or repertory.

Fecha de recepción / *Date of reception* / Data de recepció: 08-II-2026

Fecha de aceptación / *Date of acceptance* / Data de aceptació: 13-V-2026

Cómo citar este artículo / *How to cite this article* / Como citar este artigo: Varelli, G., “The Music of the *Codex Calixtinus*. Liturgy, Polyphony, and Cultural Exchange on the Medieval Camino de Santiago”, *Ad Limina. Revista de Investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, vol. XVII-1 (2026), pp. 33-53, <http://dx.doi.org/10.61890/adlimina/17.1.2026/01>

The *Missa Sancti Jacobi* by Guillaume Du Fay: History, Liturgy, Music, and Performance

Barbara Haggh-Huglo*

University of Maryland, College Park, USA

Abstract: All mass sections for St. James the Great ascribed to Guillaume Du Fay survive only in Bologna Q15, copied in black notation by c. 1430 and including an Alleluia with *cantus firmus* sent from Rome, the result of Pietro Emiliani's testament with his request for pilgrims to go to Compostela. Du Fay's first version, for Apostles, was for Cardinal Louis Allemand's installation in 1426 at San Petronio, where it was later copied in white notation and cited by Giovanni Spataro. By 1428, Du Fay added sections and his motet *Rite* for a mass and suffrage for St. James sung for Robert Auclou at San Giacomo, where the mass was probably adopted and celebrated once by Du Fay the priest; the office of St. James for San Giacomo is reconstructed. Du Fay's mass for singers with an organist playing untexted parts and fermatas included *fauxbourdon* invented in Dijon, an idea transmitted to Du Fay by Nicolas Grenon.

Keywords: Bologna, Bologna Q15, cardinal, *Codex Calixtinus*, Dijon, *fauxbourdon*, fermata, Guillaume Du Fay, Louis Allemand, Malatesta family, Nicolas Grenon, Paris, pilgrimage, pipe organ, Robert Auclou, Rome, Santiago de Compostela, St. James the Great.

* I thank and regret the absence of the incomparable Bonnie Blackburn (+ 19 March 2026), who kindly commented on this article in December 2025 with her characteristic perspicacity and 'red pen'. Abbreviations, signs, and vocabulary used in this article are explained in Table 1. Meanings of unfamiliar terms pertaining to Western chant and liturgy and Renaissance sacred polyphony can be found in Oxford Music Online, Grove Music Online; the overviews of chant by David Hiley, John Harper, and Andrew Hughes; and in online resources.

© Barbara Haggh-Huglo, 9 May 2026. All rights reserved but publication permitted in the periodical *Ad Limina*.

La Missa Sancti Jacobi de Guillaume Du Fay: historia, liturgia, música e interpretación

Resumen: Todas las secciones de la misa dedicada a Santiago el Mayor atribuida a Guillaume Du Fay se conservan exclusivamente en el manuscrito musical Bologna Q15, donde fueron transcritas en notación negra hacia 1430. Incluyen un aleluya con cantus firmus enviado desde Roma, vinculado al legado testamentario de Pietro Emiliani y a su deseo de fomentar la peregrinación a Compostela. La primera versión de Du Fay, dedicada a los apóstoles, fue compuesta para la investidura del cardenal Louis Allemand en 1426 en la basílica de San Petronio, donde posteriormente fue copiada en notación blanca y citada por Giovanni Spataro. En 1428, Du Fay añadió nuevas secciones y el motete *Rite* para una misa y un oficio dedicados a Santiago, en honor a Robert Auclou, para la basílica de San Giacomo, donde la misa fue probablemente adoptada y celebrada por el propio Du Fay tras su ordenación como sacerdote. A partir de las fuentes conservadas, se ha reconstruido el oficio litúrgico de Santiago utilizado en San Giacomo. La misa de Du Fay, concebida para ser cantada con un organista que interpretaba partes sin texto y fermatas, incorporaba el fauxbourdon inventado en Dijon, una técnica transmitida a Du Fay por Nicolas Grenon.

Palabras clave: Bolonia, Bologna Q15, cardenal, Codex Calixtinus, Dijon, fauxbourdon, fermata, Guillaume Du Fay, Louis Allemand, familia Malatesta, Nicolas Grenon, París, peregrinación, órgano, Robert Auclou, Roma, Santiago de Compostela, Santiago el Mayor.

A Missa Sancti Jacobi de Guillaume Du Fay: historia, liturgia, música e interpretación

Resumo: Todas as seccións da misa dedicada a Santiago o Maior atribuída a Guillaume Du Fay consérvanse exclusivamente no manuscrito musical Bologna Q15, onde foron transcritas en notación negra cara a 1430. Inclúen un aleluia con *cantus firmus* enviado desde Roma, vinculado ao legado testamentario de Pietro Emiliani e ao seu desexo de fomentar a peregrinación a Compostela. A primeira versión de Du Fay, dedicada aos apóstolos, foi composta para a investidura do cardeal Louis Allemand en 1426 na basílica de San Petronio, onde posteriormente foi copiada en notación branca e citada por Giovanni Spataro. En 1428, Du Fay engadiu novas seccións e o motete *Rite* para unha misa e un oficio dedicados a Santiago, na honra de Robert Auclou, para a basílica de San Giacomo, onde a misa foi probablemente adoptada e celebrada polo propio Du Fay logo da súa ordenación como sacerdote. A partir das fontes conservadas, reconstruíuse o oficio litúrxico de Santiago utilizado en San Giacomo. A misa de Du Fay, concibida para ser cantada cun organista que interpretaba partes sen texto e fermatas, incorporaba o *fauxbourdon* inventado en Dijon, unha técnica transmitida a Du Fay por Nicolas Grenon.

Palabras clave: Boloña, Bologna Q15, cardeal, Codex Calixtinus, Dijon, fauxbourdon, fermata, Guillaume Du Fay, Louis Allemand, familia Malatesta, Nicolas Grenon, París, peregrinación, órgano, Robert Auclou, Roma, Santiago de Compostela, Santiago o Maior.

A sixth-century mosaic in San Vitale, Ravenna, depicts St. James the Great, the first apostle to be martyred (25 July 44 CE),¹ but only the discovery of his alleged remains translated from Jerusalem to near what would be Santiago de Compostela in the time of Bishop Theodemir of Iria (d. 847) and King Alfonso II of Asturias (d. 842) brought Iberian attention to him. Bishops, kings, and popes established his fame, as did medieval legends reconstructing his life, miracles, and translation. Fervent worship of St. James resulted, as did the popular pilgrimage to his tomb at Compostela. New liturgies and music were composed for him, the best known being the chant and polyphony for the offices, procession, and masses for his main feast (*natalis*) and translation that survive in the famous twelfth-century Codex Calixtinus.²

Table 1. Abbreviations, Signs, and Terms	
[]	Editorial insertion by the author in main text. In Table 2: missing in the manuscript and supplied by the author
()	In Table 2, editorial insertion by the author
(DeVan)	Page numbers assigned by Guillaume De Van in Ms. Q15
*	After short phrase in Latin = abbreviation for the repetendum
a2	For two voice parts
a3	For three voice parts

1 www.christianiconography.info/Edited%20in%202013/Italy/sVitalTrArchRight.html, consulted 26 September 2026.

2 The original manuscript is lost, but copies survive of a long, illustrated version, ‘Ms. C’, which is Santiago de Compostela, Archivo y Biblioteca Capitular de la Catedral (RISM siglum E-SC), Ms. s.s, known as the Codex Calixtinus and its copying dated 1138–1140 (France) with additions made in 1173 in Santiago de Compostela. The copies are Ms. A: London, British Library, GB-Lbl, Additional Ms. 12213, direct copy of C made c.1325 in Santiago de Compostela; Ms. VA: Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, V-VCbav, Ms. San Pietro C 128, direct copy of C made c.1352 in Santiago de Compostela; and Ms. S: Spain, Salamanca, Universidad de Salamanca, Biblioteca General Histórica, E-SAu, Ms. s.s., copied c.1325 in Santiago de Compostela. On music in Ms. C, see Asensio, Juan Carlos (ed.), *El ‘Codex Calixtinus’ en la Europa del siglo XII: música, arte, codicología y liturgia*, Madrid, 2011; Blume, Friedrich and Dreves, Guido-Maria, *Analecta hymnica medii aevi*, 17, Leipzig, 1894, repr. New York, 1961 (texts only); Wagner, Peter (ed.), *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sog. Codex Calixtinus*, Freiburg, 1931; Helmer, Paul (ed.), *The Mass of St. James*, Ottawa, 1988; Huglo, Michel, “Les pièces notées du Codex Calixtinus”, in John Williams and Alison Stones (eds.), *The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James*, Tübingen, 1992, pp. 105-124; López-Calo, José, *La musica en la catedral de Santiago*, vol. 5: *La Edad Media*, A Coruña, 1994; and Huglo, Michel, “Les versus *Salve festa dies*, leur dissémination dans les manuscrits du processional”, in László Dobszay (ed.), *Cantus Planus: Papers Read at the 12th Meeting of the IMS Study Group Cantus Planus Lillafüred/Hungary*, 2004. Aug. 23–28, Budapest, 2006, pp. 595–605. Medieval offices for St. James: Hughes, Andrew, *Late Medieval Liturgical Offices, Texts*, Toronto, 1994, Iacobus: nos. IA11–16; Meyer, Christian, “Le Catalogue des Manuscrits notés des bibliothèques publiques de France: un bilan”, in Laura Albiero and Eleonora Celora (eds.), *Décrire le manuscrit liturgique*, Turnhout, 2021, p. 160; Meyer, Christian, *Catalogue des manuscrits notés des bibliothèques publiques de France*, vols. 4–8, Turnhout, 2014–2023; Cantus Index: Cantus Analysis Tool for preparing Synoptic Tables of Saints’ offices: <https://cantusindex.org/analyse>.

A215	Margaret Bent's recommended folio numbers (among others) in Q15 (see Bent Q15, vol. 2)
<i>A versi</i>	Layout with two cantus parts (C1-C2) on facing folios with tenor and contratenor below them on facing folios
AP	Alejandro Enrique Planchart
AP Du Fay OO	Same as Planchart, Du Fay 03/02
Baroffio & Kim	Baroffio, Bonifacio and Kim Eun Ju, 'La tradizione liturgico-musicale in San Giacomo a Bologna', <i>I corali di San Giacomo Maggiore: Miniatori e committenti a Bologna nel Trecento</i> , ed. Benevolo, Giancarlo, and Medica, Massimo, 122–143, Bologna, 2003
Bent Q15	Bent, Margaret, <i>Bologna Q15: The Making and Remaking of a Musical Manuscript: Introductory Study and Facsimile Edition</i> , vol. 1 (text), vol. 2 (facsimile in size of Q15), Lucca, 2008
C1 and Cn1	Cantus 1: C1 used when a2; Cn1 when a3, these voice parts in same range
C2	Cantus 2: in same range as C1
Cantus Index	Cantus Index: Central Hub for Chant Research https://cantusindex.org
CAO	René-Jean Hesbert, <i>Corpus antiphonalium officii</i> , 6 vols., Rome, 1963–1979
CE	Common era
c.o.p.	A ligature <i>cum opposita proprietate</i> beginning with a stem to the left above the note, transcribed semibreve-semibreve then the other notes
CID	Cantus Index ID = Cantus Index identification number
Communion	Post communion [sic] in Q15
Ct	Contratenor
c.f.	<i>cantus firmus</i>
GT	Monks of Solesmes, <i>Graduale Triplex</i> , Sablé-sur-Sarthe, Éditions de Solesmes, 2005
index	Index of contents in the manuscript Q15
Liturgical Item	Numbers are used differently: 1V-A1=First Vespers, Antiphon 1, but K123456789=nine-section Kyrie
A	Antiphon
Ag	Agnus Dei
C	Credo

K	Kyrie
L	Lauds
M	Matins
R	Responsory
Rv	Responsory verse
S	Sanctus
V	Vespers
LU	<i>Liber Usualis</i> , Tournai 1962
MB	Margaret Bent
MEL	Landwehr-Melnicki, Margaretha, <i>Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters</i> , Regensburg, 1968
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> Online
Ms.	Manuscript
n.	Note
no.	number
no hits	Not in the Cantus Index
olim	Formerly (refers to an older shelfmark)
paraphrase	When a <i>cantus firmus</i> is lightly embellished, normally in the Cantus voice-part
partitura	Musical score
Planchart	Alejandro Enrique Planchart
Planchart, Du Fay 03/02	Guillaume Du Fay, <i>Opera Omnia</i> , vol. 03/02: <i>Missa Sancti Iacobi</i> , ed. Planchart, Alejandro Enrique, Santa Barbara, California, 2011
PlanD page number(s)	Planchart, Alejandro Enrique, <i>Guillaume Du Fay: The Life</i> , and <i>Guillaume Du Fay: The Works</i> , 2 vols., Cambridge, 2018 [space] cited page number(s)
Ps.	psalm
r	Recto (front side of a folio)
RH: Chevalier, Repertorium hymnologicum	Chevalier, Ulysse, <i>Repertorium hymnologicum: Catalogue de chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours</i> , Louvain and Brussels, 1892–1912, 1920–1921, repr. Brussels, 1959

RISM sigla for manuscripts (used in text and notes at and after first appearance)	https://rism.info/community/sigla.html
Schildbach	Schildbach, Martin, <i>Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert</i> , Erlangen, 1967
Stage II	Second (later) period of time of copying by the scribe
T	Tenor
Thann	Thannabaur, Peter, <i>Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts</i> , Munich, 1962
Unicum (unica)	Unique surviving exemplar(s)
Vatican II	Melody II of the given mass ordinary melody in LU
v	Verso (reverse side of a folio)

Du Fay’s Missa Sancti Jacobi

Centuries later, the *Missa Sancti Jacobi* by Guillaume Du Fay (d. 1474) resulted from the popularity of the pilgrimage to St. James the Great’s tomb. Only in Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, I-Bc, Ms. Q15, here Q15, does this plenary mass have a heading and its Alleluia verse naming St. James. There, it fills folios A144r-A153r with Introit 1 and its Psalm, Introit 2, a nine-section Kyrie, the Gloria, Alleluia and verse, a Credo ending with a two-part Amen, Offertory, Sanctus, Agnus, and Communion (misabeled ‘Postcommunion’ and with two voice-parts with an instruction to expand them to three by adding a parallel voice-part singing what was called *fauxbourdon*). Each mass section is ascribed to Du Fay there or in Q15’s index.³ Since the mass, designated in Q15 for St. James, begins its current gathering XIII with a decorated initial, and Pietro Emiliani (bishop of Vicenza from 1409–1433, the year of his death), in his testaments of 2 and 8 April 1429 provided money for four clergymen to make the pilgrimage to Santiago de Compostela for him, Margaret Bent concluded that Q15’s anonymous

3 Bent Q15 evaluates the making of Q15 c. 1420–1435. Two mass ordinaries originally beginning Q15 have mass sections each ascribed to a different composer. That made redundant repeated ascriptions to Du Fay of his mass sections for St. James necessary.

musician-scribe working for Emiliani, who had already copied a first section of Q15 c. 1420–1424/5, included Du Fay's mass deliberately c. 1430 to begin gathering XIII in his second stage of copying when he rearranged and added music to his first stage. Emiliani's devotion to St. James was thus the reason for highlighting Du Fay's mass with an initial.⁴

Du Fay's mass had been edited and analyzed when Margaret Bent's commentary and facsimile edition of Q15 was published in 2008.⁵ Later, Alejandro Enrique Planchart's new edition of Du Fay's mass appeared in 2011.⁶ Planchart's analysis of Du Fay's life and works in PlanD, published in 2018, provided historical documentation about the composer in Bologna and Rome, a context for his mass. Planchart agreed with Bent that Du Fay's mass as assembled mass sections in Q15 was destined for Bishop Emiliani and claimed that Du Fay composed it in Bologna 1426–1428: first the nine-section Kyrie, Gloria, and Credo with a long two-section Amen,⁷ then Introit 1 and the Offertory, and later the Sanctus and Agnus related to them. After Du Fay joined the papal chapel in Rome c.1430, he finished Introit 2 a3 in the style of his Roman Kyries and hymns, and last, he composed his unusual Alleluia and verse⁸ and the Communion with *fauxbourdon*.⁹ Planchart, like Bent, concluded that the scribe of Q15 had almost immediate communication with Du Fay until the end of the composer's Roman stay, since Q15 includes his motet *Supremum est mortabilis* dated May 1433.¹⁰ *Supremum* has *fauxbourdon* and 31 breves of fermatas in three voices with the names of Pope Eugenius IV and Holy Roman Emperor Sigismund, *fauxbourdon* and fermatas both in Du Fay's *Missa Sancti Jacobi*.¹¹ Peter Gülke proposed

4 Emiliani's testament and stage II of copying of Q15: Bent Q15, 1:3–4, 19–20.

5 See Bockholdt, Rudolf, *Die frühen Messenkompositionen von Guillaume Dufay*, Tutzing, 1960; Fallows, David, *Dufay*, London, 1987, pp. 20–30, 47, 168–173, 178, 187, 276, 300; Gülke, Peter, *Guillaume Du Fay*, Stuttgart, 2003, pp. 127–147; Bent Q15, 1:27–28, 157–158, 188–190 (nos. 111–19); PlanD 562–574.

6 Planchart, Du Fay 03/02, and PlanD cite older editions.

7 PlanD 562–573; Fallows, David, *Dufay, op. cit.*, pp. 28, 114, 118, 144, 178; PlanD 343: date 1442 of Cambrai (F-CA) ms. 11 with older mass sections by Du Fay with long Amens.

8 PlanD 91, 340, 566–567, 571–572.

9 PlanD 567–569 (chronology; earlier opinions of Charles Hamm: disparate sections, Margaret Bent: the scribe's composite, and Reinhard Strohm: composed at same time). PlanD 92 on the Roman propers and 562–563, 573, on Du Fay's paraphrase and *fauxbourdon*.

10 On *Supremum* (Q15, De Van no. 168, A206v–207r, stage II): Bent Q15, 1:2 (Q15 compiler and Du Fay); Bent, Margaret, "Trompette and Concordans Parts in the Early Fifteenth Century", in Melania Bucciarelli and Berta Joncus (eds.), *Music as Social and Cultural Practice: Essays in Honour of Reinhard Strohm*, Woodbridge, 2007, pp. 38–73, here 62; Planchart, "Guillaume Du Fay: Evidence", 87, 95: Q15 "transmits virtually all Du Fay's sacred music composed before c.1433"; Fallows, David, *Dufay, op. cit.*, pp. 125–128; PlanD 81–91, 120–121, 365–367, 570. Pope Eugenius IV as Gabriele Condulmer was the papal legate to Bologna 1423–1424 preceding Louis Allemand (PlanD, 81).

11 The medieval labyrinth with 31 switchbacks symbolized Christ (Wright, Craig, *The Maze and the Warrior*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004), and 3 the Trinity. I claim in Haggh-Huglo, Barbara, "Early Fermatas and Organs" (forthcoming) that the fermatas over 'Eugenius' (Pope Eugenius IV) in *Supremum*, like those of the Amen of Du Fay's Credo, were embellished with organ playing to represent heavenly music. Cf. Fallows, David, *Dufay, op. cit.*, p. 127: "Among the suggestions about what happens [at Du Fay's fermatas], one that deserves serious attention is the *punctus organi*, an organ point on which at least one of the voices should introduce embellishments". See Haggh-Huglo, Barbara, *Recollecting the Virgin Mary with Music: Guillaume Du Fay's Chant*

another order of composition: first, the Kyrie, Gloria, and Credo in a style comparable to that of Du Fay's mass with the melody later used in his ballade *Resveillés vous*; second, Introit 1 with its psalm, the Alleluia and verse, and the Offertory; third, the Sanctus and Agnus; and last, the Communion and Introit 2.¹²

Here, the structure of Du Fay's mass and its layout and transmission in manuscripts is assessed, a new order of composition is proposed, and a *cantus firmus* is identified. A reappraisal of Fay's stay in Bologna suggests destinations for his mass and a day when Du Fay as an ordained priest could have celebrated the Mass while hearing his music. Next, the liturgy for St. James of San Giacomo including texts on lost folios is reconstructed in Table 2. Discussed afterwards is the reference to Du Fay's mass in a letter dated 1532 written by Giovanni Spataro (d. 1541), choir-master at the basilica of San Petronio, that was destined for Pietro Aron, which demonstrates that Spataro owned a copy of Du Fay's same mass in white notation and for Apostles rather than St. James, so copied later than Q15, where it is in black notation. That is evidence that Du Fay's mass was still sung for Apostles at San Petronio well after he composed it. Last, it is argued that Du Fay intended his mass for performance by singers with an organist, and that he learned the technique of *fauxbourdon* originating in Dijon from Nicolas Grenon.

The Appendix gives as evidence for my arguments the features of Du Fay's mass sections in the order of Q15 from left to right: Guillaume De Van's numbers used in Bent Q15, foliation A (which Bent prefers over others), Planchart's layer of composition, ascription(s) in Q15, voice-parts (with pitches of intonations and mentions 'chorus' or 'duo'), voice-parts lacking texting, mensuration signs in Q15 or, in square brackets, added in Planchart Du Fay 03/02, *cantus firmi*, location(s) of fermatas, and final pitches.

Only Q15 has all Du Fay's mass sections, including the *unica* Introits 1-2, the Alleluia and verse, and the Offertory. Many have subsections alternating between three or four voice-parts with duos, with the top voice-part Cn1 of the three parts marked 'chorus'. As Margaret Bent explained, four singers were needed for each mass section, because C2 and Ct have different ranges, and these alternating voice-parts even preclude their singing by one person.¹³ Where the C1 part is labeled 'chorus', we cannot assume only four singers, however, especially if Du Fay's mass was sung within the spacious interiors of the churches of San Petronio or San Giacomo as proposed here.

Bent identified the original layout of Du Fay's mass in manuscript as what she calls a *versi* layout (her layout 2), with the duo voice-parts C1-C2 copied verso-recto, T below C1 on the verso, and Ct below C2 on the recto. Du Fay's mass sections in

across *Five Centuries*, Münster, American Institute of Musicology, forthcoming, for further discussion of fermatas, *fauxbourdon*, Du Fay and the organ culture of his time, and Aosta 15.

¹² Gülke, Peter, *Guillaume Du Fay*, op. cit., p. 128.

¹³ Bent, Margaret, "Divisi and a versi in Early Fifteenth-Century Mass Movements", in Francesco Zimei (ed.), *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, Lucca, 2004, pp. 95–137, 108; PlanD 90.

Q15 were mostly copied in Bent's layout 3, with C1-C2 copied successively on the verso and T and Ct on the recto, a layout Bent thought would have been copied either from a *versi* layout or a 'bunched layout' with all voices of each subsection copied successively, and the subsections copied like that one after another. Planchart noticed that in Q15, the Alleluia verse after the plainchant intonation, and the Sanctus and Agnus, were copied in a version of a *versi* layout for four voice-parts alternating with two.¹⁴ That layout was also used for Introit 1 and the Offertory. The placement of voice-parts on each folio is shown in the Appendix.

Aosta, Biblioteca diocesana, I-AO, Cod. 15/1 and 15/2, here Aosta 15/1 and 15/2, has Du Fay's mass ordinary with each mass section ascribed to Du Fay (only the Sanctus with 'G. du{fa}y') and labeled for apostles, but separated within a 'polyphonic Kyriale'. Aosta's section I, copied in Bologna c. 1430–1435, has his Kyrie in Bent's layout 3. Section II, copied in the Basel-Strasbourg area c. 1435–1443 and then brought together with section I,¹⁵ has the same Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, and Agnus Dei in a *versi* layout. Q15 and Aosta 15/1–2 have the strongest historical associations with Du Fay in Bologna, and all sections of his mass ordinary in both were copied in Bent's layouts 2 and 3, the latter a layout possibly copied from layout 2. Emiliani's scribe could have received Du Fay's music in Padua or Sossano near Vicenza, because Emiliani had a house close to Padua cathedral and was often in Padua between 1410 and the late 1420s when he fled to Sossano. In Padua, he had a chaplain 'with polyphonic credentials', singer-clerks, and several *libri di canto* of polyphony.¹⁶ The abbey of Sta. Giustina in Padua had a pipe organ in 1402.¹⁷ Hugo

14 On manuscripts with Du Fay's mass: Bent Q15; Planchart, Du Fay 02/03; PlanD; and DIAMM (the Digital Image Archive of Medieval Music) <https://www.diamm.ac.uk/>, each with bibliography. On its layout: Bent, Margaret, "Divisi and a versi in Early Fifteenth-Century...", *op. cit.*, pp. 98, 100, 108–110, and images on pp. 130–137. Bent corrects p. 109, 'conflated cantus II and contratenor in Q15-II', which should read: "Successive duet layout is used for all movements in Q15, for the Kyrie in Ao1 and the Gloria in Tr 87, and true a versi layout for the Kyrie and Gloria in Ao2". Also on its layout: Bent, Margaret, "Trompetta and Concordans Parts...", *op. cit.*, pp. 40–43; and PlanD 89 (Kyrie a versi). On numbers of singers: Bent, "Divisi and a versi", 96, *passim*; Bent, Margaret, "Trompetta and Concordans Parts...", *op. cit.*, p. 41.

15 Bent, Margaret, "The Trent 92 and Aosta Indexes in Context", in Danilo Curti-Feininger and Marco Gozzi (eds.), *I codici musicali trentini del quattrocento*, Lucca, 2013, pp. 62–81. Information from Hamm, Charles; Kellman, Herbert and Call, Jerry, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400–1550*, 5 vols., Stuttgart, 1979–1988, consulted at DIAMM, 13 December 2025.

16 Bent Q15, 1:3–4; Bent, Margaret, "Some Singers of Polyphony in Padua and Vicenza around Pietro Emiliani and Francesco Malipiero", in Marco Gozzi; Agostino Ziino and Francesco Zimei (eds.), *Beyond 50 Years of Ars nova Studies at Certaldo, 1959–2009*, Lucca, 2014, pp. 287–303, here 120–121; Bent, Margaret, "Music and the Early Veneto Humanists", *Proceedings of the British Academy*, 101 (1998, Lectures and Memoirs), pp. 101–30; Bent, Margaret, "Petrarch, Padua, the Malatestas, Du Fay and Vergene bella", in Fabrice Fitch and Jacobijn Kiel (eds.), *Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows*, Woodbridge, 2011, pp. 86–96.

17 If Du Fay's mass in Q15 was performed in Padua before Emiliani fled, an organist could have played the textless parts and fermatas; https://it.wikipedia.org/wiki/Organi_della_basilica_di_Santa_Giustina_a_Padova, consulted 9 May 2026, citing Roberti, Arnaldo, "I vecchi organi della basilica di Santa Giustina", in *Nella solenne inaugurazione del nuovo grandioso organo della Basilica di santa Giustina in Padova - 29 aprile 1928*, Padua: Tipografia del Seminario, 1928. The first documented organist of Padua Cathedral was paid in 1579: Lovato, Antonio, "Gli organisti della cattedrale di Padova nel sec. XVII", *Rivista italiana di musicologia*, 17 (1982), pp. 3–70, here 4–5.

de Lantins's motet for St. James, *O lux et decus Hispaniae sanctissime Iacobe*, no. 181 in Q15, stage II, A218v–219r, has a text closer to that in a Paduan liturgical book than to the Bolognese book that Du Fay knew.¹⁸ Du Fay names him in *Hé compaignons*. This suggests Lantins's presence in Padua and transmission of music from Bologna to Emiliani's scribe in Padua.¹⁹

The Trent Codices, Trent, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca, I-TRbc, Mss. 87/1, 90, 92/1, and 93, hereafter Trent 87/1, 90, 92/1, or 93, only contain Du Fay's mass sections preceding the Eucharist, apart from one of the two oldest in this group, Trent 87/1, which has the Communion. Du Fay's other propers are only in Q15. Trent 87/1, copied c. 1430–1440 in Venice, Basel, or Burgundy, by Johannes Lupi, has Kyrie 2, 3, Christe 6, 5, 4, Kyrie 7, 8, 9, Gloria (Bent's layout 3), Credo without the Amen (Bent's layout 4: a concealed *a versi* layout with C2 and Ct on the same staff in alternating subsections), and the Communion (C1, T, no reference to *fauxbourdon*). The other oldest codex, Trent 92/1, was copied c. 1430–1435 by Nicole Merques in Basel or Strasbourg and includes only the Credo in Bent's layout 3 without the Amen. Trent 90 was copied by Johannes Wiser c. 1460 from Trent 93, which he had copied c. 1450–1455, and both only include Du Fay's Kyrie sections 3, 6, and 9, which have Cn1 labeled 'chorus' singing the paraphrased *cantus firmus*, T, and Ct. None of the Trent codices have a mass section by Du Fay copied *a versi*.

The copying of Du Fay's mass propers in Q15 challenged its scribe. Polyphonic propers were rarely set to polyphony then,²⁰ and the scribe was unfamiliar with liturgy: Q15 includes Du Fay's two Introits a4 and a3 copied successively by the scribe, who assumed their performance before and after the psalm, because the word 'repeticio' precedes Introit 2, though normally Introit 1 would be repeated, and Introit 2 is in an earlier style than Introit 1. I suggest that the scribe's exemplar had those introits in Q15's order without the 'repeticio' and following a longstanding medieval scribal practice of placing an older text after a new one as a means of preserving one no longer in use.²¹ The Q15 scribe also wrongly divided the Alleluia verse into phrases by his erroneous text underlay and placed a dissonant final B in the Tenor at the end of the verse. Planchart noticed that Du Fay's Alleluia and verse in Q15 did not conform to Du Fay's later polyphonic settings of Alleluias and verses composed for Duke Philip the Good, which repeat the melodies of their intonations in the polyphony to follow. In Du Fay's Alleluia in Q15, the first tenor intonation repeats as a second tenor intonation, but is not heard again in the following polyphony.

¹⁸ See Table 2.

¹⁹ Cf. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil*, vol. 10, Kassel: Bärenreiter, 2003, s.v. 'Lantins, 3. Hugo' by J. Michael Allsen.

²⁰ Q15 has only 3 introits and 3 sequences among 322 compositions (DIAMM).

²¹ Michel Huglo (d. 2012) told me about this 'loi des doublets', which he had learned orally from Dom Gabriel Beyssac, who explained that it had been applied by Antoine Chavasse (see Huglo, Michel, *Les Tonaires*, Paris, 1971, p. 296, note 4).

Planchart concluded that Du Fay was not using a *cantus firmus*,²² but with the Global Chant Database and Cantus Index, I found that the first pitches of Du Fay's two intonations, without their subtonal (Gallican) cadences surely added by Du Fay,²³ were identical to the *initium* of the old antiphon CAO 1210, with text John 8:56, *Abraham pater vester*, a chant traditionally used as the Magnificat antiphon at Vespers of Passion Sunday, the fifth Sunday in Lent. The antiphon text of *Abraham* emphasizes him as a father, whose descendants lead to Christ. Thus, *Abraham* is joyful and appropriate for an alleluia, despite its destination for Passion Sunday. Bent, Planchart, and I found no *cantus firmus* in Du Fay's Gloria or Credo. Previously identified *cantus firmi* of Du Fay's mass are indicated in the Appendix.

Given the transmission of Du Fay's mass and its layouts, I conclude that Du Fay first composed his older Introit 2, the nine-section Kyrie, Gloria, and the Credo with the two-section Amen, and his Communion, for the mass of the installation of Louis Allemand as Cardinal of St. Cecilia on 16 June 1426 at the church of San Petronio, as reconstructed here. The Trent codices only have this first layer of Du Fay's mass. The Kyrie but for section 1, the complete Gloria and Credo with the Amen, and the Communion were included Trent 87/1. Introit 2, only in Q15, uses C and C dot, as do the Kyrie, Gloria, and Credo. Introit 2 and the first subsection of the Kyrie once perhaps filled a later missing leaf of the exemplar used by the scribe of Trent 87/1, which begins with subsection 2 of Du Fay's Kyrie. Trent 90 and 93 only include sections 3, 6, and 9 of the Kyrie for the 'chorus'. Trent 92/1 only has this Credo with missing music in it replaced by music from Du Fay's Gloria.²⁴

Later, Du Fay revised his mass for regular use as a mass for apostles at San Petronio, as is suggested by its copying in Aosta 15/1–2 and by Spataro's citation of its Introit 1, discussed later.²⁵ Du Fay added the Sanctus and later the Agnus, perhaps removed the whole Amen from the Credo as in Trent 92/1 or only the second part as in Aosta 15/2, replaced Introit 2 with his new Introit 1, and added an Offertory. Introit I, the Offertory, and the Sanctus, all a4, use cut circle not in the other ordinary movements and were copied in a modified *a versi* format. Introit I, the Offertory, and the Sanctus and Agnus, paraphrase the *cantus firmus* in the tenor unlike the Kyrie, Gloria, and Credo.²⁶

Different mensuration signs and *cantus firmi* suggest that the Sanctus and Agnus were not composed at the same time. The *cantus firmus* of the Sanctus is for a more

22 Planchart, Du Fay 02/03; PlanD 92, 536–537, 566–567; and the Appendix here.

23 Global Chant Database, prepared by Jan Kolacek, <https://globalchant.org/domains/globalchant.org/>; Cantus Index <https://cantusindex.org/>, consulted 27 August 2025. Subtonal cadences used often in the chant of medieval saints' offices go back to Notker Balbulus's *Liber ymnorum*. Du Fay used this cadence often in his chant for the *Recollectio festorum beate Marie virginis* that he composed on commission in 1457–1458. See Haggh-Huglo, Barbara, *Recollecting the Virgin Mary...*, *op. cit.*, forthcoming.

24 Planchart, Du Fay 02/03, p. 47.

25 PlanD 89 wrote that Bent doubts that Du Fay's mass was for St. James at first.

26 PlanD 562–563.

exceptional feast than that of the Agnus for Sundays, though it is possible that, as Planchart suggested, that the Kyriale Du Fay used classified these chants differently or that they were chosen for their D finals.²⁷ David Fallows listed recurring music in Du Fay's mass, observing that 'these recollections become more frequent and clearer towards the end of the cycle'.²⁸ Perhaps, like J.S. Bach, Du Fay was obliged to compose the Sanctus and Agnus more quickly, yet sought unity nevertheless. That the Sanctus and Agnus were from a separate, later layer, is also suggested by the Sanctus having the most elaborate ascription to Du Fay ('G. du{fa}y') of all five mass sections 'de apostolis' in Aosta 15/2.

It is possible that Du Fay's hurry to compose the Sanctus and Agnus was not at first for San Petronio but for San Giacomo so that his mass could be redeployed as a mass for St. James to be sung for that saint with his motet, *Rite maiorem*, only in Q15 (no. 174, stage II like Du Fay's mass), for Robert Auclou as a suffrage that Auclou would have requested, as explained further on. *Rite's* tenor is the *repetendum*, 'Ora pro nobis Dominum qui te vocavit Iacobum' of the unicum in the chant repertory, M-R9 *Turbam compescit daemonum*, found only in the late fourteenth-century Bologna, Civico Museo Medievale, I-Bmm, Ms. 4108, here I-Bmm 4108, from San Giacomo. Fallows noticed resemblances in the duos of the mass and this motet.²⁹

My chronology finds support from the stays in Bologna of Louis Allemand, Robert Auclou, and Du Fay as reconstructed by Planchart and others. Planchart thought Du Fay had arrived in Bologna in February 1426, perhaps with Auclou,³⁰ thanks to Du Fay's prior associations with the Malatesta family:³¹

- Pandolfo III di Galeotto di Malatesta, Lord of Brescia and Bergamo, also in Fano, where he died in 1427, whom Du Fay could have met at the Council of Constance, an important patron of singers and of a long-serving organist, Marco da Francia present in Constance, and organ repairers and builders: in 1423–1424, Jacomo from Bologna was paid to fix the Fano organs,³² and in April 1427, Pandolfo III commissioned a new organ for Fano Cathedral to have the dimensions of the

27 PlanD 92, 563–564; Planchart, Du Fay 03/02.

28 Fallows, David, *Dufay, op. cit.*, pp. 171–172.

29 PlanD 88–89 states that the *cantus firmus* of *Rite* is the *repetendum* of M-R1 of Matins, but it is R9, R1 being on a missing leaf. On *Rite* see Planchart, Du Fay 02/04 (edition); Fallows, David, *Dufay, op. cit.*, pp. 322 (index); PlanD, 916 (index); and on its layout: Bent, Margaret, "Trompetta and Concordans Parts...", *op. cit.*, pp. 40–46, 59, 62, who notes that Du Fay's *Apostolo glorioso* and *Rite maiorem* have an untexted canonic introduction and 'trompetta' or 'tuba' headings, so could have been played on one or more instruments. I add that Allemand as papal legate and governor of Bologna (n. 39 here) had the responsibility of appointing Bologna's treasurer who paid the city's 'trompettes' (Pérouse, Gabriel, *Le Cardinal Louis Aleman president du concile de Bâle et la fin du grand schisme*, Paris: Picard, 1904, pp. 57–58, 63, 65–66).

30 PlanD 82.

31 Malatestas: Fallows, David, *Dufay, op. cit.*, pp. 319 (index); Gülke, Peter, *Guillaume Du Fay, op. cit.*, pp. 15–55; PlanD, 75–80, 920–921 (index).

32 Lunelli, Renato, *Studi e documenti di storia organaria Veneta*, Florence, 1973, p. 17.

organ of San Giovanni e Paulo in Venice, a contract ratified before the bishop of Rimini and a delegate from Fano.³³

- Carlo II di Galeotto di Malatesta (d. 1438), Lord of Pesaro, for whose wedding on 18 July 1423 in Rimini Du Fay composed the ballade *Resveilliés vous* taking its melody from his earlier mass; the ballade has fermatas on the names of the couple.
- Pandolfo di Malatesta, born a hunchback (d. 1441). Planchart determined that for Pandolfo's installation on 10 May 1424 as archbishop of Patras, the site of St. Andrew's relics, Du Fay traveled to Patras with him and composed the motet *Apostolo glorioso* (Q15, no. 237, stage II, A270v–271) with a fermata on the last longa in all voices.
- Malatesta III di Pandolfo (d. 1429), Lord of Pesaro and the recipient of Petrarch's *Canzoniere* ending with *Vergene bella*, which Du Fay set with one fermata in all voice-parts on the note preceding 'guerra' (Q15, no. 201, A 237v–238, stage II/1).³⁴
- Pandolfo di Galeotto Malatesta, Lord of Rimini (d. 1427),³⁵ was archdeacon of the university of Bologna, its titular head. Planchart thought he introduced Louis Allemand to Du Fay.³⁶ The municipal budget managed by the treasurer appointed by Allemand paid for the 32 professors at the University of Bologna, thus Allemand surely knew Pandolfo di Galeotto Malatesta.³⁷
- Fallows thought the Malatestas facilitated Du Fay's entry into the papal chapel in 1428.³⁸

In Bologna, Du Fay would have been present, as were Pandolfo di Galeotto di Malatesta and other dignitaries, for Allemand's installation as Cardinal-Priest in San Petronio. That this was an exceptional event, as Allemand's installation as papal legate in Bologna had been,³⁹ is confirmed by Gabriel Pérouse and the description found

33 Atlas, Allan, "Pandolfo III Malatesta mecenate musicale: Musica e musicisti presso una signoria del primo quattrocento", *Rivista italiana di musicologia*, 23 (1988), pp. 38–92, here 54; also "Uno tra i primi strumenti di cui si conosca il nome del costruttore è quello di Chiari, realizzato nel 1420 circa da Leonardo Leuber detto il Tedesco, maestro di 'Leuto et fabbricante de' organi' oltre che, nel 1411, cantore di Cappella di Pandolfo Malatesta. Egli avrebbe aperto una bottega organaria fiorentina fino al 1421". (One of the first instruments for which the name of the builder is that of Chiari [a town west of Brescia] realized c. 1420 by Leonardo Leuber called the German, master of the lute and organ builder, as well as, in 1411, singer in the chapel of Pandolfo Malatesta [III]. He had opened an organ-building firm in Florence at the end of 1421.) See www.enciclopediabresciana.it/enciclopedia/index.php?title=ORGANO,_Organari,_Organisti, consulted 21 November 2025.

34 *Vergene bella*: PlanD 916 (index); Bent, "Petrarch, Padua, the Malatestas...", *op. cit.*, p. 86; Bent Q15, 1:212–213.

35 His death possibly the occasion for Du Fay's *Mon chier amy*. See Fallows, David, *Dufay, op. cit.*, p. 30, and PlanD 84, 96.

36 PlanD 84–85; cf. 52–60, 64–67, 75–85.

37 Pérouse, Gabriel, *Le Cardinal Louis...*, *op. cit.*, p. 68.

38 Fallows, David, *Dufay, op. cit.*, p. 30.

39 On 24 May 1424, Pope Martin V gave Allemand, Archbishop of Arles, the pallium (Pérouse, Gabriel, *Le Cardinal Louis...*, *op. cit.*, p. 73). On 25 May 1424, Allemand was named governor of Bologna by papal bull. On 7 June 1424, Allemand entered Bologna as governor, but then known only as archbishop, having been installed as such by Martin V in Mantua on 20 November 1423; cf. Vallery-Radot, Sophie, *Les français au concile de Constance (1414–1418)*, Turnhout, 2016, vol. 2, pp. 230–232, who wrongly gives 1424. On 9 June 1424, Alberghati, bishop of Bologna, read the apostolic letters appointing Allemand as papal legate at a ceremony in the church of St. Anthony in Bologna, then at 1 PM this news was made public in the city and bells were rung. Later, Martin V

by Claudia Caffagni in the *Historia di Bologna* by Cherubino Ghirardacci (1519–1598), who wrote that on 16 June 1426 Louis Allemand was named cardinal during a large ceremony at San Petronio when ‘a solemn mass was sung with the sound of organs and of varied instruments’. Caffagni thought Du Fay’s *Missa Sancti Jacobi* could have been sung then.⁴⁰ Her proposal is very likely, because the liturgies of installation of a cardinal, like the sacraments of consecrating a bishop and archbishop, emphasize them as heirs to the apostles and their apostolic function,⁴¹ and the earliest compositional layer of Du Fay’s mass is diffused in Trent codices with copying and repertory associated with the later Council of Basel, at which Allemand had a prominent role from 1432 on and during which he installed Amadeus of Savoy as Antipope Felix V in 1439. Du Fay’s mass ‘de apostolis’ for Allemand’s installation would have included Introit 2, the nine-section Kyrie, the Gloria, the Credo with the long Amen ending with many fermatas, and the Communion, and, I suggest, other works by Du Fay in Q15 and/or Trent 88 having in common their survival with variants in at least two sources, suggesting use in more than one circumstance: first, Du Fay’s Vespers hymn ‘de apostolis’ *Exultet celum laudibus* this one (of two settings by him) a3 with *fauxbourdon* (Q15 no. 310, layer I, directly preceding Du Fay’s mass for St. James beginning gathering XIII of layer II, and in Trent 88 and elsewhere); two compositions for Pentecost evoking the Holy Spirit, as did the anointing of the new cardinal: Du Fay’s Alleluia *Veni sancte spiritus* a3 ascribed to him in Trent 90, which has variants with respect to the ‘better’ version in Trent 88 within an anonymous votive mass of the Holy Spirit for Quadragesima⁴²; and his Offertory *Confirma hoc deus*, a3 with *fauxbourdon* in the same anonymous mass in Trent 88 but ascribed to Du Fay by Spataro in his same letter to Pietro Aron in which he mentions Du Fay’s Introit 1 ‘de apostolis’ that was later for St. James.⁴³ There is also an anonymous alternatim *Te Deum* a3 with the

felt obliged to declare again on 15 October 1425 that Allemand had all powers as governor of Bologna and papal legate (Pérousse, Gabriel, *Le Cardinal Louis...*, *op. cit.*, pp. 59, 63, 73).

40 Reported in the booklet, p. 7, of the CD: Du Fay, Guillaume, *Missa Sancti Jacobi*, La Reverdie, director Claudia Caffagni, Arcana A 342, Nantes, WDR 3, Cologne, 2005. Cf. Mischiati, Oscar and Tagliavini, Luigi, *Gli organi della Basilica di San Petronio in Bologna*, Bologna, 2013; and Gambassi, Osvaldo, *La Cappella musicale di S. Petronio*, Florence, 1987, 9 (choir in 1436), 51 (*maestro dell'organetto* 1443, *organista* 1449). Caffagni’s proposal is not discussed in any scholarship, to my knowledge. Planchart, thinking only of San Giacomo, needed to argue that Du Fay’s mass ‘de apostolis’ was always intended as a mass for St. James before its copying in Q15 (PlanD 563–565).

41 Discussed below.

42 Du Fay’s *Confirma* in Trent 90, 465v, copied, like Trent 88, by Johannes Wiser. Trent 90 dated c.1452–1460.

43 Both propers paraphrase chant in the Cantus and are in cut C in Trent 88, *Veni* in D and *Confirma hoc deus* in E. See Gerber, Rebecca, *Sacred Music from the Cathedral at Trent: Trent, Museo Provinciale d’Arte, Codex 1375 (olim 88)*, Chicago, 2007, pp. 60–62, editions 432–436. The Alleluia *Veni sancte spiritus* is also in Trent 90, 420r, ascribed to ‘G. Duffay’ (spelling in Aosta 15), with variants when compared to Trent 88; Gerber considers Trent 88 the better version. A ligature of a breve and two longs (tenor, mm. 20–22) drawn by Spataro in his letter to Aron permitted the attribution of the Offertory *Confirma* to Du Fay; it is only in Trent 88. See Blackburn, Bonnie J.; Lowinsky, Edward and Miller, Clement (eds.), *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford, 1991, p. 590, and Planchart, Alejandro Enrique, “Guillaume Du Fay’s Masses: Notes and Revisions”, *The Musical Quarterly*, 58 (1972), pp. 14–18.

chant paraphrased in the Cantus in Trent 88, incomplete on 71v-72r and complete on 245v-247r,⁴⁴ and a *Benedicamus domino* a3 ascribed to Du Fay in all manuscript sources: the index of Q15, where it is on 113v-114r, Trent 87 and 90, and Modena, Biblioteca Estense, I-MOe MS α.X.1.11, known as ModB. Did Allemand write a letter dated 12 April 1427, four days before his installation as cardinal in Bologna, stating that Du Fay should be paid an income due him because he was in Allemand's service, for the reason that Du Fay had composed polyphony for his installation?⁴⁵

Allemand was 'created' a cardinal over several weeks. From the Church Fathers on, these ceremonies were held on Ember Days, which were the Wednesdays, Fridays, and Saturdays following Ash Wednesday, Pentecost, the Exaltation of the Cross, and St. Lucy's day.⁴⁶ Their emphasis on cardinals as heirs to the apostles and with an apostolic function, the rare chant incipits in descriptions of liturgies of creating a cardinal and similar liturgies of consecrating archbishops and bishops, together with Gabriel Pérouse's historical data support Caffagni's and my hypotheses.

On Saturday, 13 April 1426, Pope Martin V had 21 papal bulls sent out giving Allemand 'spiritual powers'.⁴⁷ Although Allemand's nomination was discussed in Rome, he was not present, though Niccolo Albergati, bishop of Bologna since 1418, was. The consistories in Rome began on Friday, 24 May 1426, in the week after Pentecost, so an Ember Day. The pope, at a secret consistory in St. Peter's, asked the old cardinals, one by one, if they agreed with the ten new cardinals he nominated, which included Niccolo Albergati, bishop of Bologna since 1418, and Louis Allemand, papal legate

44 Gerber, Rebecca, *Sacred Music...*, *op. cit.*, pp. 54, 93-94, 745-749. Gerber thinks Wiser had trouble with the initial copy, which is incomplete, and finished the full copy later.

45 PlanD 85-87.

46 Not just 'in four seasons' as in DeSilva, Jennifer Mara, "The Rituals of the Cardinalate: Creation and Abdication", in Mary Hollingsworth; Miles Pattenden and Arnold Witte (eds.), *A Companion to the Early Modern Cardinal*, Leiden, 2020, pp. 40-57, here 48-49. Pérouse, Gabriel, *Le Cardinal Louis...*, *op. cit.*, gives dates for the ceremonies. For the liturgies, I consulted Martimort, Aimé Georges, *The Church at Prayer*, vol. 3: *The Sacraments*, pp. 153-172; Duranti, Guillelmi, *Rationale divinatorum officiorum I-IV*, dated 1298, eds. Anselm Davril and Timothy Thibodeau, Turnhout, 1995, Book 1, Chapter 8, "De consecrationibus et unctionibus", pp. 97-112; Book 2, Chapter 1, "De ministris et ordinibus ecclesiasticis ...", pp. 120-145; and Book 2, Chapter 11: "De episcopo", pp. 171-176; the Italian fourteenth-century *Pontificale Romanum*, Paris, Bibliothèque nationale de France, F-Pnm, Ms. lat. 960, with an 'Ordo ad vocandum seu examinandum vel consecrandum electum episcopum' at 25r; and Piccolomini, Agostino Patrizi, *Caeremoniale Romanum* (completed in 1488, first printed in Venice in 1516; republished by Jean Mabillon as vol. 2 of his *Museum italicum*, Paris, 1689; and reprinted as *Rituum ecclesiasticorum sive sacrarum cerimoniarum S.S. Romanae ecclesiae libri tres*, Ridgewood, NJ, 1965), Book 2, Section 8, "De creatione novorum cardinalium" at 39r-50r, with "De electione legati apostolici de latere" at 44r, and Book 2, Section 9, "De loco et ordine consistorii" at 45v. DeSilva notes on p. 43 that Piccolomini's guide was an ideal not always followed precisely. I could not study Dykmans, Marc, *L'oeuvre de Patrizi Piccolomini, ou, Le Cérémonial papal de la première Renaissance*, 2 vols., Vatican City, 1980-1982. The installation ceremonies outside Rome assume the liturgy more fully described of ceremonies inside Rome.

47 Pérouse, Gabriel, *Le Cardinal Louis...*, *op. cit.*, p. 73. These intentionally documented his powers as papal legate and governor of Bologna, as well as transmitted Allemand's qualifications for nomination as cardinal. I have verified the weekdays of the dates given by Pérouse (and here) in Cappelli, Adriano, *Cronologia Cronografia e Calendario Perpetuo*, 5th ed., Milan, 1983, pp. 54-55.

to Bologna since 1424.⁴⁸ On Saturday, 25 May, at another secret consistory, the pope named each new cardinal, elevating him to that new dignity and absolving him from the old. Afterwards, the cardinals expressed their thanks and pledged obedience to the pope at a public consistory, where the new and old cardinals kissed the foot, hand, and mouth of the pope (the *Osculatum*), with curial, local, and foreign leaders present, thus making the new cardinals known in Rome.

On Monday, 27 May, the day after Trinity Sunday, in St. Peter's, another public consistory took place. Two old cardinals brought each new cardinal to the entrance, where the pope addressed them as the 'collegium apostolicum' and 'successores apostolorum'. Inside the church, the pope justified the addition of new cardinals, the new cardinals received a red hat, and after the *Te Deum*, the pope performed the ritual of the closing of the mouth to begin several days when the cardinals learned their new status and integrated with the old cardinals. At this consistory, Albergati was installed as cardinal and received his red hat, ring, and new title including his titular church in Rome. Later, at the final consistory, the pope 'opened the mouth' of the new cardinals, giving them a consistorial voice and votes, and described how they should behave.⁴⁹

Now in Bologna, on Wednesday, 12 June 1426, a familiar of Pope Martin V, but not Albergati, arrived in the city with Allemand's red hat and Martin V's official nomination of Allemand as cardinal, dated 5 June. On a Saturday, 15 June, the red hat's entry into Bologna was made public with the public naming of the cardinal to be installed. The entire city celebrated, and fires were lit in the evening.⁵⁰ Vespers is not mentioned, but consecrations of archbishops and bishops began on a Vigil. If Vespers of apostles were sung, Du Fay's *Exultet celum laudibus* would have been appropriate. On Sunday morning, 16 June 1426, at San Petronio, a solemn mass, as the cardinal wished it done, took place.⁵¹ Why this mass was on Sunday, not Saturday as in Rome may have been because Guillaume Durand's *Rationale* states that at an episcopal consecration—Allemand was archbishop of Arles and became Cardinal-Priest—the Holy Spirit is 'given to the one who receives it worthily, so that ceremony must be on a Sunday at the third hour since bishops take the place of the apostles to whom the Holy Spirit was given on the day of Pentecost'. Durand also explains why two bishops must be present at the ordination of an archbishop to make three: because James [the Great], the brother of the Lord, was ordained bishop of Jerusalem by Peter, James, and John, apostles.⁵²

48 DeSilva, Jennifer Mara, "The Rituals of the Cardinalate...", *op. cit.*, pp. 44–45; Pérouse, Gabriel, *Le Cardinal Louis...*, *op. cit.*, p. 73.

49 DeSilva, Jennifer Mara, "The Rituals of the Cardinalate...", *op. cit.*, pp. 44, 46–47.

50 Pérouse, Gabriel, *Le Cardinal Louis...*, *op. cit.*, p. 75.

51 *Idem*. The new cardinal chose the level of solemnity of the mass, according to the *Caeremoniale*.

52 Duranti, Guillelmi, *Rationale...*, *op. cit.*, Book 2, Chapter 11, "De episcopo", p. 173: "...Iacobus frater Domini a Petro, Iacobo et Ioanne apostolis ordinatus est episcopus Ierosolimitanus".

In Bologna, on 16 June in the morning, Albergati as celebrant, new cardinal, and papal delegate for Allemand's ceremony, went to Allemand's house with the red hat brought from Rome, the oath Allemand would swear, and apostolic letters. The *Caeremoniale* does not mention the Introit or Kyrie (Du Fay's nine petitions were an old Frankish practice), but they were surely sung to allow the clergy and the public time to enter. Albergati brought the red cap and placed it on the altar. After the Gloria was sung, the Epistle was read. Then Albergati placed the mitre and Gospel book on the altar, and 'verses (the gradual and Alleluia) and prayers (*orationes*) followed. The Alleluia *Veni sancte spiritus* was sung, not the sequence. Durand wrote, 'we rightly direct priestly blessings to the Lord so we can sing with the apostles, Alleluia *Veni sancte spiritus reple tuorum corda fidelium et tui amoris in eis ignem accende*.⁵³ Allemand went to the altar, where he knelt before Albergati, who placed the red hat on his head and gave a brief sermon on the dignity of the cardinalate and the new cardinal's merits and virtues. He then read the papal bull appointing the new cardinal and a formula, with Allemand replying to each part, which emphasized the pope's jurisdiction over the cardinal and the purpose of creating cardinals. Allemand next swore his vows of fidelity to the Catholic Church, which he promised to defend with willingness to spill his own blood. While Allemand continued to kneel until the end of the mass,⁵⁴ Albergati anointed him with the blessings and graces of the Holy Spirit,⁵⁵ set the mitre on his head, placed the ring on his right-hand finger, transferred the crozier to him, and read his *titulus*, 'Cardinal-Priest of the Holy Roman Church with the title of St. Cecilia, Cardinal of Arles (he was archbishop of Arles in 1423), Legate and Vicar-General of Temporal Matters of the Apostolic Seat in the City of Bologna, Exarchate of Ravenna, and Province of Romagna'.⁵⁶ Allemand now had not only spiritual but also temporal powers in Bologna, even authority over the Malatestas of Pesaro and Rimini.⁵⁷ The bishop intoned the *Te Deum*, and rose at the first verse, while Allemand continued to kneel and the singers to sing the *Te Deum*. No *Te Deum* is attributed to Du Fay but the anonymous one in Trent 88 is a possibility because it is an alternatim setting a3 with the chant paraphrased in the discantus, like Du Fay's mass ordinary sections, and in perfect *tempus* (O) befitting a praise of God. After this, Allemand, now wearing his red hat, was led to the altar,

53 This Alleluia is CID g01092. Cf. Duranti, Guillelmi, *Rationale...*, *op. cit.*, Book 2, Chapter 1, nn. 33–38, pp. 134–137, reported in Martimort, Aimé Georges, *The Church...*, *op. cit.*, vol. 3, pp. 170–176.

54 DeSilva, Jennifer Mara, "The Rituals of the Cardinalate...", *op. cit.*, p. 48.

55 Cf. Martimort, Aimé Georges, *The Church...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 156.

56 Pérouse, Gabriel, *Le Cardinal Louis...*, *op. cit.*, pp. 73–74. The chapel of St. Cecilia in the Augustinian church of San Giacomo Maggiore established by the 1360s according to Planchart (PlanD 91, 569–570), which he thought could explain Allemand's association with that church in view of the name of his Roman *titulus*, was instead a separate parish church (Benevolo, Giancarlo, "Gli Agostiniani a Bologna nel Trecento", in Giancarlo Benevolo and Massimo Medica (eds.), *I corali di San Giacomo Maggiore: Miniatori e committenti a Bologna nel Trecento*, Bologna, 2003, pp. 10–35, here 11, 15, 17, 27–28).

57 Pérouse, Gabriel, *Le Cardinal Louis...*, *op. cit.*, pp. 63, 73–74.

where Albergati read versicles and prayers, without singing. The Credo followed the end of the ordination, why Du Fay's long Amen with the fermatas was appropriate. Bent found both Amens musically related to the Credo.⁵⁸ Du Fay's fermatas above each note of the second Amen of his Credo could have been played on an organ to represent heavenly music, since Guirardacci's text confirms that 'organs' were at San Petronio in 1426.⁵⁹ Later, Allemand kissed Albergati's hand and received the Kiss of Peace from him. There is no mention of the Offering, when Du Fay's *Confirma hoc deus* would have been sung, or the Eucharist, though at consecrations of archbishops, the archbishop and two attending bishops concelebrated.⁶⁰ At the end of the mass, the singers sang *Benedicamus domino* and others replied *Deo gratias*. Albergati blessed the altar before he removed his vestments and led Allemand to his house, the new cardinal on horseback wearing his red hat and escorted by the crowd. The participation of 'varied instruments' described by Guirardacci probably occurred when everyone exited the church. 'Instruments' are documented at San Petronio in 1393 already, and Allemand as governor of Bologna had been responsible for the treasury of Bologna that paid the civic 'trompettes'.⁶¹ Many citizens were invited to dine with Allemand afterwards.⁶²

Decades later, Giovanni Spataro, choirmaster at San Petronio since 1512, replied to *frate* Pietro Aron's letter dated 22 November 1532,⁶³ probably in December 1532 even though Spataro's letter, which he signed, is undated.⁶⁴ This letter and Du Fay's mass in I-AO 15/1-2, copied in Bologna, suggest that the composer's mass 'de apostolis' continued in use at San Petronio after Allemand's installation, because Spataro drew a c.o.p. ligature in *white notation* of three rising squares (two semibreves and a breve) and what he thought had to be a maxima (a rectangular note to the right of the others), which he wrote was at the end of the 'contrabasso' part of Introit 1 of the 'missa de apostolis' by Du Fay, so named. The first pitch in the Spataro letter is on a space below a line.⁶⁵ In Q15, Spataro's ligature is on 145r

58 Bent Q15, 189.

59 Discussed in my forthcoming publications cited in n. 11.

60 Cf. Martimort, Aimé Georges, *The Church...*, *op. cit.*, vol. 3, p. 170, on concelebration at episcopal consecrations.

61 See n. 29 above and Vanscheeuwijck, Marc, "Musical Performance at San Petronio in Bologna: A Brief History", *Performance Practice Review*, 8 (1995), Article 7, p. 74 (<https://scholarship.claremont.edu/ppr/vol8/iss1/7>).

62 Pérouse, Gabriel, *Le Cardinal Louis...*, *op. cit.*, p. 74.

63 Aron's letter to Spataro is no. 47 and Spataro's reply is no. 48 in Blackburn and others (eds.), *A Correspondence*, transcribed from the original Italian on pp. 574–592 and translated into English on pp. 592–608. The ligature is given and discussed at no. 16 (p. 588, nn. 17–18). On p. 80, Blackburn suggests that in 1521 Aron may have received an offer of a job at Spataro's church of San Petronio. She notes that they corresponded for twelve years, and that Spataro wrote about Aron, 'when you were in Bologna in 1521 you visited me in the musician's residence of San Petronio, and at that time we discussed many exalted and subtle considerations of the art of music. But we came to no conclusion'.

64 A copy of Spataro's lost original letter is Paris, Bibliothèque nationale de France, F-Pnm, Ms. ital. 1110, 60r–67r, the passage is on 66r.

65 Cf. mm. 53–56 of Introit 1 in Planchart, Du Fay 03/02; no other manuscript has this introit; and Dufay, Guillaume, *Opera omnia*, ed. Besseler, Heinrich, 6 vols., Rome, 1951–1966, vol. 2, p. 18, mm. 27–28 in the contratenor

in black notation, at 'princiPATus', where it represents the pitches *a b c a* (mm. 53–56 in Planchart, Du Fay 03/02, p. 2). Spataro's copy of Du Fay's Introit 1 was thus of later date than Q15. Since it was marked 'de apostolis', it was intended for use or had been used in the liturgy, probably at San Petronio and surely after Du Fay left Bologna.⁶⁶ A choir of singers had been established at San Petronio in 1436 by Pope Eugenius IV, and in Spataro's day the organ on the right (Epistle) side of the presbytery built by Lorenzo da Prato 1471–1475 was in use.⁶⁷

Cardinal Allemand, who remained in Bologna until 1428, could have been involved in permitting Du Fay's mass sections to be reused at San Giacomo for his secretary, Auclou, and for St. James. Planchart wrote that Allemand used that church.⁶⁸ Du Fay names Auclou in *Rite*'s acrostic as curate of the Parisian Dominican church of St. Jacques de la Boucherie from which pilgrims left for Compostela, yet Du Fay's mass does not follow any Parisian or Dominican liturgy.⁶⁹ *Rite* ends by calling for protection of 'Robert' during his pilgrimage to Compostela, and 'Robert' is logically Auclou; Leo Franc Holford-Strevens thought the text of *Rite* could be by Auclou.⁷⁰ There is no evidence that Auclou went on such a pilgrimage from Bologna or anywhere else, but his plans to do so may have ended with the revolt in Bologna in 1428 and his new appointment at the Roman Curia as procurator for Duke Philip the Good of Burgundy.⁷¹

Planchart, Gülke, and Fallows proposed two feasts of St. James, 25 June 1427 and 1428, as days when Du Fay's mass could have been used at San Giacomo with Cardinal Allemand as the celebrating priest,⁷² without mention of Auclou. I notice that Du Fay became a deacon by 12 April 1427 and a priest by May 1428⁷³, so could himself have celebrated mass on St. James Day, 25 June 1428, while hearing his own music. Was Du Fay inspired to become a deacon and then a priest by witnessing and composing music for Allemand's installation as cardinal?

of the introit. See Planchart, Alejandro Enrique, "Guillaume Dufay's Masses: Notes and Revisions", *op. cit.*, pp. 1–23, here 14.

66 Tirro, Frank, *Renaissance Musical Sources in the Archive of San Petronio in Bologna*, Stuttgart, 1986, gives no evidence of Du Fay's mass for St. James.

67 Schnoebelen, Anne, "Performance Practices at San Petronio in the Baroque", *Acta musicologica*, 41/1–2 (1969), pp. 37–55; Mischiati, Oscar and Tagliavini, Luigi, *Gli organi della Basilica di San Petronio in Bologna*, Bologna, 2013; Gambassi, Osvaldo, *La Cappella musicale di S. Petronio*, Florence, 1987, 9 (choir in 1436), 51 (maestro dell'organetto 1443, organista 1449). Ros, Wim, *Fundamentum organisandi. Het orgel in de 15de eeuw*, 489, Maartensdijk, NL, 2020.

68 PlanD 81–89, 91, 570.

69 In 1976, Planchart checked Paris, Bibliothèque nationale de France, F-Pnm, Ms. lat. 1051 and lat. 17315, and an *Ordo divini officii* of 1581, all from St. Jacques de la Boucherie (PlanD 565). I searched other Mss: see Haggh, Barbara, "Guillaume Du Fay's *Missa Sancti Jacobi*: A Mass for his Friend, Robert Auclou?", in Martin Czernin (ed.), *Gedenkschrift für Walter Pass*, Tutzing, 2002, pp. 307–319. Lacking a concordant liturgy from Paris, I thought the mass was initially composed for Auclou in Dijon but found no liturgical evidence there either.

70 PlanD 82 n. 165, 88–89, 358–360.

71 Haggh, Barbara, "Guillaume Du Fay's...", *op. cit.*, p. 307.

72 Fallows, David, *Dufay*, *op. cit.*, pp. 29–30.

73 PlanD 24–25, 85–87.

It is pertinent that San Giacomo had been a location for fine music for a long time. Founded in 1267, it was the church where the *laudesi* of Bologna were based in 1300.⁷⁴ A miniature (40r) in the fourteenth-century Bologna, Museo Civico Medievale (I-Bmm), Ms. 600 from the church shows two Augustinians singing an Alleluia from a choirbook, and another miniature on 13v of the fourteenth-century I-Bmm, Ms. 609, shows a small organ with two rows each of twelve pipes descending left to right without a player.⁷⁵ I-Bmm, Ms. 603 has a miniature on 125r showing two angels playing organs: to the left a table organ, to the right a portative, both with a raised slanted but horizontal wooden bar keeping the pipes in place; the pipes are partially hidden by the decorated initial 'C' for the antiphon *Cantantibus organis* (feast of Sts. Cecilia and Valeriano).⁷⁶ The image of this sizable table organ is evidence that such an instrument was known to the illuminator of I-Bmm, Ms. 603.

Most of all, in 1990, restoration began of the late fourteenth-century summer antiphoner I-Bmm, Ms. 4108, from and of the use of San Giacomo and with a Sanctorale including the Visitation, which in 1389 Pope Urban VI introduced to the Roman calendar, though it was celebrated earlier in some locations.⁷⁷ In 2023, Giacomo Baroffio and Eun-Ju Kim published the texts minus those of four missing leaves of the notated office liturgy for St. James the Great in that Ms. at 19v–51r.⁷⁸ (No early mass books have survived from the church of San Giacomo.⁷⁹) Baroffio observed that the antiphons follow the numerical order of the modes, but that some responsories of Matins are disordered, both common features of late medieval office chant for saints. Baroffio thought the rhymed responsories 7 and 9 of Matins could be from another liturgy but determined that this unique office was not that of the Augustinian Order, nor in other Bolognese and regional books,

74 Benevolo, Giancarlo, "Gli Agostiniani a Bologna..." *op. cit.*, pp. 11, 13.

75 *Ibidem*, pp. 19, 22; Baroffio, Bonifacio and Kim, Eun Ju, "La tradizione liturgico-musicale in San Giacomo a Bologna", in *I corali di San Giacomo Maggiore...*, *op. cit.*, pp. 122–143, here 123, and Alessandri, Vania, "Il restauro", in *I corali di San Giacomo Maggiore...*, *op. cit.*, pp. 161–177, here 171–172. Massimo Medica's descriptions of mss. on 276–279. The miniaturist Nicolo di Giacomo (active 1353–1401, p. 181) decorated manuscripts 600, 603, 609, and 4108, all choirbooks prepared for San Giacomo Maggiore with decorations including the coat of arms of the Isolani family of merchants. On the Isolani: Benevolo, Giancarlo, "I committenti dei corali agostiniani: Isolani, Calderini, Bolognini e I frati da Castel de' Britti", in *I corali di San Giacomo Maggiore...*, *op. cit.*, pp. 108–121, here 110–114. I-Bmm, mss. 609 and 4108 clearly identify the Augustinian *fratres* as users of choirbooks (Baroffio, Bonifacio and Kim, Eun Ju, "La tradizione liturgico-musicale...", *op. cit.*, p. 141, note 9). The choirbooks studied in *I corali* include eight antiphoners for the Temporale and six for the Sanctorale; no mass books survive.

76 Medica, Massimo, *I corali di San Giacomo Maggiore...*, *op. cit.*, pp. 276–277: Isolani coat of arms in I-Bmm Ms. 603, *terminus post quem* of 1398.

77 Hallas, Rhianydd, "Two Rhymed Offices Composed for the Feast of the Visitation of the Blessed Virgin Mary", Ph.D. diss., Bangor University (Wales) and Charles University (Prague, Czech Republic), 2021.

78 Ending at 51r deduced from Baroffio, Bonifacio and Kim, Eun Ju, "La tradizione liturgico-musicale...", *op. cit.*, p. 137, since 51v is the beginning of an office of St. Peter in Chains.

79 Versicles and responses and Little Hours have no proper texts, so are not given. I-Bmm, ms. 4108: Baroffio, Bonifacio and Kim, Eun Ju, "La tradizione liturgico-musicale...", *op. cit.*, p. 169, and Planchart, Alejandro Enrique, "The Liturgy of San Giacomo Maggiore and Guillaume Du Fay", in Leandra Scappaticci (ed.), *Quod ore cantas corde credas: Studi in onore di Giacomo Baroffio Dahnk*, Vatican City, 2013, pp. 587–605.

which used the Common of Apostles for St. James, as did San Petronio. Using the Cantus Index, I reconstructed some texts of the missing leaves and observed that 1V-Am, *Honorabilem eximii patroni nostri die hujus apostoli domini Iacobi*, is in the Codex Calixtinus at 105r. I confirmed that the two hymns in Ms. 4108, *Sydus refulsit* of Matins and *Gentes rogant apostolum* of Lauds, the three antiphons 7, 8, and 9 and responsories 7 and 9 of the third nocturn of Matins, and the Magnificat antiphon sung during the octave of the feast of St. James lack concordances, so could be local compositions. Table 2 provides the office liturgy for St. James at San Giacomo from the notated antiphoner Ms. 4108, with the texts in square brackets that are missing in the manuscript filled in from the Cantus Index. Ms. 4108 is evidence that the feast of St. James was celebrated with a full office including local chant, not just a mass.

Table 2. The Office Liturgy for St. James the Great in the antiphoner of the Sanctorale, I-Bmm, Ms. 4108, 19v–51r, of the Augustinian Church of San Giacomo il Maggiore in Bologna	
	FIRST VESPERS
1V-A1 CID a00324	Praedicante apostolo [jugiter multitudo conversa est populorum dicentium peccavimus impie gessimus]. Ps. Dixit dominus.
1V-A2 CID a00325	[Apostolus Christi fidem illorum cognoscens dixit eis credite tantum et baptizemini ut deleantur facinora vestra. Ps. Laudate pueri (LU, 1111).]
1V-A3 CID a00326	[Videns ergo pontifex turbam conversam repletus sevitia praecepit verberari apostolum domini. Ps. Confitebor (LU, 1111).]
1V-A4 CID 202444 (8ve Jacobi)	[In nomine regis trium puerorum surge incolumis et sequere me dixit sanctus Iacobus aegroto. Ps. Beatus vir (LU, 1111).]
1V-A5 CID a00327	[Quidam autem deorum cultor immundorum Herodes hostis domini iussit capitis apostolum subire sententiam.] Ps. Laudate pueri (LU, 1111).]
1V-Hymn	Festum colamus [Jacobi, Apostoli sanctissimi etc.] Complete text published in AH 16 (not 19), no. 270, p. 159, there for Vespers and Nocturns; cf. RH 26598; and Baroffio & Kim, pp. 132 and 142, n. 29. AH source is a single 15 th -c. Romano-Franciscan breviary, Valencia, Univ. Library (E-VAu), ms. 90-4-35. The hymn has 6 verses of 4 x 8 syllables. Each pair of lines rhymes. The phrase ‘festum colamus virginis Catharinae’ is in CID a07602 for St. Catherine in one manuscript, Pamplona (E-PAMan), ms. partitura n.74 olim 4/2, 2r.
1V-Am CID a07313	Ho[norabilem eximii patroni nostri die hujus apo]stoli domini Iacobi sollempnitatem ce[lebremus d]evotione [humili ut ejus almīs precibus a no]xiis cunctis mereamur liberare. Also in Santiago de Compostela, Archivo de la Catedral (E-SC), Codex Calixtinus, 105r.

	MATINS
M-AInv Regem apostolorum, CAO 1125 in C EMVHRD SL, for Common of Apostles	Regem apostolorum dominum. Venite adoremus.
M-Hymn	Syodus refulsit. (Not in Cantus Index, AH, or RH.)
M-A1 CID a00306 mode 1	Apostolus Christi Iacobus per synagogas ingrediens eradicando superstitionem daemonum fallacem Ihesu domini praedicabat fidem. Ps. Caeli enarrant.
M-A2 CID a00307 mode 2	Docente namque [eo contigit quemdam auctorem erroris Hermogenem discipulum suum mittere ad eum. Ps. Benedicam.
M-A3 CID a00308 mode 3	Cum autem venisset Phyletus ad Iacobum asserebat non esse dei filium aeternum cuius [Four leaves missing here: CID: se apostolus confitebatur discipulum.]
M-R1-R3, M-A4	[Probably in modes 1-3 and mode 4: Baroffio & Kim, p. 133]
M-A5 CID a00313 mode 5	[Ait namque Phyletus dolos adhuc ruminante Hermogene postula tibi a domino] indulgentiam relicto itinere devio et consequeris domini gratiam. Ps. Exaudi deus deprecationem.
M-A6 CID a00195 mode 6	Audiens haec ergo Hermogenes carens fide ira commotus nexuit eum dicens videbo si te solvet Iacobus. Ps. Exaudi Deus orationem.
M-R4 CID a00314 mode 4	Facta autem in turba seditione dictum est apostolum debere vocari. Et ut reum iniquitatis secundum legem audiri. Verse: In fontem et iustum ac radium veritatis plebs nephanda iudicat adduci. Et*
M-R5 CID a00315 mode 5	Gloriosus domini apostolus dixit Hermogene. Accipe tibi baculum itineris mei ac intrepidus cum eo perge securus. Verse: Lavacro sanctae regenerationis necdum perfusus Hermogenes ait apostolo casibus daemonum incidere pavesco dixit ei vir dei. Accipe*
M-R6 CID a00321 mode 6	Instante vero tempore martyrii aspiciens Christi famulus Iacobus vidit quendam languidum. Cui miseratus [Baroffio: misertus (sic)] mox praebeuit sanitatem. Verse: Dum ergo duceretur ad locum quo erat moriturus respiciens vidit aegrotum iacentem. Cui* Gloria patri.
M-A7 mode 7 (no hits)	Mox praedicante Iacobo conversus est Hermogenes magus cum suis omnibus factus Christi discipulus. Ps. Confitebuntur.
M-A8 mode 8 (no hits)	Set non ferens incredula gens Iudaeorum improba rogat Herodem impium ferro perire Iacobum. Ps. Dominus regnavit exultet.
M-A9 mode 7 (no hits)	Tunc rex Iudaeis perfidus volens placere invidis electum dei Iacobum mox trucidat apostolum. Ps. Dominus regnavit irascantur.

M-R7 mode 7 (no hits). Transcription with music in Baroffio & Kim, p. 136.	Laetetur iam Hispania magno ditata praemio beati quam fragrantia claudit odore nimio membra sacrata Iacobi Herodis caesa gladio Ut sic ad regem curreret ditandus vitae bravio. Verse: Hispanos docens Iacobus Ierusalem revertitur dum Christum plebi praedicat Herodis telo ceditur. Ut sic*
M-R8 CID a00194 mode 1, unicum. Transcription with music in Baroffio & Kim, p. 135.	Alme perpetui luminis lux apostole Iacobe obscena tuorum intima famulorum illumina. Ut valeant tempora sic ducere saeculi quo valeant gaudia captare vitae. Verse: Sedulus esto Christi benigne apostole intercessor pro hiis quibus datus es pater et pastor. Ut valeant* (3 concordances in Portuguese mss.)
M-R9 (no hits), G final with authentic & plagal ambitus	Turbam conspescit (sic) [compescit] daemonum Phyletum reddit liberum dum ei confert baculum hic primus per martyrium caelum scandit aethereum <i>Ora pro nobis Dominum qui te vocavit Iacobum</i> . Verse: Ut conferat consortium per tuum patrocini[um. O]ra* (This repetendum <i>Ora pro nobis dominum qui te vocavit Iacobum</i> is the c.f. of Du Fay's <i>Rite maiorum</i> ; it has no hits in the Cantus Index because it is the repetendum. The repetendum of the lost R1—cf. PlanD 88-89—was not this; Du Fay's M-R9 and not another R of his <i>Recollectio festorum beate Marie virginis</i> was set to polyphony, by Clemens non Papa, an example of a typical emphasis on an R9 as the last responsory of Matins.)
LAUDS	
L-A1 CID a00324	P[raedicante] a[postolo] jugiter multitudo conversa est populorum dicen]tium peccavimus impie gessimus. Ps. Dominus regnavit.
L-A2 CID a00325	Apostolus Christi fidem illorum cognoscens dixit eis credite tantum et baptizemini ut deleantur facinora vestra. Ps. Iubilare.
L-A3 CID a00326	Videns ergo pontifex turbam conversam repletus sevitia praecepit verberari apostolum domini. Ps. Deus deus.
L-A4 CID 202444 (8ve Jacobi)	In nomine regis trium puerorum surge incolumis et sequere me dixit sanctus Iacobus aegroto. Ps. Benedicite.
L-A5 CID a00327	Quidam autem deorum cultor immundorum Herodes hostis domini iussit capitis apostolum subire sententiam. Ps. Laudate.
L-H (no hits), not in AH or RH	Gentes rogant apostolum.
L-Ab cf. CID a04638 [...o signifer Christi et miles fortissime Laurentii] rest of CID text differs	O signifer Christi beate Iacobe nostrum catervam clementer protégé tuisque nos sacris intentos laudibus a cunctis sagaciter ablue sordibus errorum quoque depulsis tenebris consortes facias gloriae perhennis. Ps. Benedictus.

	SECOND VESPERS
	Three comparable chant texts below: 2V-Am for St. James at San Giacomo, V-Am for St. Dominic in a Paduan Dominican manuscript, and V-Am for the Octave of St. James at San Giacomo
2V	Antiphons of Lauds, Psalms <i>de apostolis</i> , Hymn of 1V.
2V-Am CID a00193	O lux et decus Hispaniae sanctissime Iacobe qui inter apostolos primatum tenes primus eorum martyrio laureatus exaudi preces servorum tuorum et intercede pro nostra salute omniumque populorum., from I-Bmm, ms. 4108
V-Am CID a00193 (Dominican) in V-Am in the Dominican ms. Padua, Biblioteca Capitolare (I-Pc), Archivio, ms. E 57. Text transcribed in Baroffio & Kim, 142-143, note 20.	O lux et decus Hispaniae sanctissime Iacobe qui inter apostolos primatum tenes primus eorum martyrio laureatus [just in this ms.: o singulare praesidium qui meruisti videre redemptorem nostrum. [Q15:Et] adhuc mortalem in deitate transformatum] exaudi preces servorum tuorum et intercede pro nostra salute omniumque populorum. [Q15 Cn T: after 'tuorum': intercede(T:nte – sic) pro nobis ad dominum yhesum cristum. Amen.] (concordances only in Spanish and Portuguese mss. and in the Codex Calixtinus) This text with variants set by Hugo de Lantins, no. 181 in Q15, stage II, A218v-219r. St. Dominic died in Bologna. The Dominican liturgy does not use Du Fay's Alleluia and verse for St. James. That Hugo's text is closer to the Paduan text than the Bologna text could point to his association with Emiliani, who lived near Padua Cathedral.
V-Am (no hits) Octave (daily), San Giacomo Maggiore	O doctor et lux Hispaniae apostole Christi Iacobe adesto nobis omnibus et tuis almis precibus nos iungere caeli civibus. (Unicum transcribed with music: Baroffio & Kim, 134.)

Du Fay's stay in Bologna ended when an uprising on 23 August 1428 forced him to flee, as did Allemand and Auclou. Du Fay entered the papal chapel by October or November 1428 and would complete the *Missa Sancti Jacobi* for the scribe of Q15, compose hymns, some with *fauxbourdon*, a Kyrie cycle, with chant paraphrase in the Cantus voice part (as in his Kyrie for St. James), and other works.⁸⁰ Auclou reached Rome by 5 January 1429 and Allemand early in 1429.⁸¹

As the Appendix shows, all but the Kyrie, Sanctus, and Agnus have one or more lower voice-parts with incipits or no text at all.⁸² This texting suggests that only the duos of the Kyrie and all the Sanctus and Agnus were sung *a cappella*, but that an organist could have played the untexted parts of the Introit, Gloria, Credo, Offertory,

80 Fallows, David, *Dufay, op. cit.*, pp. 29, 31; PlanD 82, 97, 570; Haggh, Barbara, "Guillaume Du Fay's...", *op. cit.*, pp. 307–308 (Auclou's early career).

81 PlanD, vol. 1, 96–97.

82 The Cantus (Cn1) is the only consistently texted voice in the mass, and the only voice-part ever labeled 'chorus' or, with Cantus 2, 'duo'. The Ct is fully texted only in SA; the T only in Introit 1, Alleluia, Offertory, Sanctus and Agnus.

and the tenor of the Communion texted only with the incipit of its *cantus firmus* and the two separate words ‘faux bourdon’, while C1 and C2 were always sung, with the organ joining in where fermatas appear over the music setting the words ‘Jesu Christe’ in the Gloria, ‘ex Maria virgine’ in the Credo, and its second Amen, over some chant intonations, and at many cadences over penultimate or final pitches, with one divided: in the Ct voice-part at 152r.⁸³

Also distinctive is the absence of any music for the gradual. After the Council of Trent at mass in northern Italy, organ music regularly replaced it, and Adriano Banchieri, who was born in Bologna and died there in 1634, in his *Conclusioni nel suono dell’Organo* (printed in Bologna, 1609) at the ninth conclusion on p. 22, writes that the gradual, which followed the Epistle and preceded the Alleluia, was not sung but replaced with organ music.⁸⁴

The evidence for organs in Bologna and the region; the pleasant but not loud sound of the reconstructed eleventh-century positive organ of the church of the Nativity in Bethlehem; and the first payment to an organist at St. Peter’s in Rome in 1424, confirm that appropriate organs were available to Du Fay and to supplement the singers of Du Fay’s mass, and also at St. Petronio ‘other instruments’ as noted above.⁸⁵ Test performances of Du Fay’s mass with singers and an organist could determine which forces could plausibly have been used.⁸⁶

Du Fay’s Communion is considered the earliest example of ‘faux bourdon’ due to the instructions only in Q15 for its realization,⁸⁷ yet *fauxbourdon* was arguably invented in Dijon, where some organs had ‘bourdon’ pipes used to duplicate a tenor *cantus firmus* in a lower octave; the ‘false bourdon’ was false because it was sung not played, it duplicated the cantus and not the tenor part, and that never at a lower octave. The word ‘fauxbourdon’ that is frequently found in descriptions of founded masses and obits in the obituary, Dijon, Archives départementales de la Côte d’Or, G 1167, dated 1500–c. 1650, of the Sainte-Chapelle of Dijon, which in 1500 was still the main church of the Burgundian Order of the Golden Fleece, suggests that as in St. Gall and Lyon, this old practice was maintained at its place of origin.⁸⁸ Du Fay

83 Bent, ‘*Divisi and A versi*’, 96, on *divisi* melodies and cadences.

84 Facsimile (New York, 1973), 22: “Cantata l’Epistola suonasi un ripieno, overo fughia, a discrezione. Cantato l’alleluia [...]”; Haggh-Huglo, Barbara, “Early Fermatas and Organs” (forthcoming); GMO, s.v. “Roman Catholic Church Music”, by Joseph Dyer; Bonta, Stephen, “The Uses of the ‘Sonata de Chiesa’”, *Journal of the American Musicological Society*, 22 (1969), pp. 54–84, here 56–64. I suppose an earlier tradition.

85 Restoration and research led by David Catalunya https://www.youtube.com/watch?v=4mfuYt_AASE, consulted 9 May 2026. See Reynolds, Christopher, *Papal Patronage and the Music of St Peter’s, 1380–1513*, Berkeley, 1995, pp. 60–79; Reynolds, Christopher, “Musical Careers, Ecclesiastical Benefices, and the Example of Johannes Brunet”, *Journal of the American Musicological Society*, 37 (1984), pp. 49–97. No documents from St. Peter’s 1424–1436 survive.

86 The Van Straten organ (1479) at the Orgelpark in Amsterdam plays in a tuning described by Pietro Aron.

87 Planchart, Du Fay 03/02, 32 (translation of the canon).

88 Haggh, Barbara, “Guillaume Du Fay’s...”, *op. cit.*, p. 309. Noticed in 1996 during research funded by the British Academy. The neumes of St. Gall kept their shapes after the staff arrived; the neumes of Lyon also did not

would have learned this technique from a composer who had worked in Dijon, most likely Nicolas Grenon (d. 1456), who knew organs from work in Bourges August 1409–1412 and Dijon 1412–1419.⁸⁹ Grenon spent four days in Bologna as city accounts of 31 May 1425 attest,⁹⁰ before Du Fay's arrival there by 25 February 1426,⁹¹ and left Rome a years before Du Fay arrived in 1428, but Planchart wrote that 'communication between Bologna and Rome was nearly constant during Du Fay's years in the service of Allemand'⁹².

Guillaume Du Fay's mass and motet for St. James the Great, like the music composed for St. James in the Codex Calixtinus, were exceptional compositions associated with the famous pilgrimage to Compostela. Here, some past arguments were strengthened and supplemented. Most important is the evidence that Du Fay composed his mass 'de apostolis' initially for the most prominent clergyman in Bologna and the composer's patron, Cardinal Louis Allemand. That mass, which was diffused in the Trent codices, was filled out with other mass sections as a mass for St. James for San Giacomo to be sung with *Rite* for Allemand's secretary, Auclou, but also as a mass for apostles, copied in white notation, at San Petronio. With Eugenius IV, who preceded Allemand as papal legate to Bologna, as Pope in Rome in 1431 and Allemand then his adversary, Du Fay sent all his mass sections for St. James to the scribe of Emiliani, Bishop of Vicenza, who would preserve them for Bishop Emiliani and the future in Q15, this manuscript currently in Bologna, where Du Fay had once composed, heard, and perhaps celebrated as priest, his mass for apostles and St. James the Great.

Fecha de recepción / *Date of reception* / Data de recepció: 26-XII-2025

Fecha de aceptación / *Date of acceptance* / Data de acceptació: 16-V-2026

Cómo citar este artículo / How to cite this article / Como citar este artigo:

Haggh-Huglo, B., "The *Missa Sancti Jacobi* by Guillaume Du Fay: History, Liturgy, Music, and Performance", *Ad Limina. Revista de Investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, Vol. XVII-1 (2026), pp. 55-87, <http://dx.doi.org/10.61890/adlimina/17.1.2026/02>

change for a long time. Mss. of St. Gall: www.e-codices.unifr.ch/en. Cazaux-Kowalski, Christelle, "Une pièce négligée du puzzle neumatique français : La notation lyonnaise", in Christelle Cazaux-Kowalski, Jean Gribenski and Isabelle His (eds.), *Solange Corbin et les débuts de la musicologie médiévale*, Rennes, 2015, pp. 159–170.

89 Higgins, Paula, "Music and Musicians at the Sainte-Chapelle of the Bourges Palace, 1405–1515", in Angelo Pompilio and others (eds.), *Atti del XIV congresso della Società internazionale di musicologia*, vol. 3, Turin, 1990, pp. 689–701, here 690–693; Wright, Craig, *Music at the Court of Burgundy, 1364-1419*, Henryville, PA, 1979; and see the fifteenth-century drawings of organs in Dijon in Paris: Bibliothèque nationale, F-Pnm, Ms. lat. 7295.

90 PlanD 93–94.

91 PlanD 75.

92 PlanD 93, 95–96, and on Grenon in Rome, 114–115, 133.

Appendix						
Du Fay's <i>Missa Sancti Jacobi</i> in Q15: its Sections, Texting, Mensurations, <i>Cantus firmi</i> , Fermatas, and Finals						
Q15 no. (De Van), p. in BentQ15,1:catalogue, fol(s)., AP layer, ascription(s)	Mass section, text incipit-last word, parts in manuscript order left to right, intonations, layout	Incipits only or missing text	Mensuration sign	Cantus firmus	Fermatas	Final pitch(es): 8ve not indicated

INTROIT [1]						
111 [1], p.188-189 A144r-145r, AP layer 2, 'introitus misse sti iacobi G. du fay', not in index	144r T Michi autem (intonation): C D D F F	-	-	T exact: <i>LU</i> 1304, <i>GT</i> 425	Each note of intonation	-
	144r C1 T C2 Ct Nimis honorati – deus.	Ct incipit	[Cut circle]	T close paraphrase throughout: <i>LU</i> 1304	Last note, but that of Ct effaced	C1-G, C2-C, [AP: Ct-G], T-C
	144r C1 T C2 Ct Nimis-eorum.	C1 textless	C1-C2: C reversed, PlanD 536:= 4/3 sesquitertia; after 'est' cut circle	T close paraphrase throughout: <i>LU</i> 1304	C1-C2 & Ct next to last note, T on each of 2 notes before last note	C1-GA, C2-CD, T-FED, Ct-GA
	144r C1 in square black chant notation Ps. <u>Domine probasti me</u> etc. <u>secu-lorum</u> . Gloria patri [GP should precede 'seculorum' but psalm text fills space under notes]	-	-	C1: <i>LU</i> 1304	-	In Q15: CDC then F FFF F then G then differentia as at 'UOUAE' in <i>LU</i> 1304: FD F EC DE D

INTROIT [2]						
111 [2], p. 189 A144v-145r, AP layer 4, no ascription	144v 'Repeticio' Cn1 Michi autem (intonation): C D D F F	-	-	C1: <i>LU</i> 1304	Each note of intonation	-
PlanD 570 'shocking discrepancy in style' w[1]	144v Cn1 T Nimis honorati-deus, 145r Ct	T & Ct incipits	Cn1,T,Ct: C	Cn1 very close to chant: <i>LU</i> 1304	Last note	Cn1-C, T-C, Ct-G

	144v Cn1 T Nimis- eorum. 145r Ct	T incipit & Ct textless	Cn1,T,Ct: Cdot	Cn1 freer paraphrase: LU 1304	Cn1 last 3 notes, Ct none, T-last 2 notes	Cn1- CEflatD, T-[Bflat-AP] G[sic?]D, Ct-A
--	--	----------------------------	-------------------	-------------------------------------	--	---

KYRIE						
112, p. 189, A144v- 146r AP layer 1, 'dufay', index not with music	144v Cn1 chorus Kyrie 1, 145r Ct T	-	[C dot]	-	-	Cn1-D, Ct-A, T-D
	144v C1 duo C2 duo Kyrie 2 Successive copy, originally <i>a versi</i> (verso-recto)	-	C1-C2: O		-	C1-A, C2-A
	144v Cn1 chorus Kyrie 3 145r Ct T	-	All: C	Cn1 close paraphrase: LU 25 (Kyrie IV), MEL#18	Cn1, Ct, not T: next to last note	Cn1-ED, Ct-CA, T-AD
	144v Cn1 chorus Christe 1 (4), 145r Ct T	-	All: C dot	-	-	Cn1-E, Ct-B, T-E
	144v C1 duo C2 duo Christe 2 (5). Successive copy, originally <i>a versi</i>	-	C1-C2: O	-	-	C1-E, C2-A
	145v Cn1 chorus Christe 3 (6), 146r Ct T	-	All: C	Cn1 close paraphrase: LU 25	next to last note	Cn1-ED, Ct-CA, T-AD
	145v Cn1 chorus Kyrie 1 (7), 146r Ct T	-	All: C dot	-	-	Cn1-D, Ct-A, T-D
	145v C1 duo C2 duo Kyrie 2 (8) Successive copy, originally <i>a versi</i>	-	C1-C2: O	-	-	C1-D, C2-D
	145v Cn1 chorus Kyrie 3 (9) 146r Ct T	-	All: C	Cn1 close paraphrase: LU 25	next to last note	Cn1-GA, Ct-E-8ve up-E, T-BA

GLORIA						
113, p. 189, A145v- 147r, AP layer 1, 'g.dufay' index only	145v Cn1 (no intonation) chorus Et in terra-tuam, 146r T Ct Et-pax.	T & Ct incipits	[C dot]	No c.f.	-	Cn1-E, T-E, Ct-B

	145v C1 duo C2 duo Domine deus-filius patris. Successive copy, originally <i>a versi</i>	-	C1-C2: O	-	C1 Yhu xpe C2 ihu xpe	C1-A, C2-A
	146v Cn1 chorus Ct Qui tollis-nostram, 147r T	T & Ct incipits	All: C	-	-	Cn1-G, T-G, Ct-D
	146v Cn1 chorus Qui sedes-Criste, 147r T Ct	T & Ct incipits	All: C dot	-	-	Cn1-D, T-D, Ct-A
	146v C1 duo C2 duo Cum sancto-patris. Successive copy, originally <i>a versi</i>	-	C1-C2: O	-	-	C1-A, C2-E
	146v Cn1 chorus Amen (with void notes), 147r T Ct (last half in void notes)	-	All: C	-	-	Cn1-D, T-D, Ct A

ALLELUIA AND VERSE						
114, p. 189, A146v- 148r, AP layer 4, ‘du fay’, not in index Text and music divisions misplaced in Q15. PlanD 340, 566-567, 571-572 on Alleluia; ‘mundi liminis’ cape of Finisterre west of Compostela.	146v T Alle-luya [1] (intonation): CD FE GA FED CD D	-	-	T (intonation here) cites the intonation ‘Abraham pater’ with Du Fay’s subtonal cadence where the ‘vester’ melody would be. The c.f. for 2V-Am Passion Sunday is <i>Abraham pater vester</i> CAO 1210: LU 577. The melody of ‘Abraham’ is not cited or paraphrased in Du Fay’s polyphony.	11 fermatas (2+2+2+3+2), not the last note	-
	146v C1 Alle-luya- luya. T Alle-luya, 147r C2 Alle-luya, Ct Alle- luya Verso-recto	-	All: [Cut circle]	-	-	C1-D, T-D, C2-A, Ct-A
	147v T Hispanorum (intonation in void notes): CD FE GA FED CD D	-	-	T: LU 577 (as above).	-	-

	147v C1 T Clarens stella-liminis, 148r C2 Ct Verso-recto	Ct incipits but ‘mundi liminis’ textless	All: O	C1 transposed as aGabcd: <i>LU 577</i> .	Last note	C1-A, T-D / C2-D, Ct A
	147v C1 duo Sis-mare, 148r C2 duo Verso-recto	-	C1-C2: Cut circle	-	C1-C2 last note	C1-D, C2-D
	147v C1 Transfretancium, T 148r C2 Ct Verso-recto	-	C1,C2,T: O	-	-	C1-A, T-B [sic], C2-D / C2-D, Ct-A

CREDO						
115, p. 189-190, A148v-150r, AP layer 1, ‘du fay’, not in index	148v Cn1 (no intonation) chorus Patrem-unigenitum, 149r Ct T	Ct & T incipits	All [C dot]	No c.f.	-	Cn1-D, Ct-A, T-D
	148v C1 duo C2 duo Et ex patre-vero. Successive copy, originally <i>a versi</i>	-	C1-C2: O	-	-	C1-G, C2-G
	148v Cn1 chorus Genitum non factum-sunt, 149r Ct T	Ct & T incipits	All: C	-	-	C1-D, Ct-A, T-D
	148v Cn1 chorus Qui propter-factus est, 149r Ct T	Ct & T incipits	All: C dot	-	7 notes at ‘Ex Maria virgine’ in C1 Ct but only room for 6 in T	C1-D, Ct-D, T-D
	148v C1 duo C2 [duo] Crucifixus-scripturas. Successive copy, originally <i>A versi</i>	-	C1-C2: O	-	-	C1-A, C2-A
	149v Cn1 chorus Et ascendit-finis, 150r Ct T	Ct & T incipits	All: C	-	-	Cn1-F, Ct-C, T-A
	149v Cn1 chorus Et in spiritum-procedit, 150r Ct T	Ct & T incipits	AP: all C dot (Q15 has Cn1: O, Ct, T: C)	-	-	C1-A, Ct-E, T-A

	149v C1 duo C2 duo Qui cum patre-prophetas. Successive copy, originally <i>a versi</i> .	-	C1-C2: O	-	-	C1-D, C2-D
	149v Cn1 chorus Et unam sanctam-mortuorum. Et vitam seculi, 150r Ct T	Ct & T incipits	All: C	-	-	Cn1-D, Ct-A, T-D
MB, p. 189: Amen maybe copied in stage 1.	149v Cn1 chorus Amen 1, 150r Ct T Amen 1	T textless, Ct – just ‘A-[men]’	All: C dot	-	Cn1: last note, Ct-13 and T-12 end but not last note	Last notes: Cn1-C, T-D, Ct-A
	149v Cn1 Amen 2, 150r Ct T	-	Cn1 & Ct: O	-	Cn1: 3+10 (4+3+3), Ct 13 (5+3+5), T:11 (3+3+3+2), not last note	Cn1-D, Ct-A, T-D

OFFERTORY						
116, p.190, 150v-151r, AP layer 2, ‘Offertorium sci iacobi G. du fay’, not in index	150v C1 In omnem terram, T tacet, 151r C2 Ct Verso-recto	-	Ct: C dot	C2 ‘In omnem’ almost exact but transposed down a fifth, T ‘-ram exivit sonus eorum’ paraphrased down a fifth: <i>LU</i> 1327 [underlay was different from <i>LU</i> in Du Fay’s source]	C1, C2, Ct: Last note	C1-D, C2-D, Ct-D
	150v C1 Exivit-eorum, T in long notes, 151r C2 Ct Verso-recto	Ct partial text	C1: reverse C at eOrum, T:C dot	T paraphrased down a fifth at ‘Exivit-eorum’: <i>LU</i> 1327-1328	Last note	C1-G, T-C, C2-C, Ct-G
	150v C1 T long notes Et in fines-orbis, 151r C2 Ct Verso-recto	Ct partial text	All: O	T paraphrased down a fifth at ‘Et in finis-orbis’: <i>LU</i> 1328	Last note	C1-F, T-F, C2-C, Ct-C

	150v C1Terra-verba, T tacet 151r C2 Ct Terre- verba Verso-recto	Ct incipit	[O continues]	-	C1, C2, Ct: Last note	C1-C, C2-E, Ct-A
	150v C1 T Eorum, 151r C2 Ct Verso- recto	-	C1-C2, Ct: Cut circle; T long notes: C dot	-	Next to last note	C1-GA, T-ED, C2- CD, Ct-GA

SANCTUS						
117, p.190, 151v-152r, AP layer 3, ‘du fay’; index ‘dufay’	151v T: Sanctus [1] (intonation in void square notes): CED G GFE FD D	-	-	T exact: Sanctus Vatican II for feasts of first class in <i>LU</i> 21, <i>GT</i> 717, Thann 203	-	-
	151v C1 chorus Sanctus [2], T, 152r C2 Ct Verso-recto	-	All [C dot]	Sanctus II: T light paraphrase only of word ‘Sanctus’: <i>LU</i> 21	-	C1-D, T-D / C2 divisi&8ve apart-A, Ct-A
	151v C1 duo Sanctus [3] 152r C2 duo Verso- recto	-	[C dot] continues	T shortened: <i>LU</i> 21	Last note	C1-D, C2-D
	152 C1 duo C2 duo Dominus deus Sabaoth Verso-recto	-	C1-C2: O	-	-	C1-A, C2-A
	151v C1 chorus Pleni sunt-tua, T, 152r C2 chorus, Ct Verso- recto	-	C1-C2: C dot	T paraphrase: <i>LU</i> 21	C1-C2, Ct Last note	C1-E, T-C, C2-C, Ct-G
	151v C1 T Osanna [1]-excelsis, 152r C2, Ct Verso-recto	-	All: O	T paraphrase: <i>LU</i> 21	-	C1-F, T-D, C2-D, Ct-A
	151v T Benedictus (intonation in void notes with some coloration): C ED DG G A	-	-	T paraphrase: <i>LU</i> 21	-	-
	151v C1 Qui venit, T 152r C Ct Verso-recto	Ct textless	T: O	T paraphrase: <i>LU</i> 21	C1-C2 Last note	C1-A, T-A, C2-E, Ct-C
	151v C1 duo In nomine domini, 152r C2 duo Verso-recto	-	C1-C2: C dot	-	C1-C2 Last note	C1-C, C2-C

	151v C1 T Osanna [2] ut supra, 152r C2, Ct Verso-recto	-	All: O	T paraphrase: <i>LU</i> 21	-	C1-A, C2-D, Ct-A, T-D
--	--	---	--------	-------------------------------	---	--------------------------

AGNUS DEI						
118, p. 190, 152v-153r, AP layer 3, 'du fay', 'dufay' in index	152v T Agnus [1] (intonation in void square notes)	-	-	T: paraphrase of Agnus Vatican XI for Sundays of year: <i>LU</i> 48, <i>GT</i> 751, Schildbach 220	-	T: DEFD DC CD D
	152v C1 T Qui tollis- nobis, 153r C2 Ct Verso- recto	-	All: C	T: free paraphrase <i>LU</i> 48	Next to last note	C1-GA, T-ED, C2- CD, Ct-GA
	152v C1 duo Agnus [2]-nobis, 153r C2 duo Verso- recto	-	C1-C2: Cut circle	C1: only first three notes of 'Agnus dei' <i>LU</i> 48 at AP Du Fay OO, B17-20	-	C1-D, C2-D
	152v T Agnus [3] (intonation void square notes): DE GFE G A	-	-	T: <i>LU</i> 48	-	-
	152v C1 chorus Qui tollis – dona nobis pacem, T 153r C2 Ct Verso- recto	-	T & Ct: Cut circle	T light paraphrase: <i>LU</i> 48	-	C1-A, T-D, C2-D, Ct-A

COMMUNION						
119, 152v-153r, Communion, AP layer 4 'post communio du fay', not in index	152v Cn1 Vos (intonation): DF GA	-	-	Cn1 exact: <i>LU</i> 1392, <i>GT</i> 438, <i>GR</i> 448	-	-
	152v Cn1 Qui secuti- Israhel then canon (2 distichs), 153r T [Bb in signature]	T incipit and 'faux bourdon' above melody	[Cut circle]	Cn1 paraphrase: <i>LU</i> 1392	Cn1 & T: Next to last note	Cn1 CD, T-ED

El repertorio de *canto de órgano* en la catedral de Santiago de Compostela (1469-1613)

Arturo Iglesias Ortega

Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago de Compostela

Resumen: Han transcurrido casi 30 años desde la publicación del estudio de José López-Calo sobre la música de la catedral de Santiago en el siglo XVI y se hacía necesaria una revisión de su polifonía (o, más correctamente, *canto de órgano*) a partir de la verificación de las fuentes empleadas por dicho autor (principalmente actas capitulares), del vaciado de otras fuentes inéditas (contabilidades, protocolos notariales, correspondencia, inventarios) y de la lectura de la bibliografía posterior. Como resultado, se ofrece una revisión del repertorio de la música polifónica de la catedral compostelana desde que se presume la existencia de un primer cantor de canto de órgano hasta el fallecimiento del último maestro de capilla renacentista.

Palabras clave: Canto de órgano, catedral, polifonía, Renacimiento, Santiago de Compostela.

The Canto de Órgano Repertoire of Santiago de Compostela Cathedral (1469–1613)

Abstract: Nearly three decades have passed since José López-Calo published his seminal study on the 16th-century music of Santiago Cathedral, making a comprehensive reassessment of his polyphonic heritage — or more precisely, his canto de órgano — long overdue. This revision is built upon a rigorous verification of the primary sources used by López-Calo (notably the chapter acts) alongside the systematic examination of previously unpublished records, including financial accounts, notary protocols, private correspondence, and inventories, while also incorporating more recent scholarly findings. The result is a refined overview of the polyphonic repertoire in Compostela, spanning the era from the presumed arrival of the first canto de órgano singer to the death of the cathedral's final Renaissance chapel master.

Keywords: Canto de órgano, cathedral, polyphony, Renaissance, Santiago de Compostela.

O repertorio de *canto de órgano* na catedral de Santiago de Compostela (1469-1613)

Resumo: Transcorreron case 30 anos desde a publicación do estudo de José López-Calo sobre a música da catedral de Santiago no século XVI e cumpría unha revisión da súa polifonía (ou, máis correctamente, *canto de órgano*) a partir da verificación das fontes empregadas polo devandito autor (principalmente actas capitulares), do baleirado doutras fontes inéditas (contabilidades, protocolos notariais, correspondencia, inventarios) e da lectura da bibliografía posterior. Como resultado, ofrécese unha revisión do repertorio da música polifónica da catedral compostelá desde que se presume a existencia dun primeiro cantor de canto de órgano ata o falecemento do derradeiro mestre de capela renacentista.

Palabras clave: Canto de órgano, catedral, polifonía, Renacemento, Santiago de Compostela.

1. Introducción

A día de hoy, el conocimiento que tenemos sobre la música polifónica (*canto de órgano*) en la catedral de Santiago de Compostela del siglo XVI, se sustenta en lo dicho por el jesuita López-Calo en su obra monumental sobre la música de dicho templo¹, especialmente en el volumen de estudios que dedica a la citada centuria, basado fundamentalmente en los trabajos de Antonio López Ferreiro; en el vaciado de las actas capitulares, en la catalogación del archivo musical, en el análisis que hace de las constituciones capitulares y en el discurso de ingreso de Santiago Tafall en la Real Academia Gallega. A estos estudios habría que añadir, mucho más modestamente, el artículo de Pilar Alén sobre los instrumentistas durante el período 1570-1620² y algunos de mis trabajos: los apartados que dediqué en mi tesis doctoral al personal musical catedralicio³, la biografía del maestro de capilla Francisco de Velasco⁴, un artículo que publiqué sobre los músicos prebendados (canónigos maestros de capilla y racioneros músicos) de la misma época⁵, y las biografías de aquellos prebendados que ejercieron de forma coyuntural como cantores en algún momento,

1 López-Calo, José, *La música en la catedral de Santiago*, 10 vols., A Coruña, Diputación Provincial de La Coruña, 1992-1999 [a partir de ahora se identificará con las iniciales LC].

2 Alén, María Pilar, "El uso de instrumentos en la liturgia de la Catedral de Santiago de Compostela (ca. 1570-1620)", en Cristina Bordas Ibáñez y Alfonso de Vicente (eds.), *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 135-140.

3 Iglesias Ortega, Arturo, *La catedral de Santiago de Compostela y sus capitulares: funcionamiento y sociología de un cabildo en el siglo XVI*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 2012 (especialmente las páginas 104-107, 114-120, 136-142, 150-157 y 234-238).

4 Iglesias Ortega, Arturo, "«Terneras y ternerrillos»: la vida disipada y desidiosa del maestro de capilla Francisco de Velasco", *Semata*, 22 (2010), pp. 235-255.

5 Iglesias Ortega, Arturo, "Músicos prebendados en el siglo XVI: una aproximación prosopográfica a los racioneros cantores de la catedral de Santiago de Compostela", *Annuario Sancti Iacobi*, 1 (2012), pp. 175-218.

incluidas en el catálogo biográfico de dignidades, canónigos y racioneros de dicho siglo⁶. No obstante, se hace necesaria una actualización y ampliación a partir de las fuentes documentales existentes, conservadas principalmente en el Archivo de la Catedral de Santiago, que aún no se han empleado de manera sistemática, para poder recopilar todos los datos sobre la música de canto de órgano y sus músicos en el siglo XVI, empezando con los maestros de capilla. El objetivo principal de este trabajo es actualizar la información existente sobre la actividad y repertorio musical de la catedral compostelana durante esa centuria, si bien nos remontaremos a los inicios de su capilla de música. Las fuentes documentales empleadas serán, por supuesto, las actas capitulares, pero también los libros de las distintas contabilidades de la catedral compostelana: la Mesa Capitular (dirigida por el despensero o mayordomo capitular), la Fábrica (dirigida por el obrero o fabriquero) y el Depósito de Granada (dirigido por los depositarios). A estas hay que sumar las escrituras recogidas en los protocolos notariales de la ciudad, conservados en dicho archivo y en el Archivo Histórico Universitario de Santiago, así como algún inventario y correspondencia.

2. La producción autóctona

2.1. Los inicios (1469-1529)

De acuerdo con la tesis de López-Calo, el canto de órgano en la iglesia compostelana durante la etapa inmediatamente posterior al *Calixtino* carece por el momento de respaldo documental alguno⁷. El primer indicio de la práctica polifónica radicaría en la existencia de clérigos en esta catedral, que son denominados “cantores” a partir de la segunda mitad del siglo XV, término que en aquella época implicaba dicha práctica (cantores de polifonía). Concretamente, hay que recuperar el acta capitular del 17 de enero de 1469, que recoge el insigne musicólogo sonense, en la cual se mandaba al despensero (mayordomo de la mesa capitular) pagar a cuatro canónigos, “por quanto eran cantores e honrraban a igleia”, los 400 maravedís viejos que habían mandado dar por cantar (mandato que no se llegó a cumplir) “ao capelán do Camino, que Deus aja”. Se hace referencia aquí a un anónimo “capelán do Camiño” (no “capelán do canónigo”, como transcribe López-Calo)⁸, es decir, al capellán de la parroquia

6 Iglesias Ortega, Arturo, *Catálogo biográfico de la catedral de Santiago de Compostela. Dignidades, canónigos y racioneros del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 2019, 2 vols.

7 Si se han conservado, sin embargo, numerosos fragmentos litúrgico-musicales con notación monódica de los siglos XI-XV, buena parte de ellos estudiados en Olleros Rey, Manuel, *La música medieval en Compostela. Pergaminos del Archivo de la Catedral*, Ourense, Armonía Universal, 2013.

8 ACS, IG 475, *Actas, Lib. nº 1*, fol. 74 (cfr. LC, vol. VII-II, p. 172).

compostelana de Santa María do Camiño, la primera iglesia que se encontraban los peregrinos al entrar en la ciudad amurallada por la antigua Puerta Francígena, hoy Porta do Camiño⁹. Como ya detallaré en otro trabajo, este personaje debe de ser Jácome Afonso, capellán de dicha capilla en 1465¹⁰. No sabemos con certeza qué música cantaban, quiénes eran los compositores de las obras que interpretaban ni si ese capellán funcionaba de algún modo como el equivalente a un maestro de capilla, que enseñase canto a beneficiados y mozos de coro, como sí parece que ocurrió con los clérigos Juanes de León desde 1480 y su sucesor Jácome de Carrión desde 1499.

En el Archivo de la Catedral de Santiago no se conserva ninguna obra original de sus maestros de capilla renacentistas (considerando a Periañez como el último) ni ninguna otra pieza de canto de órgano incorporada en su época.

Mientras ejerció su oficio el que fuera último cantor-maestro de canto, Jácome de Carrión (1499-1524?), se registran varias noticias importantes: el 30 de agosto de 1499 fue recibido como cantor por un salario anual de 3.000 maravedís, con la obligación de que “cante en el coro a las fiestas de la dicha iglesia”, el 4 de noviembre de 1502 se indica que se cantaba canto de órgano y el 13 de abril de 1508 se mandó pagarle su salario anual de 4.500 maravedís a condición de que estuviese obligado “a cantar las fiestas e domingos e días que se ha de cantar canto de órgano”, especificándose, por tanto, cuándo se cantaba canto de órgano; el 11 de diciembre de 1506 se registra el nombre del primer cantor asalariado: Juan de Piñeiro; el 31 de diciembre de 1509 se ordenó al dispensero pagar 6 ducados por merced a los trompetas y atabales del arzobispo, de lo que se podría inferir que se emplearon para alguna fiesta o “regocijo”¹¹; el 11 de mayo de 1517 se mandó al obrero que pagase 11 reales al canónigo Pedro de Vaamonde “para un libro de canto d’órgano” (de autor desconocido) y dos reales al cantor Juan de Piñeiro “para tinta e grasa”¹²; y el 5 de noviembre de 1520 se mandó al mayordomo capitular que pagase cinco ducados de oro que se debían a los ministriles del arzobispo, lo que confirma que ya entonces se empleaban instrumentistas en el canto, aparte de los organistas¹³.

En cuanto a su sucesor y primer maestro de capilla nominal, Lorenzo Durán (1525-1529), hay que destacar algunos hechos significativos: el 6 de octubre de 1525 se recibe a dos cantores con la obligación de servir no solo domingos y fiestas, sino también “otros cualesquier días que les mandaren e foren menester”; el 2 de abril de 1528 se acordó que las pasiones del Domingo de Ramos y del Viernes Santo se dijese “según e de la manera que las ordenare” el maestro de capilla, lo que hace

9 Cabe señalar la posibilidad que plantea López-Calo de que el conocimiento de la polifonía por parte del Cabildo de Santiago procediese de algún cantor peregrino de origen francés (*ibidem*, pp. 173-174).

10 ACS, Protocolos Notariales, P 3, fols. 267v-268.

11 *Ibidem*, pp. 175, 177-178, 189, 202-203 y 298-299.

12 ACS, IG 479, *Actas*, Lib. n.º 5, fol. 186v.

13 ACS, IG 480, *Actas*, Lib. n.º 6, fol. 70.

suponer a López-Calo que se encargó de componer su música¹⁴, si bien no hay seguridad de que esto fuera así; el 18 de marzo de 1529 le encargaron, junto al sochantre y al canónigo Eliseo de las Alas, que repartiese las pasiones y lamentaciones a personas hábiles, so pena de descuento, confirmando su papel en la ordenación de la Semana Santa¹⁵.

2.2. Alonso Ordóñez (1529-1536)

Durante el magisterio de Alonso Ordóñez se documenta un incremento de la producción musical, sobre todo a raíz de la estabilización del oficio de apuntador de los libros de música de la catedral en manos de Francisco de Solís, Andrés Gamo y Fernán Raposo. Sin embargo, no sabemos si esas obras que apuntaban fueron de la autoría de los maestros de capilla de la catedral de Santiago.

El 22 de abril de 1530, por cuanto había falta de libros de canto de órgano para los cantores y persona que los escribiese y apuntase, y el tiple Francisco de Solís ya había apuntado algunas obras y cosas de canto, le asentaron como “maestro de apuntar” los libros que el maestro de capilla señalase, con un salario anual de 5.000 mrs. pares de blancas a pagar por el obrero, a quien tenía que entregar los libros y obras que apuntase (o, en su defecto, al vicario capitular)¹⁶. El 3 de abril de 1532 se mandó al Depósito pagarle lo que el maestro de capilla y el provisor Mohedano acordasen por el libro de canto de órgano que había escrito¹⁷.

El 30 de agosto de 1530 mandaron al obrero “que compre el papel que fuere menester de marca mayor para fazer los libros de música que se han de haser para servicio del coro e cometieron e mandaron al dicho Juan de Lemos e al canónigo Sanjurjo e al sochantre Rodrigo Fresco que hablen con Andrés Gamo e vean el punto y obra quel haze e si les agradare se concorden con él para que haga los libros que fueren nesçesarios para la dicha música” a costa de la Fábrica¹⁸. El 16 de septiembre de 1530 mandaron al racionero Francisco Rodríguez que de los dineros de Granada pagase al obrero 4 ducados de oro para darlos a Andrés Gamo “para haser el libro del canto d’órgano”, con que diera fianza de ello¹⁹. A este respecto, el 20 de septiembre de 1530, dicho Andrés Gamo se concertó con Pedro Rodríguez, habitante de Santiago, para que este último viviese con el anterior durante un año, en el que “ha de escribir en los libros e obra quel dicho Andrés Gamo tiene de la Santa Iglesia de Santiago e trabajar en ella segundo e por la vía e manera quel dicho Andrés Gamo le yndustriare e guiare”, y había de servirle a cambio de casa, sustento, un salario de

14 LC, vol. VII-II, pp. 138, 180-181, 210-212 y 306, n.º 4.

15 ACS, IG 482, *Actas, Lib. N.º 8*, fol. 140.

16 LC, vol. VII-II, pp. 181-182 y 311 (cfr. Rial Costa, Benito, *Producción y comercio del libro en Santiago (1501-1553)*, Madrid, Calambur Editorial, 2007, p. 132).

17 ACS, IG 483, *Actas, Lib. n.º 9*, fol. 176 (cfr. LC, vol. VII-II, p. 182, n. 22).

18 ACS, IG 482, *Actas, Lib. n.º 8*, fol. 360 (cfr. Rial Costa, B., *Producción y comercio...*, *op. cit.*, pp. 132-133).

19 *Ibidem*, fol. 366v (cfr. Rial Costa, B., *Producción y comercio...*, *op. cit.*, p. 133).

seis ducados de oro y que le enseñara “el oficio de cantar canto de órgano”, a condición de que durante ese tiempo Pedro Rodríguez “no ha de tomar ningún cargo de haser obra alguna de canto de órgano en esta çibdad syn consentimiento del dicho Andrés Gamo”²⁰. El 12 de diciembre de 1530 mandaron a los depositarios de Granada que entregaran al canónigo Sanjurjo tres ducados de oro para que los diese a Andrés Gamo en pago de “los libros del canto d’órgano que haze”²¹.

El 10 de noviembre de 1531 ordenaron al depositario de Granada dar al clérigo Fernán Raposo “de Saar” ocho ducados de oro en pago “del libro de canto que faze para la dicha Santa Iglesia de Santiago”²². El 21 de noviembre de 1532 le ordenaron pagar al escribano Fernán Raposo 80 rs. que le debían “del libro de música que puntó y escribió para el dicho Cabildo” y 17 rs. al encuadernador que lo encuadernó²³. El 31 de diciembre de 1533 mandaron a los depositarios pagar al clérigo Fernando Raposo 24 ducados de oro “por razón del libro de la mussa de las misas e motetes que hizo para la dicha santa iglesia e por la guarnición e encadernamiento del”²⁴. El 16 de agosto de 1535 cometieron al canónigo cardenal Sanjurjo y al sochantre que juntamente con el clérigo Bernardino se concertasen con el clérigo Fernando Raposo “para que haga çiertos libros de canto”²⁵.

Por otra parte, también se incrementa la información sobre las horas y días en que se tocaba canto de órgano: en primer lugar, se especifican algunas festividades en las que tenía que estar presente el maestro de capilla²⁶; el 15 de diciembre de 1531 se ordenó a los cantores que cantasen la salve ante la imagen de Nuestra Señora la Preñada los sábados y vísperas de Nuestra Señora y Santiago²⁷; el 15 de junio de 1534 se mandó al contador de las horas que “en el libro del quento dellas ponga e assiente al maestro de capilla e al sochantre e cantores por horden para que se pueda descontar cada uno por su orden faltando en el seruicio de la misa e vísperas y proçesión e salbes de la dicha santa iglesia o otros ofícios quel Cabildo les mandare faser”²⁸.

En cuanto a la obra musical de Ordóñez, si, como considera López-Caló, las referencias en las actas capitulares a pagos por el trabajo realizado en las fiestas de Navidad implicasen composiciones musicales, habría que considerar que realizó, al

20 ACS, Protocolos Notariales, P 5/1, fol. 256-256v.

21 ACS, IG 483, *Actas, Lib. n.º 9*, fol. 13.

22 *Ibidem*, fol. 119v.

23 *Ibidem*, fol. 258.

24 ACS, IG 484, *Actas, Lib. n.º 10*, fol. 46v.

25 *Ibidem*, fol. 280.

26 El 8 de julio de 1530 dieron licencia a Ordóñez para ausentarse de la ciudad, a condición de que viniese a las fiestas de Santiago, Santa María de agosto y a las otras fiestas solemnes (ACS, IG 484, *Actas, Lib. n.º 10*, fol. 337-337v); el 19 de septiembre de 1530 se le ordenó acudir a la víspera de San Miguel de septiembre venidera para hacer su residir y hacer su oficio (*ibidem.*, fols. 368v-369; cfr. LC, vol. VII-II, pp. 310-311); el 11 de abril de 1532 pidió licencia para irse, dándosela hasta la víspera de Todos los Santos (*Ibidem*, pp. 307-308 y 311).

27 *Ibidem*, pp. 182-183.

28 ACS, IG 484, *Actas, Lib. n.º 10*, fol. 106v (cfr. LC, vol. VII-II, p. 137).

menos, las correspondientes a las de 1529²⁹, 1534³⁰ y 1535³¹: desgraciadamente no hemos hallado nada que corrobore documentalmente esta afirmación. El 17 de diciembre de 1551 ordenaron a un depositario de Granada que cobrase del canónigo cardenal Juan Martínez Ternero 296 reales que dicho capitular había recibido de Beatriz de Cabreros, heredera de Ordóñez (fallecido siendo maestro de capilla de la catedral de Palencia), del legado que este había mandado a la catedral, y mandaron que recibieran “los tres libros de músyca, con los quales y con lo que costaron se cunplen e montan los doze mill maravedís del legato”, por cuya cantidad mandaron que dicho cardenal diese carta de pago “conforme a la carta missiba de Blas Çapata”³². ¿Qué fue de esos libros? De acuerdo con los inventarios realizados en 1649 y 1658 (que transcribiré más adelante), en el Tesoro de la catedral compostelana se guardaba entonces un “libro escrito de mano con cubiertas negras y sus tablas del maestro Hordono, donde están los chiries de la Quaresma y el ynnno *Bexsilla Rexis Proden*”. Tafall alude a un inventario de 1660, en el que se decía que había literalmente “un libro donde están los *Kyries* de Cuaresma y el himno *Vexilla Regis*, de Ordóñez”: evidentemente se refiere al inventario de 1658. El propio Tafall considera que ambas piezas habrían sido copiadas en un libro en pergamino de “últimos del siglo XVIII” conservado en el archivo musical compostelano, que incluía “los *Kyries* de Cuaresma y el himno *Vexilla Regis*”³³. Y efectivamente se correspondería con uno de los cantorales de polifonía de dicho archivo, concretamente el número 5 o el número 6, tal y como demuestra López-Calo, quien edita los *kyries* a 5 voces (SSATB) como parte de la misa de ferias cuaresmal y las dos estrofas polifónicas del *Vexilla Regis* a 4 voces (SATB)³⁴.

Las atribuciones de una antífona *Salve Regina* conservada en la catedral de Tarragona y un *Magnificat* de la catedral de Valladolid han sido recientemente descartadas, pero parece confirmarse la de cuatro motetes de esta última catedral: *Iste est*

29 El 10 de enero de 1530 se mandó que, de los 10 ducados de oro que habían ordenado pagar (mitad los reliquiarios, mitad el obrero) al maestro de capilla, cantores y mozos de coro “por razón de aguinaldo del trabajo que pasaron en la fiesta e maitines de Navidad”, le abonasen 2 ducados de oro (ACS, IG 482, *Actas*, Lib. n.º 8, fol. 255; cfr. LC, vol. VII-II, p. 310).

30 El 11 de enero de 1535 se mandó al mayordomo pagarle 12 ducados de oro de aguinaldo, pero fue contradicho por un canónigo y el auto quedó anulado (ACS, IG 484, *Actas*, Lib. n.º 10, fol. 195v; cfr. LC, vol. VII-II, p. 312). El 5 de febrero de 1535 se mandó al mayordomo pagarle otros 12 ducados de oro por los “gastos e travajo que llebó en la fiesta de Navidad passada” (ACS, IG 484, *Actas*, Lib. n.º 10, fol. 203; cfr. LC, vol. VII-II, p. 312).

31 El 5 de enero de 1536 se mandó al Depósito pagarle 6.000 maravedís por el gasto que hizo en la noche y día de Navidad “en el regocijo de la dicha fiesta del Nasçimiento de Nuestro Señor” (ACS, IG 484, *Actas*, Lib. n.º 10, fol. 333v; cfr. LC, vol. VII-II, pp. 314-315).

32 ACS, IG 514, *Actas*, Lib. n.º 14, fol. 165. En el cargo de los años contables de 1549-1551 del libro del Depósito se indica que “reçebimos más del señor cardenal Ternero treçientos reales menos quatro, con los quales e con los dos libros de música que tengo pagó los doze mil maravedís quel maestro Ordóñez mandó a la Fábrica” (ACS, IG 445, *Libro de cuentas del Depósito de Granada (1543-1602)*, fol. 40v).

33 Tafall, Santiago, “La capilla de música de la catedral de Santiago. Notas históricas”, *Boletín de la Academia Gallega*, 232 (1 de junio de 1931), pp. 73-75.

34 LC, vol. VI-I, pp. 37-47 y 189-199.

Alfei Jacobus a 4 voces (SSTB), *Salve Regina* a 4 voces (SATB), *Vias tuas Domine* a 4 voces (SSTB) y *Quam pulchra es* a 4 voces (SSTB). Su localización parece explicarse por la posible relación entre Alonso Ordóñez y Cristóbal de Morales, del que se conservaron varias obras musicales en la entonces colegiata de Valladolid³⁵.

2.3. Francisco de Logroño (1536-1570)

El longevo magisterio de Francisco de Logroño fue, como es lógico, muy fructífero. Por una parte, cabe destacar la labor de los apuntadores y escritores de libros de música Bernardino Bonete, Juan González, Gonzalo de Monzón y Pedro da Costa, remarcando, eso sí, que no conocemos la autoría de las piezas musicales.

El 13 de octubre de 1536 se mandó al obrero pagar al clérigo Bernardino Bonete 5.000 maravedís pares por los libros de canto que “enmendó e corrigió segundo se contiene en un memorial e cuenta formada del señor cardenal Sanjurjo e de Fernán Raposo”³⁶. El 31 de enero de 1539 mandaron al depositario pagar al clérigo Fernán Raposo 6 ducados de oro, “demás y allende de los dineros que tiene, para en pago de los libros que haze para la dicha santa yglesia”³⁷. El 24 de marzo de 1539 ordenaron al depositario que diese 10 ducados de oro al clérigo Bernardino Bonete para un vestido “por razón de lo que ha escripto e puntado en los libros del coro e de las tablas que haze de los sermones e proçessiones e chançonetas de las Nabidades passadas y otras cosas que le están encargadas que haga”³⁸. El 16 de noviembre de 1541 cometieron al canónigo cardenal Sanjurjo, al sochantre Fresco y al maestro de capilla que vieses los “libros de canto y obra” que su capellán Bernaldino Bonete había hecho para la catedral, los tasasen y le pagasen lo debido. El 18 de noviembre de 1541 cometieron al canónigo Pedro Maldonado de la Carrera en lugar de Sanjurjo para que, junto con el sochantre y el maestro de capilla, vieses los libros de canto que hizo Bonete y los tasasen³⁹.

El 9 de octubre de 1549 cometieron al canónigo Eliseo de las Alas y al maestro de capilla que tasasen “los dos libros de Passión” que hizo el clérigo Juan González para pagárselos⁴⁰; el 4 de noviembre de 1549 encargaron al cardenal mayor, al canónigo Maldonado y al maestro de capilla la tasación de los libros de pasión que dicho clérigo hizo “de nuevo” para pagárselos junto con su encuadernación⁴¹.

35 Diego Pacheco, Cristina, “Unedited Motets by a Little Known Composer: Alonso Ordóñez”, en Knighton, Tess y Nelson, Bernadette (eds.), *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World*, Kassel, Reichenberger, 2011, pp. 327-343.

36 ACS, IG 484, *Actas, Lib. n.º 10*, fol. 424v.

37 ACS, IG 511, *Actas, Lib. n.º 11*, fol. 283.

38 *Ibidem*, fol. 301v.

39 ACS, IG 512, *Actas, Lib. n.º 12*, fol. 62 (cfr. LC, vol. VII-II, p. 151).

40 ACS, IG 513, *Actas, Lib. n.º 13*, fol. 330. Sobre la pasión polifónica, véase Capdepón Verdú, Paulino, “Una forma de dramatización musical religiosa: el «Cantus passionis»”, en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *Los crucificados: religiosidad, cofradías y arte*, San Lorenzo de El Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2010, pp. 961-978.

41 ACS, IG 548, *Fábrica. Libramientos*, fol. 6.

El 4 de febrero de 1545, por cuanto el músico Gonzalo de Monzón llevaba mucho trabajo “en tener puerta abierta e libros para que sus conpaneros probean las obras que tanen en la dicha santa iglesia y poner instrumentos”, le aumentaron su salario anual en 2.500 maravedís para ayuda de una casa⁴². El 20 de octubre de 1550, atento que no había lugar a ningún aumento salarial para ningún cantor o ministril, mandaron a los depositarios pagar al ministril Monzón 3.000 maravedís para ayuda de costa “por el trabajo que ha llebado en conponer los libros de su música”⁴³. El 22 de junio de 1551, atento el servicio que había hecho el ministril Gonzalo de Monzón, ser el más antiguo de los ministriles⁴⁴ “y que dava para la dicha santa iglesia los libros que tenía de la dicha músyca en çierto preçio y tasa que avyan de moderar e tasar Morales y el señor chantre Rebellón y el maestro de capilla”, le aumentaron su salario anual en 3.000 maravedís más (30.000 en total) y ordenaron pagarle por los libros lo que se tasase⁴⁵. El 20 de julio de 1551 mandaron a los depositarios pagarle 3.000 maravedís “por razón del trabajo que tubo en azer los dos libros por que cantan en la capilla de los ministriles, el un libro encadernado en pergamino y el otro encadernado de badana con unas tablas de papel”, una vez que los entregase⁴⁶. El 10 de mayo de 1558 ordenaron dar los libros de la música de los ministriles a Pedro Álvarez, el más antiguo, para que los tuviese a buen recaudo, y que los ministriles estuviesen obligados a juntarse en su casa tres días cada semana “a estudiar e deprender e saber su ofiçio e prober lo que han de taner en esta santa yglesia (...) y deprender de coro más cançiones para taner en las proçesiones”⁴⁷. Este acuerdo tiene gran importancia, puesto que sienta las bases de la constitución dedicada a los ministriles en las capitulares de Gaspar de Zúñiga (1569), reproducida casi literalmente en las de Francisco Blanco (1578); en ellas se remarca que “tañan cosas deçentes y no cançiones profanas”, prevenidas y ejercitadas en una escuela propia situada en casa del más antiguo ministril o en otro lugar bajo el control de un ministril apuntador⁴⁸. Además, precisamente en ese año 1569 tenemos la primera constatación documental del acompañamiento a la música coral de un instrumento distinto del órgano: el del ministril de bajón⁴⁹.

El 17 de octubre de 1561 recibieron por “escribiente y apuntador de los libros de canto y salterio y otras obras nesçesaryas para el seruicio desta santa iglesia” a Pedro

42 ACS, IG 513, *Actas*, Lib. n.º 13, fol. 25.

43 ACS, IG 548, *Fábrica. Libramientos*, fol. 12.

44 Su nombre ya figura en 1539, pero la primera mención documental de ministriles de la catedral es del 5 de octubre de 1537 (ACS, IG 514, *Actas*, Lib. n.º 14, fols. 114 y 290-290v).

45 *Ibidem*, fol. 130.

46 ACS, IG 548, *Fábrica. Libramientos*, fol. 14.

47 ACS, IG 515, *Actas*, Lib. n.º 15, fol. 446.

48 ACS, CF 59, *Constituciones de la S. A. M. Iglesia de Santiago hechas en tiempo del arzobispo D. Gaspar de Zúñiga y Avellaneda*, fols. 9; *Constituciones establecidas por el Illustríssimo y Reuerendíssimo Señor don Francisco Blanco, arzobispo de Santiago, juntamente con los Illustres Señores Dean y Cabildo de la dicha Sancta Iglesia...*, Santiago de Compostela, 1578, p. 16.

49 LC, vol. VII-II, pp. 194-195.

da Costa, vecino de Santiago, con salario anual de 12 ducados de oro, pagos por tercios por el Depósito desde el 1 de noviembre venidero⁵⁰. El 30 de junio de 1565 mandaron pagar a Pedro da Costa, apuntador, 12 ducados “mientras se bee el libro que escribió”⁵¹. El 15 de septiembre de 1565 mandaron librar en los depositarios 500 reales de plata con los ya recibidos a Pedro da Costa, “scriptor de libros, por el libro que screbió y apuntó [nuebamente] de magníficas”⁵².

Por otro lado, varios mandatos capitulares certifican el calendario, el horario y el formato de las actividades polifónicas del maestro de capilla y sus músicos. Cuando Logroño fue recibido el 17 de julio de 1536, se establecieron varias obligaciones contractuales, entre las que se encontraban las siguientes: acudir todos los días y domingos a la hora de misa mayor y en todas las fiestas de seis capas a primeras y segundas vísperas y misa mayor para cantarlas en canto de órgano; venir todos los sábados y vísperas de Nuestra Señora a la salve ante la imagen de Nuestra Señora la Preñada y, la noche de Navidad, a los maitines para que “los canten y los regozijen”; proveer los oficios de Semana Santa, especialmente lamentaciones, pasiones y bendición del cirio; acudir a todas las procesiones dentro de la iglesia (cuando sacasen “los corpos santos” y se cantase la letanía, o en las que mandase el Cabildo) y fuera de ella, así como hacer decir los motetes en las procesiones solemnes mitradas; asistir al entierro y honras de cualquier dignidad o canónigo para cantar la vigilia, misa y responso en canto de órgano⁵³. Posteriormente, el 20 de octubre de 1550, le encomendaron a él particularmente y a los músicos de su capilla que “se alleguen al aestante” todos los domingos y fiestas del año a los introitos de las misas mayores en todo lo que se cantaba de canto llano⁵⁴. El 18 de enero de 1561 se registra un auto capitular sobre la desobediencia de los ministriles, en el que se dice que “porque estamos informados que tanen dyversas canciones en el officio dyvino, mandamos que para siempre jamás que no se tanan syno a los chyryes y ansy por semejante y que solo a la ofrenda y altar del Santíssimo Sacramento puedan taner algún motete decente o cosa eclesiástica, y ansy mesmo con que sea cosa honesta y por ser cosa muy myrada y ver cumple al hornato del offiçio devyno”⁵⁵.

Finalmente, el 14 de junio de 1563, cuando tomó posesión como canónigo, se incluyeron las nuevas ordenanzas arzobispales para el nombramiento y elección de maestro de capilla, que incluían varios capítulos sobre su actividad polifónica: en primer lugar, respecto al examen de los opositores, que exigía la asistencia del candidato y los cantores a unas vísperas y misa cantada en un día determinado, así como la demostración de sus habilidades en canto llano, canto de órgano y contrapunto;

50 ACS, IG 516, *Actas, Lib. n.º 16*, fol. 130v.

51 ACS, IG 548, *Fábrica. Libramientos*, fol. 66.

52 ACS, IG 516, *Actas, Lib. n.º 16*, fol. 307v; ACS, IG 548, *Fábrica. Libramientos*, fol. 66v.

53 LC, vol. VII-II, pp. 183-184 y 317-319.

54 *Ibidem*, p. 325.

55 ACS, IG 516, *Actas, Lib. n.º 16*, fol. 98.

en segundo lugar, en relación a su principal cometido, que era asistir al facistol a las horas y oficios divinos con los cantores; en tercer lugar, respecto a su asistencia obligada en cuaresma, fiestas solemnes, fiestas de seis capas y sus vigilijs, y cualquier otra que la Iglesia considerase necesaria; y, en cuarto lugar, al respecto de su labor docente dentro de la Iglesia, resumida en leer, platicar y ejercitar la música de canto llano y de órgano y contrapunto⁵⁶. Estas ordenanzas tienen una enorme importancia porque sientan las bases de las constituciones dedicadas al maestro de capilla, cantores, ministriles y mozos de coro en las capitulares de Gaspar de Zúñiga (1569) y de Francisco Blanco (1578)⁵⁷: en ambas se remarca la obligación del maestro de capilla de “preuvenir y hazer que los cantores preuengan lo que an de cantar” en los días que hubiera canto de órgano, “especialmente los solennes y en los offiçios de la Semana Sancta y maytines de Nauidad y los Reyes y del Apóstol Sanctiago”, así como la obligación de cantores, ministriles y mozos de coro de obedecer al maestro “en todo lo que a su offiçio tocare, así en lo que mandare cantar a los dichos cantores y moços de choros y tañer a los dichos menestriles como a los que lo mandare cantar y tañer y lo mesmo quando mandare vayan al façistol del choro a dezir algún offiçio o a echar contrapunto sobre el cantollano como a cantar con el órgano o órganos como en todo lo demás que perteneçe a su offiçio”⁵⁸.

Además de su actividad musical para el cabildo de la catedral, hay constancia de su trabajo para otras instituciones: por ejemplo, el 2 de octubre de 1549 se dice que estaban informados de que “los mússicos desta santa iglesia muchas bezes ban a entierros y onras de algunos defuntos e a missas nuevas e a otras fiestas, así en esta çibdad como fuera della”⁵⁹; el 12 de junio de 1554 mandaron pagarle 6.000 maravedís para que los gastase “en regozijar e dar una comida e çena a los músicos del príncipe, nuestro señor”⁶⁰; el 17 de agosto de 1562 le dieron licencia para ir a la ciudad de Lugo “a çierto negocio de regoçigo que le cumple y llyebe consigo los ministriles y músycos que quisyere”⁶¹; y el 19 de julio de 1568 mandaron al maestro Logroño y a los músicos cantores que oficiasen la misa que se decía en la cofradía de Santiago el día de su patrón en la capilla de Don Lope, so pena de un ducado⁶². El 28 de julio de 1568, el rector de la Universidad de Santiago propuso que los ministriles eran necesarios para los grados de licenciaturas y doctoramientos “para reguxijar la dicha universidad y la çiudad”, a lo que los ministriles se oponían si no era por “mucho preçio”, lo cual perjudicaba a los graduantes, ya que la mayoría

56 LC, vol. VII-II, pp. 330-336.

57 Iglesias Ortega, Arturo, *La catedral de Santiago de Compostela y sus capitulares...*, op. cit., pp. 106-107.

58 ACS, CF 59, *Constituciones (...) del arzobispo D. Gaspar de Zúñiga y Avellaneda*, fols. 7v-8; *Constituciones establecidas por (...) Francisco Blanco...*, p. 15.

59 ACS, IG 513, *Actas*, Lib. n.º 13, fol. 329v.

60 ACS, IG 548, *Fábrica. Libramientos*, fol. 25.

61 ACS, IG 516, *Actas*, Lib. n.º 16, fol. 169.

62 *Ibidem*, fol. 430.

eran pobres; por ello se ordenó a los ministriles que acudiesen a dichos actos por un máximo de 2 ducados en el caso de las licenciaturas y 4 ducados en el de los doctramientos, “so pena que si más llebaren lo pagaran con el quatro tanto”⁶³.

En cuanto al repertorio musical de Logroño, nos movemos en terreno dudoso siempre que supongamos que las referencias a pagos por el trabajo realizado en las fiestas de Navidad implicaban composiciones musicales: siguiendo este argumento, habría que considerar que Logroño realizó, al menos, las correspondientes a las de 1537, 1538, 1539, 1541, 1542, 1549, 1550, 1551, 1552, 1556, 1557, 1560 y 1562⁶⁴. De igual modo, el 12 de mayo de 1553 mandaron pagarle lo necesario “para los actos que se an de hazer en la fiesta de Corpus Xhristi primera venidera (...) e que las cosas e atabíos que se conpraren para los dichos atos el dicho maestro de capilla los entregue al señor obrero de la fábrica para que los tenga en guarda para quando fuere menester otra bez”⁶⁵; el 3 de enero de 1554 se le notificó una sentencia del Cabildo por ciertas palabras que tuvo con el canónigo Diego Feijoo el domingo 31 de diciembre, mientras estaban en el coro en vísperas de año nuevo, antes de decir la magnífica; se le condenó, entre otras cosas, a privarle de los 10.000 maravedís de aguinaldo de que le habían hecho gracia⁶⁶; también se registró el pago de 18 ducados a Logroño y a los cantores y ministriles por las fiestas del Corpus de los años 1556, 1557 y 1558⁶⁷.

63 *Ibidem*, fol. 430v.

64 El 3 de diciembre de 1537 ordenaron al depositario de Granada que “las cosas de canto quel maestro de capilla tiene hordenadas para la fiesta de Navidad e para el más seruicio desta Santa Yglesia” lo pague a la persona “que lo hiziere e apuntare” (ACS, IG 511, *Actas, Lib. n.º 11*, fol. 136v; cfr. LC, vol. VII-II, pp. 184 y 320). El 5 de enero de 1540 mandaron pagarle 12 ducados de oro “por razón de lo que ha trabajado en las dos fiestas de Navidades pasadas de trinta y ocho e trinta e nove” (ACS, IG 511, *Actas, Lib. n.º 11*, fol. 387; cfr. LC, vol. VII-II, p. 320). El 18 de enero de 1542 le mandaron hacer memoria de lo que gastó en la fiesta de Navidad anterior para que se pagara y que, de ahí en adelante, “non faga ningunas farssas ni juegos, syno que traya su música bien conçertada y sus chançonetas conforme a la calidad de la fiesta, salbo quando por el Cabildo le fuere mandado fazer otra cosa” (ACS, IG 512, *Actas, Lib. n.º 12*, fol. 74; cfr. LC, vol. VII-II, pp. 320-321). El 3 de enero de 1543, habiendo solicitado que le pagasen lo que había gastado en la fiesta de los maitines de la Navidad pasada, cuatro capitulares contradijeron cualquier gracia que desde entonces se hiciese al maestro de capilla y cantores (ACS, IG 512, *Actas, Lib. n.º 12*, fol. 132). El 15 de enero de 1550 volvieron a gratificarle con una ayuda de costa de 10.000 maravedís por un año con que cumpliera su contrato y, atento el trabajo y gasto que llevaba en la fiesta de Navidad de ese año, mandaron a los depositarios pagarle otros 6.000 más (ACS, IG 548, *Fábrica. Libramientos*, fol. 7v). El 7 de enero de 1551 mandaron a los depositarios pagarle 6.000 maravedís por los gastos en la fiesta y regocijo de Navidad (*ibidem*, fol. 12). El 29 de enero de 1552 ordenaron a los depositarios y al mayordomo capitular pagarle cada uno 6 ducados por el trabajo en la fiesta de los maitines de la Navidad pasada (ACS, IG 549, *Libramientos de la Mesa Capitular*, fol. 6). El 7 de enero de 1553 mandaron pagarle 6.000 maravedís de aguinaldo por su servicio y su trabajo en las fiestas de Pascua de Navidad (ACS, IG 548, *Fábrica. Libramientos*, fol. 19v). El 12 de febrero de 1557 ordenaron a los depositarios pagarle 10 ducados por lo que había gastado y trabajado en la fiesta de los maitines de la noche de Navidad (*ibidem*, fol. 32). El 10 de enero de 1558 mandaron pagarle 12 ducados por lo mismo (*ibidem*, fol. 35). El 29 de enero de 1561 ordenaron pagarle 9.027 maravedís de gastos de la fiesta de Navidad (*ibidem*, fol. 52v); y el 29 de enero de 1563, 210 reales que gastó en la fiesta de Navidad pasada (*ibidem*, fol. 57v).

65 ACS, IG 548, *Fábrica. Libramientos*, fol., fol. 20v.

66 ACS, IG 515, *Actas, Lib. n.º 15*, fols. 78v-81.

67 ACS, IG 445, *Libro de cuentas del Depósito de Granada (1543-1602)*, fol. 51v.

Sí es seguro que llegó a componer un libro de canto de órgano en 1558⁶⁸, un libro nuevo de doce misas en 1566⁶⁹ y un libro de Nuestra Señora en 1569⁷⁰. Según el inventario del Tesoro de 1649, ya se echaba en falta entonces un libro manuscrito de diferentes obras suyas y de otros autores, pero aún se conservaba un libro impreso “donde están ynnus del maestro Corsio y otros auçtores”, que, según una nota marginal, solo eran de Logroño; también había de él un libro manuscrito “de missas de difuntos”, que probablemente se corresponde al oficio y misa de difuntos a 4 voces (SATB) copiado a finales del XVIII en los cantorales de polifonía n.º 5 y n.º 6⁷¹. López-Caló considera también que una “Lamentación 1ª del Sábado Santo” a 5 voces (SSATB) que figura copiada en el cantoral de polifonía n.º 5 puede ser obra original de Logroño o Villalar⁷².

En la catedral de Tarazona se conservan dos inventarios de sus libros de música realizados en el siglo XVI que registran dos obras de nuestro maestro de capilla: el inventario n.º 1 (1552/1561), que está incompleto, y el n.º 2 (1591), que parte de otro perdido anterior (1570). En el primer inventario se registra una obra de Logroño titulada *Sanctus* y en ambos un credo titulado *Patrem onnipotentem*⁷³.

2.4. Francisco Velasco de Aguayo (1571-1578)

El 6 de julio de 1571 se revisó el examen de oposición al magisterio de capilla vacante por defunción de Logroño, acordando que “se les diese para que conposiesen cada uno dellos el responso *Gaude Maria* con su verso *Grabielen* de sexto tono en un motete de canto de órgano a çinco bozes, que la una lleuase el canto llano e las otras quatro descantasen”, que debían traer compuesto al cabildo al día siguiente a las 8 de la mañana. Los opositores presentes entonces (entre ellos Velasco, que a la postre saldría elegido) se llevaron cada uno su procesional, donde estaba dicho responso, y al día siguiente cantaron sus composiciones. El 9 de julio acordaron que “fuesen exsaminados sobre el canto llano de un berso del trato de feria secunda de la dominica terçera de quaresma, cuya letra dize *Miserere miei Domine* para que en él [...]se cada uno las diferençias de contrapunto siguientes: contrapunto a conpasillo

68 El 22 de agosto de 1558 mandaron a los depositarios pagarle 40 ducados “por razón de la costa del libro de canto de órgano que hizo e por el más gasto que hizo en Valladolid en ocuparse en buscar el tiple” (ACS, IG 515, *Actas, Lib. n.º 15*, fol. 36v).

69 El 18 de septiembre de 1566 ofreció al Cabildo un libro de las doce misas nuevo que compuso y ordenó, por lo que mandaron pagarle 30 ducados y que el obrero tuviese cuenta e inventario de dicho libro “y los más que el dicho señor maestro ha dado a esta santa yglesia y los que ay en la capilla de los músicos” (LC, vol. VII-II, pp. 185-186 y 337; ACS, IG 548, *Fábrica. Libramientos*, fol. 72v).

70 El 26 de enero de 1569 mandaron a los depositarios de Granada pagarle 30 reales “para un libro que hizo de Nuestra Señora, los quales darán de las faltas de los músicos” (*ibidem*, fol. 82).

71 LC, vol. IV, pp. 358-359 y vol. VI-I, pp. 65-154.

72 *Ibidem*, pp. 204-222.

73 Calahorra, Pedro, “Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I. Inventarios”, *Nassarre*, VIII (2), 1992, pp. 28 y 35; Ros-Fábregas, Emilio, “16/3 (1552-1561)”, en Ros-Fábregas, E. (ed.), *Libros de polifonía hispánica* (<https://hispanicpolyphony.eu/node/16447>) [consultado el 2 de julio de 2025].

deminuido; yten contrapunto a conpás maior sobre tiple; yten quatro puntos de canto llano en un conpás; yten una fuga a quatro bozes sobre el mesmo canto llano a conpás maior; yten otra fuga a tres bozes en quinta; yten otra fuga a quatro, las tres bozes *unisonu*; yten otra fuga a quatro en quinta sobre el contrabajo; fuga en quarta sobre contrabajo a tres; la mesma fuga en quinta de tres bozes sobre canto llano; tres cantollanos apuntados por la mano e uno por el libro”⁷⁴. El 25 de junio de 1571 mandaron al mayordomo capitular pagar “a Gregorio Méndez, pelegrino, que fue el que traxo la letra de Ordóñez, maestro de capilla de Zamora, seis reales que le hizieron de limosna merced”: debe referirse al texto para una de las pruebas de oposición descritas, puesto que el 11 de julio de 1571 ordenaron al mayordomo pagar “a Rodrigo Hordóñez, maestro de capilla de Çamora, quarenta ducados”⁷⁵.

El 18 de junio de 1574 dieron licencia a Velasco “para que vaya a la fyesta e regozijo que se aze por reberençia del santíssimo sacramento en la villa de Padrón, como lo suplicó el señor canónigo Pedro Garçía, el domingo que viene que se quentan veynte del presente mes, con que deje recado y no aya falta en la dicha santa yglesia”⁷⁶.

Poca debió de ser la obra que compuso este maestro de capilla en Santiago, a tenor de los testimonios sobre su mala praxis musical. Si, como sugiere López-Calo, las referencias en las actas capitulares a pagos por el trabajo realizado en las fiestas de Navidad implicaran composiciones musicales, habría que considerar que Velasco realizó las correspondientes a 1571⁷⁷ y 1572⁷⁸. Con seguridad realizó la correspondiente a 1577, como veremos.

De la información que el Cabildo presentó en junio de 1578 contra Velasco, extractamos los testimonios de varios testigos en relación a su praxis musical: aseguran que había cometido varias faltas en su oficio, ausentándose varios días, especialmente de fiesta con música, y recordaban señaladamente los días del sínodo celebrado el 13 y 14 del mes de mayo, en que “ubo notable falta en la letanía y ofiçios debinos” con gran escándalo público; afirmaron que, debido a su mala relación con los músicos de su capilla, “a los con quien tiene pasión y enemistad, estando cantando, les esconde el conpás por les hazer caer y azerlos faltar en público”; también

74 ACS, Protocolos Notariales, P 58/2, fols. 50-58v.

75 ACS, IG 549, *Libramientos de la Mesa Capitular*, fol. 103v. También pagó el mayordomo por libranza capitular “a un peón que llebó la letra al maeso de capilla de Çamora dos ducados” (ACS, IG 779, *Distribuciones. Libro 4*, s.f.).

76 ACS, IG 517, *Actas, Lib. n.º 17*, fol. 275v.

77 El 10 de marzo de 1572 ordenaron a los depositarios pagarle 362 reales y medio que gastó “en los adreços que hizo hazer para el regozijo que hizo en los maytines de la noche de Nabidad del año próximo pasado” (ACS, IG 549, *Libramientos de la Mesa Capitular*, fol. 107v).

78 El 31 de diciembre de 1573 mandaron darle libranza para que los depositarios de Granada le pagasen 12 ducados “por el trauajo que rescibió el día de Nabidad que aora pasó, para que los reparta entre las personas que le ayudaron y mejor lo meresçieron” (ACS, IG 517, *Actas, Lib. n.º 17*, fol. 224v; ACS, IG 548, *Fábrica. Libramientos*, fol. 101bis).

indicaban que avisaba muy tarde a los cantores (“quando acaban de alçar, les abre el motete y se lo da confiando en su habilidad”), tanto en el cantar de los motetes, misas (“algunas bezes, yendo cantando la misa, estando en el credo, rebuelebe las ojas y toma otra misa muy contraria de aquella que se va cantando en el tono e razón de [...] como en la misa de *Mile regres*, ques quarto tono, bolbió la de *Llome armé*, ques sexto tono por bemol contrario al otro⁷⁹, estando en el medio del credo”), himnos y magníficats de los oficios divinos (particularmente se le advirtió “tubiese quenta de prebenir las salues por la Quaresma”), como en los villancicos, motetes y pasiones que se tenían que cantar en Semana Santa, Navidad, Corpus y fiestas principales; igualmente era poco diligente a la hora de buscar las letras apropiadas y de componerlas, y en ocasiones se aprovechaba de las que ya había hecho anteriormente, como en el último Corpus, en el que reutilizó la música que había compuesto para la Navidad, cambiando la letra; en cuanto a los ministriles, casi nunca le habían visto indicarles lo que debían tañer, de ahí que a veces interpretasen piezas profanas, poco apropiadas para el decoro de la Iglesia, y que actuasen como un cuerpo autónomo (“y ellos, por ver que no les da cosa a su propósito, se ban al órgano a taner con Ortiz y aquello algunas bezes se lo estorba deziendo que tiene motete abaxo y, por no les cadrar su conpostura, suelen taner cosas de otros maestros de cançiones de amores, cantándolo por la solfa e dexando la letra”)⁸⁰.

2.5. *Andrés de Villalar (1579-1581)*

El 10 de febrero de 1579, por cuanto el apuntador de los libros Pedro da Costa “no sirbe ni tiene en qué entender en lo que toca al dicho apuntamiento de libros”, le revocaron el salario que le daba la Fábrica desde ese día⁸¹.

Si, como sugiere López-Calo, las referencias en las actas capitulares a pagos por el trabajo realizado en las fiestas de Navidad implicasen composiciones musicales, habría que considerar que Villalar realizó, al menos, las correspondientes a las de 1579⁸² y 1580⁸³.

Nada más sabemos sobre su obra musical en Compostela. El resto procede de su magisterio en otras catedrales castellanas. Así, por ejemplo, siendo maestro de capilla de Burgos, se le encargó una representación para la octava del Corpus (28 de

79 Debe referirse a la *Missa Mille regretz* a 4 voces (SATB) y la *Missa L'homme armé sexti toni* a 4 y 6 voces (SSAATB) de Josquin des Prés.

80 ACS, IG 214, *Maestros de Capilla (1571-1875)*, “Pleito entre el Cabildo y Francisco de Velasco, Maestro de Capilla, sobre su [separación]”, fols. 1-23v. Véase Iglesias Ortega, Arturo, “«Ternerías y ternerillos»...”, *op. cit.*

81 ACS, IG 518, *Actas, Lib. n.º 18*, fol. 79v.

82 El 11 de enero de 1580 ordenaron al obrero pagarle lo que gastó en la fiesta de Navidad conforme al memorial que presentó y, además, otros 12 ducados por su trabajo y los gastos que tuvo con los músicos (ACS, IG 518, *Actas, Lib. n.º 18*, fol. 181; cfr. LC, vol. VII-II, p. 346).

83 El 31 de enero de 1581 mandaron al depositario de Granada librar 6 ducados para su criado Simón Martínez, y 98 reales para el maestro de capilla por los gastos de la fiesta de Navidad (ACS, IG 518, *Actas, Lib. n.º 18*, fol. 286v; ACS, IG 1026, *Fábrica y Depósito. Relación de ingresos y cuentas varias*, “Depósito. Pagos y cuentas (1580 y 1581)”, fols. 9 y 71v; ACS, IG 445, *Libros de cuentas del Depósito de Granada*, fol. 55v).

mayo de 1567), se mandó abonarle su trabajo en la noche de Navidad (19 de enero de 1570), se ordenó que fuese con sus cantores al monasterio de San Ildefonso el último jueves del octavario del Corpus (26 de mayo de 1570) e incluso se excusó de cierto mandato ante su Cabildo por estar ocupado en componer para Navidad, Corpus Christi y Nuestra Señora de agosto (29 de marzo de 1571)⁸⁴.

En el archivo de la colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos, Valladolid, se conservaban varias obras hoy desaparecidas: el himno *Ave Maria Stella* a 4 voces, el himno *Christe Redemptor omnium* a 4 voces, una *Salve Regina* a 4 voces y el motete *Surrexit pastor bonus* a 8 voces. En el archivo de la antigua colegiata de Santa María de Ledesma (Salamanca) se conserva un códice manuscrito que contiene un himno *Sumens illud ave* a 4 voces. En el archivo de la iglesia de Santiago de Valladolid se conserva un códice manuscrito que contiene el motete *Et Iesum, benedictum* a 4 voces, la antífona *Regina coeli* a 4 voces, versos de un motete *Benedictus Dominus Deus Israel* a 4 voces junto con un motete *Gloria Patri* a 8 voces, y una estrofa de una *Salve Regina*. En el Museo Lázaro Galdiano existe un manuscrito del siglo XVI titulado *Canciones musicales por Cristóbal Cortés, Rodrigo Ordóñez, el maestro Navarro y otros*, que contiene una villanesca atribuida a Villalar llamada *De afranio su pastora huyendo* (de la que solo se conserva la voz de tiple), la cual también se encuentra en otro manuscrito de la Universidad de Friburgo⁸⁵. La única obra impresa atribuida a Villalar es una villanesca a 4 voces (SSAT) titulada *Esclarecida Iuana* que formaba parte de la obra *El Parnaso* (Valladolid, Esteban Daza, 1576), pero que en realidad es de Francisco Guerrero⁸⁶.

2.6. Pedro Periañez (1583-1613)

Durante los 30 años que duró su magisterio, se produjo una renovación del archivo musical con la incorporación de obras de diversos autores y, sobre todo, de su propia cosecha. El 19 de septiembre de 1588 otorgó escritura de concierto con el escritor de libros Pedro da Costa, en virtud de la cual este último “a de haser un libro escrito de punto y letra de música de canto de órgano conforme a la oja, letra

84 (Véase con detalle lo que dicen las actas capitulares de Burgos sobre Villalar en <https://elcirculo.es/fundacion-circulo-burgos/archivo-historico-de-la-catedral-de-burgos/>).

85 López-Calo, José, “Villalar, Andrés”, *op. cit.*, p. 912; Luis Iglesias, Alejandro, “El códice de la parroquia de Santa María de Ledesma”, *Revista de Musicología*, 12 (1989), pp. 179-181; Aizpurúa, Pedro, “El códice musical de la parroquia de Santiago de Valladolid”, *Revista de Musicología*, 4 (1981), pp. 55, 57 y 58; Luis Iglesias, Alejandro, “Notas a un cancionero poco conocido del Museo Lázaro Galdiano. Van añadidas en este artículo algunas precisiones sobre *Henares de agua clara enriquecido*, soneto en memoria de Cipriano de la Huerca”, en Rafael de Pascual, Francisco *et alii* (coords.), *Humanismo y Cister*, León, Universidad de León, 1996, pp. 250, 252 y 258; Herrera de las Heras, Fernando, “Revisitando el manuscrito Hs.781 de la Universidad de Friburgo: Cancionero de Cantos Españoles”, *Humano y divino*, 2024 (https://humanoydivino.com/humanos/revisitando_el_cancionero_de_la_universidad_de_friburgo/) [consultado el 2 de julio de 2025].

86 Ruiz Jiménez, Juan, “Obras de Francisco Guerrero en El Parnaso de Esteban Daza (1576)”, *Paisajes sonoros históricos (c. 1200-c. 1800)*, 2022 (<https://www.historicalsoundscapes.com/evento/1413/valladolid>) [consultado el 2 de julio de 2025].

y punto de los pasos de la Pasión; e por ello el dicho canónigo le a de dar el papel e pergamino y que las ojas y punto y letra que fuere herrado y no se pudiere remediar lo buelba a azer a su costa poniendo el dicho Pedro da Costa el papel e pergamino para hello; e que si el dicho papel e pergamino se pagare e no fuere bueno que no aga la dicha obra ni baya con ella adelante e antes que la comience mire bien el dicho papel e pergamino si hes conbeniente para la dicha obra, la qual a de dar echa con toda breuedad posible”; a cambio, el maestro de capilla tenía que abonarle 3 reales por cada hoja realizada, pagando al principio 12 ducados y el resto al final⁸⁷. El 20 de marzo de 1599 ordenaron que el fabriquero hiciese “un libro de mússica en que tañan los ministriles, attento que está muy biejo y muy deshecho el libro en que por donde hasta aquí han tañido y que el señor maestro de capilla añada algunas cançiones al dicho libro, que lo que en él se gastare se le pasará en quenta”⁸⁸. El 29 de diciembre de 1608 ordenaron al canónigo Francisco Suárez que hiciese “una taula de los cantos de órgano que a de auer en todos los días de e año y se traiga a cauildo para que estos señore la uean”⁸⁹.

Por otra parte, se reforzaron sus obligaciones estatutarias en cuanto a su calendario de actividad musical: el 3 de enero de 1586 acordaron que en “las fiestas de Nauidad y Corpus Christi que se le hordenare por el Cauildo haga auto y representación” con toda diligencia, debiendo mostrar “la tal fiesta y auto que entendiere hazer adelante” a los diputados por el Cabildo para su aprobación, 50 días antes de cada una⁹⁰; el 27 de febrero de 1586 ordenaron que el maestro de capilla y demás músicos hiciesen las completas en canto de órgano los sábados de la Cuaresma, según se solían rezar en otras catedrales, sin perjuicio de la salve de Nuestra Señora la Preñada que también se solía decir⁹¹; el 22 de noviembre de 1589 pidió ser relevado de impartir las lecciones de la mañana y tarde mientras se ocupase “en probar las chançonetas y representaciones que se an de hazer la noche e día de Nabidad”, por lo que el Cabildo acordó que, cuando estuviera enfermo o estuviera haciendo dichas pruebas para las fiestas de Navidad y del Corpus, podía nombrar un sustituto, aprobado por el Cabildo, siempre y cuando no superasen los 15 días⁹²; el 29 de diciembre de 1610 mandaron “que las letras que se ubieren de cantar en los villançicos de la noche de Nauidad y fiesta del Corpus y otras quales quiera primero los aprueben las personas que para esto nombrare el Cauildo”⁹³.

Evidentemente, Periañez y sus músicos eran muy apreciados para servir puntualmente a otras instituciones. Por ejemplo, en la contabilidad de la Universidad

87 AHUS, Protocolos Notariales, S 484, fol. 162-162v.

88 ACS, IG 557, *Actas*, Lib. n.º 20, fol. 790.

89 ACS, IG 560, *Actas*, Lib. n.º 22, fol. 499.

90 ACS, IG 519, *Actas*, Lib. n.º 19, fol. 128-128v (cfr. LC, vol. VII-II, pp. 356-358).

91 ACS, IG 519, *Actas*, Lib. n.º 19, fol. 140 (cfr. LC, vol. VII-II, pp. 186-187).

92 *Ibidem*, pp. 358-359.

93 ACS, IG 561, *Actas*, Lib. n.º 23, fol. 155v.

de Santiago se registra de manera continuada, al menos desde 1575, el pago al maestro de capilla y sus cantores por cantar la misa y vigilia que se celebraba cada mes de febrero en conmemoración de su fundador, el arzobispo Alonso III de Fonseca⁹⁴; desde 1582 son numerosas las licencias a los ministriles e incluso mozos de coro para ir a regocijar la fiesta del Rosario en A Coruña y Ourense⁹⁵; y también nos consta que la capilla de músicos cantores acudió a A Coruña en 1598 a las honras fúnebres por Felipe II⁹⁶.

Si, como considera López-Calo, las referencias en las actas capitulares a pagos por el trabajo realizado en las fiestas de Navidad implican composiciones musicales, habría que considerar que Periañez realizó, al menos, las correspondientes a las de 1583, 1584, 1585, 1586, 1587, 1588 y 1589⁹⁷. De igual modo, aplicando la misma lógica a la fiesta del Corpus⁹⁸, habría que computar las de los años 1584, 1585, 1588, 1592, 1593, 1597, 1598, 1601 y 1611⁹⁹.

94 AHUS, A 28, *Libro de libranzas y visitas* (1562-1684), fols. 110, 122, 130, 149, 160, 183, 193, 202, 212v, 23v, 236 y 248; A 29, *Libro 1º de libranzas* (1588-1641), fols. 5v, 17, 28, 38, 51v, 65, 80v, 94v, 108, 124v, 137v y 149v.

95 ACS, IG 518, *Actas, Lib. n.º 18*, fols. 397v y 508v; ACS, IG 519, *Actas, Lib. n.º 19*, fols. 72v-73; ACS, IG 557, *Actas, Lib. n.º 20*, fols. 183v y 617-617v.

96 ACS, IG 557, *Actas, Lib. n.º 20*, fol. 745.

97 El 4 de enero de 1584 ordenaron a la Fábrica librarle 57 reales por los gastos del regocijo de Navidad (ACS, IG 518, *Actas, Lib. n.º 18*, fol. 543v). El 14 de noviembre de 1584 mandaron que el mayordomo capitular y el maestro Periañez ordenasen lo que había que hacer para la fiesta de Navidad, pagando aquel los gastos a cuenta de la Fábrica (ACS, IG 519, *Actas, Lib. n.º 19*, fol. 6). En 1585 costaron 310 reales (*ibidem*, fol. 22v). El 26 de noviembre de 1585 ordenaron que la fiesta de Navidad venidera se hiciese entre los dos coros y que el mayordomo capitular se juntase con el maestro de capilla para “dar horden que se çelebre la dicha fiesta con su representación y chançonetas” (*ibidem*, fol. 122). El 9 de enero de 1587 mandaron librarle 47 reales que gastó en la fiesta de Navidad (*ibidem*, fol. 246v). El 9 de enero de 1588 se libraron 278 reales a su favor por la fiesta de Navidad pasada (*ibidem*, fol. 336v). El 9 de diciembre de 1588 mandaron al fabriquero pagarle los gastos de la fiesta de Navidad venidera (ACS, IG 519, *Actas, Lib. n.º 19*, fol. 407v). El 17 de noviembre de 1589 ordenaron al canónigo cardenal Marbán que viese la obra y la presentación que el maestro de capilla había de representar la noche de Navidad venidera “y las cançiones que se an de cantar”, para decidir qué se debía representar (*ibidem*, fol. 475-475v). El 12 de enero de 1590 mandaron librarle 172 reales que se gastaron en la fiesta de Navidad (ACS, IG 557, *Actas, Lib. n.º 20*, fol. 3).

98 Parece que Francisco de Mendoza, maestro de capilla de Lugo, trabajó aquí algún tiempo en el verano de 1582: el 22 de junio de ese año ordenaron al mayordomo pagarle 20 ducados por lo que había servido al facistol y en la fiesta del *Corpus Christi* y su octavario, a cuenta de la prebenda de maestro de capilla (ACS, IG 518, *Actas, Lib. n.º 18*, fol. 398v; cfr. LC, pp. 349-350).

99 El 23 de mayo de 1584, mandaron al mayordomo capitular que entregara el dinero necesario para comprar “las cosas y adreços para la fiesta del Corpus y para la otaua, como lo ordenare con el señor maestro de capilla”, a cuenta de la Fábrica (ACS, IG 518, *Actas, Lib. n.º 18*, fol. 581). El 4 de junio de 1584 le ordenaron que hiciese “regocijo para el octauo día del Corpus” (*ibidem*, fol. 590). El 28 de junio de 1585 cometieron a los diputados de hacienda ver y librar lo que se gastó en la fiesta del Corpus y regocijo en el mayordomo capitular para que lo pagase a cuenta de la Fábrica al maestro Periañez, quien debía entregar “los bestidos” al obrero “por reuento para que los ponga a recado” (ACS, IG 519, *Actas, Lib. n.º 19*, fol. 73v). El 28 de mayo de 1588 ordenaron al obrero que le diese los maravedís necesarios para la fiesta del Corpus (*ibidem*, fol. 367). En 1592 los gastos ascendieron a 153 reales (*ibidem*, fol. 376v). El 13 de mayo de 1592 mandaron al mayordomo capitular que le pagase 400 reales para los gastos de la fiesta del Corpus (ACS, IG 557, *Actas, Lib. n.º 20*, fol. 176). El 16 de junio de 1593 ordenaron pagarle a cuenta del Depósito 30 ducados para la fiesta y representación del Corpus que se celebraba ese año (*ibidem*, fol. 258). El 17 de mayo de 1597 mandaron al fabriquero que le diese todo lo necesario para el ornato y gasto de la fiesta del Santísimo Sacramento del Corpus de ese año (*ibidem*, fol. 603-603v). El 4 de mayo de 1598 ordenaron al mismo librarle 40 ducados para los gastos que hubiese en la fiesta del Corpus de ese año (*ibidem*, fols. 688v-689). El 12 de mayo de 1601 ordenaron a dos canónigos “que vean las fiestas

En su testamento deja a la fábrica catedralicia de Santiago “todos mis libros de mis misas, maníficas y motetes”¹⁰⁰, que deben de ser los que figuran en el citado inventario del Tesoro catedralicio compostelano de 1649, donde entonces se conservaban de él ocho libros manuscritos, “donde tiene la missa de la batalla”; seis libros manuscritos de motetes; un libro manuscrito de misas, magníficas e himnos, y otro manuscrito “donde está el credo de la Quaresma y otras cosas”, ambos con cubiertas de pergamino y tablas.

En su inventario *post mortem*, realizado en noviembre de 1613, se hallaron un arpa y dos guitarras, “diez y siete libros de canto grandes y pequeños viejos y nuevos y nypresos y por ynprimir; yten çiento y sesenta y seis libros de quarto pliego de motetes en difrentes legaxos y de otras cosas de música; yten otro libro de canto grande; yten otro libro de a quarto pliego de música; yten unas misas conpuestas en papel grande por encuadernar y un legajo de papel rayado para conponer; yten mucha cantidad de papeles de motetes y otras conposiçiones sueltos que no se pudieron recontar por la prolexidad”¹⁰¹.

Ninguno de estos libros nos ha llegado, pero lo más probable es que del último citado formase parte la misa dominical de Adviento (y Cuaresma), que incluye los *kyries* a cinco voces y el credo a 4 voces, copiada a finales del siglo XVIII en los cantorales polifónicos n.º 5 y 6, y que se suele atribuir a Periañez¹⁰².

Por otra parte, López-Caló atribuye la pieza *Nos a puncturis liberat*, himno de vísperas de la fiesta de la Corona del Señor a 4 voces, que se encuentra copiada en el cantoral polifónico n.º 5, al maestro Villalar o a Periañez¹⁰³. Bien podría ser una de las obras incluidas en el citado libro manuscrito de misas, magníficas e himnos de Periañez, ya que en 1611 se aceptó en cabildo la dotación del canónigo cardenal Alonso Rodríguez de León para celebrar una fiesta en alabanza de la Santa Espina de la Corona de Cristo conservada en el relicario catedralicio, aunque el cantoral de canto llano en el que se incorporó la fiesta data de 1623, cuando era maestro de capilla Antonio Carreira Morán¹⁰⁴. Otra de las atribuciones que hace el musicólogo

que se an de hazer el día del Corpus por el señor canónigo Periañez, a cuyo cargo están, y procuren se fagan con toda la mayor solemnidad que se pudieren hazer y que se hagan dos autos, uno el día y otro el octauario (...), procurando en todo no descargar al señor canónigo maestro de capilla de lo que estubiere obligado a a hazer por razón de su offiço”, quedando a cuenta de la Fábrica todos los gastos (ACS, IG 558, *Actas, Lib. n.º* 21, fol. 98). El 3 de marzo de 1611 le mandaron “preuenga las fiestas del Corpus en lo tocante a los villancicos, procurando hazer muchos, así para el día como para los del octauario, y que para las otras fiestas de auto y comedia, ora se ayan de encomendar y la ayan de hazer algunos comediantes, ora personas desta santa iglesia, el señor canónigo Alonso López, fabriquero della, escoja los dos señores capitulares que viere le podrán ayudar mejor y todos tres con el señor vicario encomienden y encarguen las dichas fiestas, de manera que se celebre esta con toda la solemnidad y regocijo que fuere possible” (ACS, IG 561, *Actas, Lib. n.º* 23, fols. 168v-169).

100 Iglesias Ortega, Arturo, *Catálogo biográfico de la catedral...*, op. cit., vol. 2, p. 153.

101 Iglesias Ortega, Arturo, *Catálogo biográfico de la catedral...*, op. cit., vol. 2, p. 155.

102 LC, vol. I, pp. 22 y 28; vol. VI-I, pp. 48-64.

103 *Ibidem*, vol. I, p. 23; vol. VI-I, pp. 200-203.

104 Iglesias Ortega, Arturo, “El retrato de un canónigo compostelano en una desconocida miniatura del siglo XVII”, *Annuario Sancti Iacobi*, 8 (2019), pp. 317-320; Buide del Real, Francisco, “Los cantorales del Archivo musical de la catedral compostelana. Fondo, índice y miniaturas”, *Annuario Sancti Iacobi*, 8 (2019), pp. 121 y 128.

jesuita a Periañez (aunque también pudiera ser de alguno de sus inmediatos sucesores) es un *Regina caeli* a 5 voces (SSATB) copiado en el mismo cantoral polifónico n.º 5¹⁰⁵, así como un motete a 5 voces (SSATB) titulado *Gaude, Maria Virgo*, conservado en un manuscrito polifónico del archivo de música de San Lorenzo de El Escorial que fue publicado por Hilarión Eslava en 1852¹⁰⁶.

3. La música foránea

La primera noticia de una obra musical renacentista de canto de órgano no compuesta en Santiago se remonta al 3 de marzo de 1539, fecha en que se ordena al obreiro que compre “un libro de las quinze missas e lo haga encuadernar y tanvién haga encuadernar otro libro de canto que está por encadernar” y lo pague¹⁰⁷. Ese libro de misas debe de ser el popular *Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt*, impreso en Roma por Andreas Antiquus en 1516 y dedicado al papa León X¹⁰⁸, que contiene misas de la escuela franco-flamenca: de Josquin des Prés (c. 1450-1521), *Missa de Beata Virgine* a 4 y 5 voces, *Missa Faisant regretz* y *Missa ad fugam*, ambas a 4 voces (SATB); de Antoine Brumel (c. 1460-1512/13), *Missa de Beata Virgine*, *Missa pro defunctis* y *Missa A l'ombre d'ung buissonet*, todas a 4 voces (SATB); de Antoine de Févin (c. 1470-1511/12), *Missa de Ave Maria* a 4 voces (SATB), *Missa Mente tota* a 4 voces (SATB) y *Missa de Feria* a 5 voces; de Pierre de La Rue (c. 1452-1518), *Missa de Ave Maria* y *Missa O salutaris hostia*, ambas a 4 voces (SATB); de Jean Mouton (1459-1522), *Missa Alma Redemptoris* a 5 voces y *Missa Dittes moy toutes voz pensees* a 4 voces; de Matthaeus Pipelare (c. 1450-c. 1515), *Missa L'homme armé* a 4 voces; y de Petrus Roselli, autor de una *Missa Laysez moy*.

En las constituciones capitulares del arzobispo Gaspar de Zúñiga (1569) se dedica la número 26 al repertorio musical:

Y porque al offiçio del dicho maestro de cappilla toca y perteneçe señalar las missas y otras cosas que se an de cantar en canto de órgano y las que él señalare y dixere se an de cantar, se le encarga que así como es justo haga cantar las cosas que él compusiere procure y haga que también se canten otras cosas compuestas de otros músicos como de Jusquin y de Morales [y de Logroño] y de otros músicos notables que a hauido¹⁰⁹.

105 LC, vol. I, p. 21 y vol. VI-I, pp. 223-232.

106 *Ibidem*, pp. 380-391.

107 ACS, IG 511, *Actas, Lib. n.º 11*, fol. 293.

108 Véase Preciado, Dionisio, “Una curiosidad musical y cuarto atmosféricas en un libro polifónico de la colegiata de Pastrana”, *Revista de Musicología*, 4 (1981), pp. 133-136.

109 ACS, CF 59, *Constituciones (...) del arzobispo D. Gaspar de Zúñiga y Avellaneda*, fol. 8 (cfr. LC, vol. VII-II, p. 176).

Las constituciones capitulares del arzobispo Francisco Blanco (1578) reproducen las anteriores, si bien amplían la nómina a “Iusquin, Morales, Logroño, Guerrero y otros muchos músicos famosos”¹¹⁰.

En el libro del Depósito del año contable de 1593 se indica que se abonó al canónigo cardenal Marbán 9.000 maravedís que pagó “por un libro de música que inuió un cantor Victoria”¹¹¹.

El 5 de noviembre de 1603 ordenaron al obrero entregar al vicario capitular 50 ducados en reales “para que los enbíe al maestre de capilla de la santa iglesia de Toledo en gratificación de un libro de música que enbió”¹¹². El 20 de noviembre de 1608 mandaron al fabriquero pagar 200 reales al maestro Periañez para que se los enviase al maestro de capilla de Salamanca “por un libro de música que imbió a esta santa yglesia”¹¹³. El 9 de mayo de 1609 ofrecieron el maestro Periañez, en nombre de Cárdenas, que fue músico de esta catedral¹¹⁴, “un libro de música yntitulado Palestina” y ordenaron escribirle para darle las gracias¹¹⁵. El 6 de junio de 1609 mandaron al fabriquero pagar 10 ducados a Juan de Esquivel Barahona, maestro de capilla de la catedral de Ciudad Rodrigo, como gratificación por un libro de música que les envió¹¹⁶. El 3 de diciembre de 1613, cuando apenas habían pasado 20 días de la muerte del maestro Periañez, agradecieron al que fuera tiple de esta catedral, Diego de Robles, “los seys libryllos de motetes del maestro Guerrero que ofreçía”¹¹⁷.

No nos ha llegado ningún inventario del archivo musical de la catedral de aquella época, entre otras cosas porque lo normal era que el maestro de capilla custodiase el grueso de la obra polifónica, de la cual estaba a cargo, y no siempre la reintegraba¹¹⁸, mientras que los cantorales y las piezas monódicas se ubicarían en diversos lugares de la catedral como el Tesoro, la sacristía, el coro o la Fábrica. No obstante, existe

110 *Constituciones establecidas por (...) Francisco Blanco...*, op. cit., p. 15.

111 ACS, IG 445, *Libro de cuentas del Depósito de Granada (1543-1602)*, fol. 80. Evidentemente se trata de las *Missae quattuor, quinque, sex et octo vocibus concinendae, una cum antiphonis, asperges, et Vidi aquam totius anni* (Roma, 1592) de Tomás Luis de Victoria, que envió desde Roma a muchas catedrales castellanas, pero de la que no se tenía constancia hasta ahora en Compostela (Ruiz Jiménez, Juan, “Recepción y pervivencia de la obra de Victoria en las instituciones eclesíásticas de la Corona de Castilla”, en Alfonso de Vicente Delgado y Pilar Tomás González (coords.), *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, p. 318).

112 ACS, IG 560, *Actas, Lib. n.º 22*, fol. 14. En ese momento, el maestro de capilla de Toledo era Alfonso Lobo y, teniendo en cuenta que la única obra que se conservaba de él en 1649 (como se verá posteriormente) era un libro impreso de misas, este debió de ser el que llegó en 1603.

113 *Ibidem*, fol. 493. En ese momento lo era Sebastián de Vivanco (c. 1551-1622).

114 Se trata del racionero tiple Alonso de Cárdenas.

115 ACS, IG 561, *Actas, Lib. n.º 23*, fol. 5v. Evidentemente se refiere a Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594).

116 *Ibidem*, fol. 11. Pudiera tratarse del *Missarum Ioannis Esquivelis in alma ecclesiae civitatis portionarii et cantorum praefecti liber primus*, que figuraba en la catedral compostelana a mediados de la centuria.

117 *Ibidem*, fol. 470v. Estos libros deben de ser los que figuran en el inventario de 1649, como hemos visto.

118 Así, por ejemplo, el 27 de abril de 1637 acordó el Cabildo que el mayordomo capitular retuviese en su poder lo que se debía a los herederos del difunto maestro de capilla Antonio Carrera Morán “asta tanto que entregue los libros y papeles que tenía en su poder que sean de la yglesia, ympresos y de su mano” (ACS, IG 566, *Actas, Lib. n.º 28*, fol. 90; cfr. LC, vol. IV, p. 249).

un detallado inventario de los años 1648-1649 (del que se conservan el original y un traslado) para la rendición de cuentas de la hacienda del Tesoro a los herederos del difunto tesorero don Pedro Álvarez de Sotomayor; en él se registraron a día 12 de marzo de 1649 varios libros de canto de órgano¹¹⁹. La transcripción del traslado, que introduce algunas anotaciones (entre paréntesis) que no están en el original, nos permitirá comprobar que buena parte de las obras se correspondían a autores renacentistas o de transición al barroco pleno¹²⁰. Añado entre corchetes información que figura en el inventario realizado tras el fallecimiento del tesorero don Fernando Ozores de Sotomayor, concretamente lo registrado en el cuarto del Tesoro el 3 de octubre de 1658¹²¹ (la numeración se corresponde con el número de asiento del inventario íntegro):

Libros de canto de hórmano [De estos libros se cargó el maestro de capilla Francisco Serrano, están mui biexos y podrido. Martín Serrano, maestro de capilla, se cargó de dar cuenta de todos los libros que mençionan las partidas en 13 de março de 1660]:

678. Ocho libros del maestro Velasco de las Descalças de Madrid, con cintas berdes y coloradas, los quales son de molde (Fábrica)¹²².

679. Más otros ocho libros del maestro Pedro Yáñez, donde tiene la missa de la batalla, mano escriptos.

119 ACS, IG 382, *Tesoro. Recuento de la plata y ornamentos de la S.I. (1648-1656)*, fols. 94-96v y 109-110v. El original en ACS, IG 381, *Tesoro. Inventarios de alhajas, ornamentos, etc. y de las santas reliquias*, "Ynventario del Tesoro de la Santa Yglesia 1648 y 49", s. f.

120 Recordemos que la música sacra de las catedrales mantendrá durante las primeras décadas del siglo XVII el estilo antiguo y que no existirá la "ruptura" que se produce en otros países europeos (véase López-Calo, José, "Manierismo y Barroco", en Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (eds.), *España en la Música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, vol. 1, pp. 351-356; y Brito, Manuel Carlos de, "Renascença, Manierismo, Barroco", en Casares, Emilio y Villanueva, Carlos (coords.), *De musica hispana et aliis*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 539-554).

121 Se trata de la "relación de los libros de canto «a cuatro» existentes en el archivo de música de esta iglesia catedral en 1660, firmada por el maestro Serrano", de la que habla Santiago Tafall en su conocido discurso (LC, vol. IV, p. 353).

122 No están en el inventario de 1658. Probablemente se trate de la obra de Sebastián López de Velasco (1584-1659) titulada *Libro de missas, motetes, salmos, magnificas y otras cosas tocantes al culto divino de Sebastián López de Velasco* (Madrid, Imprenta Real, 1628). En la data del libro de Fábrica del año 1630 consta el pago por mandato capitular del 7 de febrero de 220 reales "al maestro de capilla para remitir al de las Descalças de Madrid por un libro de música que ymbió para la yglessia" (ACS, IG 533, *Fábrica. Libro 1º*, fol. 69v), dato confirmado en la correspondiente acta capitular "en remuneración de los libros de música y motetes que yvnió a esta santa yglesia" (ACS, IG 564, *Actas, Lib. n.º 26*, fol. 268v). También se conserva la carta dirigida al Cabildo, escrita de su puño y letra el 30 de junio de 1629, que dice así: "Viendo la gran neçesidad que jeneralmente tienen todas las santas yglesias de España de algunas cosas de música a coros de lo que se ussa para çelebrar sus mayores fiestas por auer mui pocas o ninguna impresas deste jénero, propuse, luego que Su Magestad me hizo merçed deste su real majisterio de las Descalças, de haçer un libro dibidido en cartapaços, en el qual estubiesen recopiladas las cosas más importantes para el culto diuino [y] nellas e puesto el estudio y cuidado que mi corto injenio al[can]ça. Supplico a Vuestra Señoría admita este pequeño serbiçio muy gran[de] en boluntad, con que me animare a mayores cosas, que, aunq[ue] es verdad que tiene Vuestra Señoría en su seru[i]çio persona que con co[no]çidas ventajas saue açer esto, nunca la abundancia en es[t]a facultad fue danossa y yo abré cumplido con las obligaciones qu[e] de criado de Vuestra Señoría tengo, a quien aumento Dios con su[s] dones de su gracia. Madrid, y junio 30 de 1629 años. Sebastián López de Belasco" (ACS, IG 330, *Indeterminado. Correspondencia general (1622-1631)*, s. f.).

680. Ocho libros del maestro Flacomio de molde de salmos y otras cossas, con un libro mayor para los aconpanamientos del hórmano que llaman partidos y en todos son nueve (faltan dos)¹²³.

681. Más nueve libros en papel blanco enformado sin cubiertas con harmas del aminentísimo señor Cardenal Spínola, dirixidos a su emiençia por el maestro Massençio, estranxero¹²⁴ (falta uno).

682. Más seis libros de motetes, enformado, del maestre Palestrina (falta uno)¹²⁵.

683. Más seis libros de motetes manoescritos del maestro Pedro Yáñez.

684. Más cinco libros de motetes, enformado, cubiertas de pergamino, del maestro Guerrero (de motetes y otras cosas)¹²⁶.

685. Más çinco libros de papel blanco sin cubiertas de Orfeo Mechi¹²⁷ (faltan dos).

686. Más çinco libros de canto llano con cubiertas de pergamino y tabla, donde están las pasiones de las Quaresmas, que están en molde.

687. Más un libro ynpresso de salmos, cubiertas negras, y ynnus y magníficas del maestre Guerrero, y en formado con sus tablas¹²⁸.

688. Más otro libro de missas, cubiertas blancas, del mesmo maestro Guerrero, enformado con sus tablas¹²⁹.

689. Más un libro mano escripto de missas, magníficas y ynnus del maestro Pedro Yáñez, cubierto de pergamino y tablas.

690. Otro libro escrito de mano con cubiertas negras y sus tablas del maesto Hordono, donde están los chiries de la Quaresma y el ynno *Bexsilla Rexis Proden*.

691. Más un libro escrito en molde con cubierta negras y sus tablas, donde están ynnus del maestro Corsio¹³⁰ y otros auçtores (Logroño solo).

123 No están en el inventario de 1658. Probablemente se trate de la obra de Giovanni Pietro Flacomio (h. 1565-1617) titulada *Liber primus concentus, in duos distincti choris, in quibus vespere, misse, sacreque cantiones in nativitate Beate Marie virginis aliarumque virginum festivitibus decantandi continentur* (Venecia, Angelo Gardano & fratelli, 1611).

124 Domenico Massenzio (1585-1657). No están en el inventario de 1658.

125 No están en el inventario de 1658. No sabemos a cuál de los libros de motetes de Palestrina se refiere.

126 No sabemos a qué libros de motetes de Francisco Guerrero (1528-1599) se refiere, pero tienen que ser los que llegaron en 1613.

127 Orfeo Vecchi (c. 1550-1603). No están en el inventario de 1658.

128 Probablemente se trate del *Liber vespertinum Francisco Guerrero Hispalensis Ecclesiae magistro auctore* (Roma, Domenico Basa/Alessandro Gardano, 1584), lo que cuadraría con la colección de salmos, *Te Deum* y magníficas para vísperas que fueron copiados en 1780 por Manuel Antonio Méndez e incorporados en el cantoral de polifonía n.º 4, y que López-Calo atribuye a Guerrero (LC, vol. VI-I, pp. 233-337, 363-379 y 423).

129 No sabemos a cuál de los libros de misas de este autor se refiere.

130 Probablemente hace rederencia a Bernardo Corsi (c. 1570-c. 1619).

692. Más un libro ynpresso de missas con cubiertas negras y tablas del señor maestro Phelipe Rojero, maestro de la Capilla Real¹³¹.

693. Más otro libro del canónigo maestro Pedro Yáñez, cubierto de pergamino y tablas, el qual es manoscrito [donde está el credo de la Quaresma y otras cosas].

694. Más otro libro mano scripto de missas del maestro Morales¹³², cubierto de pergamino y tabla.

695. Más otro libro de missas de los maestros Palestrina¹³³ y Robledo¹³⁴, mano escripto, cubierto de pergamino y tablas (y este libro tiene manífcas del maestro Morales¹³⁵, mano escrito).

696. Más otro libro ynpresso con sus cubiertas de pergamino y tablas, el qual es de missas y es conpuesto del maestro Vitoria¹³⁶.

697. Otro libro cubierto de pergamino y tablas de canto llano de missas de Nuestra Señora y de las rogaciones, mano escripto.

698. Más otro libro de missas de difuntos manoescripto, conpuesto por el maestro Logroño, con cubierta de tabla y pergamino.

699. Más otro libro de cubiertas de tabla y pergamino, escrito en molde, de manífcas de Aguilera¹³⁷.

700. Más se recontó un libro de molde, con cubierta de tabla y pergamino, de salmos, manífcas y ynnus, conpuesto por el maestro Esquivel¹³⁸.

131 Probablemente se trate de la obra de Philippe Rogier (c. 1560-1596) titulada *Missae sex Philippi Rogerii atrebatensis sacelli regii phonasci musicae peritissimi, & aetatis suae facile principis, ad Philippum Tertium hispaniarum regem* (Madrid, Imprenta Real, 1598).

132 Sobre las misas de Cristóbal de Morales, véase Stevenson, Robert, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 59-101.

133 Sobre los dos cantorales de polifonía (n.º 1 y n.º 2), copiados en el siglo XVIII, identificados como libros de misas y aspersorios, y atribuidos a Palestrina, véase LC, vols. I, pp. 1-8, IV, pp. 245-247 y VI-I, pp. 392-421.

134 Melchor Robledo (c. 1510-1586).

135 Sobre los magníficos de Morales, véase Stevenson, R., *op. cit.*, pp. 101-110.

136 No sabemos a cuál de los libros de misas editados por Tomás Luis de Victoria (h. 1548-1611) se corresponde.

137 Probablemente se trate de la obra de Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627) titulada *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae octo vocibus, seu tonis compositum, quaternisque vocibus, quinis, senis et octonis concinendum...* (Zaragoza, Tip. Pedro Cabarte, 1618). Según la data del libro de Fábrica del año 1619 se pagaron por mandato capitular 100 reales al maestro de capilla Antonio Carrera “para que los remitiesse a Sebastián de Aguilar, organista de Zaragoza, en gratificación de un libro de música que ymbió a esta santa yglesia” (ACS, IG 533, *Fábrica. Libro 1º*, fol. 12); se confirma en el auto capitular del 30 de agosto de 1619, por el que se mandó al fabriquero pagar dicha cantidad a Carrera “para que los ynvie al maestro de capilla de Çaragoça por el libro que ynbíó de manífcas a esta santa yglesia” (ACS, IG 562, *Actas, Lib. n.º 24*, fol. 371v).

138 Probablemente se trate de la obra de Juan Esquivel de Barahona (c. 1560-d. 1623) titulada *Psalmorum, hymnorum, magnificarum, et B. Mariae quatuor antiphonarum de tempore, nec non et missarum, Liber secundus* (Salamanca, Francisco de Cea Tesa, 1613). Su llegada habría que relacionarla con el mandato capitular del 23 de abril de 1616 para dar al cantor Gabriel Rodríguez 12 ducados “para que los remita al maestro de capilla de Ciudad Rodrigo en gratificación del libro que enbió a esta santa yglesia” (ACS, IG 562, *Actas, Lib. n.º 24*, fol. 100).

701. Más se recontó otro libro de molde del maestro Lobo, con cubiertas de tablas y pergamino, de missas¹³⁹.

702. Más otro libro de missas escripto de molde, conpuesto por el maestro Esquibel, con cubierta de tabla y pergamino¹⁴⁰.

703. Más otro libro donde están las quatro pasiones y la bendición del çirio y la salmodia de las tinieblas, con cubierta de tabla y pergamino.

Y se adbierte que, según al ynventario último, se alló de falta un quaderno de papel viexo donde estauan los ynnus de la Quaresma, y las obras del maestro Esquibel en dos cuerpos con cubiertas blancas de pergamino, que estauan ynpressas¹⁴¹, y otro libro mano scritto de diferentes obras del maestro Logroño y otros autores, enquadernados en tabla¹⁴². Y todos los dichos libros, ansí los de canto llano como de canto de hórmano, los dichos diputados los entregan al dicho don Fernando Ozores de Sotomayor, thessorero, y se los dexan quedar por su quenta y a su cargo. Y el dicho señor don Fernando dixo que (...), en quanto a

139 Probablemente se trate de la obra de Alfonso Lobo de Borja (1555-1617) titulada *Liber Primus Missarum Alphonsi Lobo de Borja Sanctae Ecclesiae Toletanae, Hispaniarum primatis, Portionarii Musicaesque Praefecti* (Madrid, Imprenta Real, 1602). Véase lo dicho en Marín López, Javier, ««Era justo començar por la de Jaén»: la recepción del *Liber Primus Missarum* (1602) de Alonso Lobo en la Catedral de Jaén», *Elucidario*, 5 (marzo, 2008), pp. 99 y 102.

140 *Missarum Ioannis Esquivelis in alma ecclesiae civitatensi portionarii et cantorum praecepti liber primus* (Salamanca, Artus Tabernellius Antuerpianus, 1608).

141 Al menos una de ellas es a la que se hace referencia en la data del libro de Fábrica de 1625 cuando se pagaron 6 ducados “por un libro de música para los ministriles que ymbió el maestro de capilla de Ciudad Rodrigo” (ACS, IG 533, *Fábrica. Libro 1º*, fol. 52v), confirmado en auto capitular del 28 de noviembre de 1625, en que se mandó al fabriquero remitirle dicha cantidad “por el libro de música para los cheremías y menistriles” (ACS, IG 563, *Actas, Lib. n.º 25*, fol. 304). Véase Ruiz Jiménez, J., “El libro de ministriles de Juan Esquivel de Barahona (1623)”, *Paisajes sonoros históricos (c. 1200-c. 1800)*, 2021 (<https://www.historicalsoundscapes.com/evento/1366/ciudad-rodrigo>). Curiosamente no figura en el inventario “un libro de música que ynbíó para menistriles a esta santa yglesia Pedro de Porras, menistril de Su Magestad”, recibido por el Cabildo el 15 de junio de 1624, en que “mandaron se tenga quenta con él y que no lo puedan sacar desta santa yglesia” y que el mayordomo capitular diese 12 ducados al ministril Rafael de Rubira para que los remitiese a Porras (ACS, IG 563, *Actas, Lib. n.º 25*, fol. 190). Ese libro, del que no se conserva ningún ejemplar, debió de imprimirse en 1623 (Ruiz Jiménez, J., “Pedro de Porras Morales, sacabuche de la capilla real de Madrid (†1633)”, *Paisajes sonoros históricos (c. 1200-c. 1800)*, 2021 (<https://www.historicalsoundscapes.com/evento/1362/madrid>)).

142 Se echan en falta otras obras: en la data del libro de Fábrica de 1621 consta el pago al maestro de capilla de 300 reales “para que los remitiese a Bruceña, maestro de capilla de Zamora, por gratificación de un libro de música que ymbió a esta santa yglesia” (ACS, IG 533, *Fábrica. Libro 1º*, fol. 15v), confirmado por mandato capitular del 22 de marzo de 1621 (ACS, IG 563, *Actas, Lib. n.º 25*, fol. 9v); parece que se refiere a un ejemplar del *Liber Magnificarvm, Missarvm, et motectorvm* (Salamanca, Antonio Vázquez, 1620) de Diego de Bruceña (véase Noone, Michael, “Susana Muñoz, ympressora de los libros de musica, and Diego de Bruceña’s libro de canto de misas y magnificas y motetes y una salve (Salamanca, 1620)”, *Anuario Musical*, 75 (2020), pp. 23-60). Algunas no figuran porque sencillamente nunca llegaron: el 24 de mayo de 1631 se leyó una petición del primer organista de Cuenca, Francisco Arias Caldera, en que dedicaba al Cabildo “un libro de música de órgano”, pero, tras dos votaciones para ver si convenía aceptarlo, no hubo lugar (ACS, IG 565, *Actas, Lib. n.º 27*, fol. 3v). Por cartas del 22 de septiembre y del 27 de octubre de 1629 se había ofrecido para servir en esta catedral (ACS, IG 330, *Indeterminado. Correspondencia general (1622-1631)*, s. f.).



Órgano de la catedral de Santiago de Compostela (fotografía: Adolfo Enríquez. Fundación Catedral de Santiago).

los libros de canto de hórmano, dice que no se carga dellos por correr estos libros a cuenta del maestro de capilla y del racionero Azcona que oy exerce este offiçio; y los dichos deputados dixeron que, sin enuargo de la réplica del señor tessorero, conformándose con el auto capitular, se los dexan por su cuenta para que cuide dellos como tal thessorero, y que si quissiere para su resguardo tome reçiuto del maestro de capilla y en defeto si se perdieren de aquí adelante o se allaren de menos algunos los pagará por correr por su cuenta el cuidado dellos; y el dicho thessorero dixo que respondía lo que respondido tenía y que tenía apelado del dicho auto capitular (...).

4. Conclusiones

El canto de órgano renacentista en la catedral de Santiago hasta la muerte de Pedro Periañez se puede retrotraer hasta 1469 con la figura de un cantor que, al menos desde 1480, enseñaba canto a beneficiados y mozos de coro, que cantaba (y enseñaba) canto de órgano desde, por lo menos, 1502, y también contrapunto desde, al menos, 1563; además, se iría acompañando de varios cantores asalariados (el primero, al menos, ya en 1506) para formar una capilla de música, a los que se unirían los ministriles por lo menos desde 1537, al principio con gran autonomía y, desde 1569, cada vez más integrados con la capilla coral.

El repertorio musical era de motetes, misas, himnos y magníficats en los oficios divinos, y de motetes, villancicos y pasiones en Semana Santa, Navidad, Corpus y fiestas principales, compuestas por los maestros de capilla de Santiago (al menos desde 1528) y por otros maestros foráneos como Des Prés, Brumel, Févin, De La Rue, Mouton, Pipelare, Roselli, Morales, Guerrero, Palestrina, Victoria, Lobo, Vivanco y Esquivel. No sabemos en qué momento llegaron a la catedral, pero en ese marco cronológico hubo también obras realizadas de Robledo, Vecchi, Rogier, Flacomio y Corsi. Sería interesante que, en futuras investigaciones, se analizara de manera más explícita cómo este corpus documental contribuyó a la circulación del repertorio musical dentro del ámbito hispánico global, o si se trata de un repertorio local e institucionalmente vinculado solo con la catedral de Santiago a través de las redes culturales y de movilidad asociadas a la ruta jacobea.

En este contexto musical se desarrollaron las carreras y las vidas de distintos maestros de capilla, organistas, cantores, ministriles y niños de coro, que serán estudiados en una próxima investigación.

Fecha de recepción / *Date of reception* / Data de recepció: 8-VII-2025

Fecha de aceptación / *Date of acceptance* / Data de acceptació: 18-I-2026

Cómo citar este artículo / How to cite this article / Como citar este artigo: Iglesias Ortega, A., “El repertorio de *canto de órgano* en la catedral de Santiago de Compostela (1469-1613)”, *Ad Limina. Revista de Investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, Vol. XVII-1 (2026), pp. 89-115, <http://dx.doi.org/10.61890/adlimina/17.1.2026/03>

Saint Jacques et la musique pour son culte dans la vice-royauté du Pérou baroque

Philippe Picone

IFEA – Institut Français D'études Andines
UMIFRE 17 MEAE/CNRS UAR 3337-América Latina

Santiago y la música para su culto en el virreinato del Perú barroco

Resumen: Este artículo presenta una introducción al estudio de la música destinada al culto de Santiago apóstol en el Perú barroco, la presencia de Santiago desde los inicios de la colonización española, su huella en el imaginario de las poblaciones andinas, el fenómeno del sincretismo religioso resultante y las modalidades concretas mediante las cuales su culto se manifestó musicalmente. Basándose en el análisis de fuentes primarias, documentos de archivo y crónicas de la Conquista, los elementos aquí propuestos constituyen una síntesis musicológica, tanto sincrónica como diacrónica, así como un conjunto de herramientas susceptibles de facilitar la investigación de musicólogos y especialistas en historia colonial andina.

Palabras clave: Santiago, Perú colonial, sincretismo religioso, musicología histórica, barroco hispanoamericano.

St James and the Music for his Cult in the Baroque Viceroyalty of Peru

Abstract: This article provides an introduction to the study of music dedicated to the cult of St James the Apostle in Baroque Peru. It examines the saint's presence from the early days of Spanish colonisation, his imprint on the collective imagination of the Andean peoples, the ensuing phenomenon of religious syncretism, and the precise ways in which his worship was expressed musically. Drawing on the analysis of primary sources, archival records, and chronicles of the Conquest, the findings presented herein offer a musicological synthesis from both a synchronic and

a diachronic perspective. Furthermore, they provide a set of practical tools designed to aid the research of musicologists and specialists in Andean colonial history.

Keywords: *St James, colonial Peru, religious syncretism, historical musicology, Hispano-American Baroque.*

Santiago e a música para o seu culto no vicerreinado do Perú barroco

Resumo: Este artigo presenta unha introdución ao estudo da música para o culto de Santiago apóstolo no Perú da época barroca, a presenza de Santiago desde os comezos da colonización española, a súa pegada no imaxinario das poboacións andinas, o fenómeno do sincretismo relixioso que dela resulta e as modalidades concretas mediante as cales o seu culto se manifestaba musicalmente. Baseándose na análise de fontes primarias, documentos de arquivo e crónicas da Conquista, os elementos aquí propostos constitúen unha síntese musicolóxica, tanto sincrónica como diacrónica, e un conxunto de ferramentas susceptibles de facilitar a investigación dos musicólogos e especialistas na historia colonial andina.

Palabras clave: Santiago, Perú colonial, sincretismo relixioso, musicoloxía histórica, barroco hispanoamericano.

Saint Jacques et le Pérou

Il est possible de reprendre, pour l'appliquer au Pérou, la citation du musicologue Felipe Pedrell par laquelle José López-Caló introduit sa présentation au volume de son *Histoire de la musique espagnole* consacré au XVII^e siècle : « *le peu que nous savons, nous le savons tous*¹. » Nous savons bien en effet que la musique fut l'un des moyens privilégiés de la christianisation, et que, dès le début de la colonisation et la fondation des premières églises et cathédrales, outre le plain-chant, le répertoire de musique sacrée polyphonique est celui pratiqué dans les grands centres musicaux d'Espagne, de Tolède et Séville en particulier, le rituel sévillan s'imposant d'ailleurs pour l'ordonnancement liturgique. Ce qui est remarquable de ce point de vue, c'est que le clergé et les premiers maîtres de chapelle espagnols qui rejoignirent les Amériques concevaient la liturgie et les musiques qui y prenaient place dans la stricte

¹ López-Caló, José, *Historia de la música española, siglo XVII*, Madrid : Alianza Música, 3^e éd., 2000, 257 p. : « *Lo poco que sabemos, lo sabemos entre todos.* »

continuité de ce qui se pratiquait dans la Péninsule Ibérique². Oscar Mazin écrit à juste titre que : « artistiquement parlant, il existe dans l'ancienne vice-royauté du Pérou deux pôles d'attraction [dès] le XVI^e siècle : dans le sud celui de Potosí et Chuquisaca (le nom indigène de l'actuelle ville de Sucre qui s'appela aussi La Plata) et dans la zone centrale celui de l'axe Lima-Cuzco, le plus actif³. »

Or, saint Jacques fit très tôt son apparition au Pérou. Il existe ici, comme dans toute l'Amérique latine et en Amérique centrale, de nombreuses localités qui portent le nom de *Santiago*, mais aussi de nombreuses localités qui, sans porter le nom du saint, possédaient une église qui lui était dédiée, ou encore des localités dont l'église pouvait être consacrée à un autre saint mais dans laquelle une confrérie de saint Jacques était établie, ou tout simplement des localités dans lesquelles, par tradition, un culte lui était rendu. Introduit dans le Nouveau Monde⁴ au moment de la colonisation espagnole, *Santiago el Mayor*, protecteur *des Espagnes*, se transforma rapidement de *Santiago Matamoros* en *Santiago Mataindios* pour les besoins de la conquête et il me paraît très important d'apporter ici un éclaircissement sur cette terminologie que j'emploie – malgré tout – mais avec une certaine réticence. S'il est vrai que ces termes se rencontrent couramment dans une abondante littérature, ils sont d'abord très péjoratifs et ils ne se rencontrent surtout dans aucune des sources d'époque. De plus, le terme de *indios* ne peut s'entendre à l'époque comme un critère racial, mais doit être compris pour désigner les « païens », dans le sens des natifs non baptisés du Pérou au début de sa conquête⁵.

Cela étant, l'apôtre est ainsi présent aux côtés d'Hernán Cortés pendant la conquête du Mexique :

« Hernando Cortés quitta l'île d'Acuzamil et, après un voyage sans encombre, arriva quelques jours plus tard dans les provinces du Yucatán, où il arriva dans un village appelé Pontonchan, avec plus de six cents hommes et seize chevaux. Là, il y eut de nombreux affrontements et escarmouches avec les Indiens, qui les reçurent les armes à la main et leur livrèrent maintes rudes batailles, qui furent acharnées et sanglantes. Dans cette contrée, les conquistadors racontent que le bienheureux saint Jacques, patron des chrétiens, leur apparut au cours des combats, monté sur

2 Pour la musique en général, voir les ouvrages de référence de Gembero Ustároz, María et Ros-Fábregas, Emilio, *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2007, 605 p. et Marín López, Javier (ed.), *Musicas coloniales a debate. Procesos de intercambios euroamericanos*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2018, 715 p.

3 Mazin, Oscar, *L'Amérique espagnole, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 205.

4 Cf. Agustín de la Puente, José ; Gonzáles López, Emilio ; Pérez de Tudela, Juan et Plötz, Robert : *Galicia, Santiago y América*. Santiago de Compostela, Consellería de Relacións Institucionais e Portavoz do Goberno, 1991, 120 p. / VV.AA., *Santiago y América*, Catalogue de l'exposition, Mosteiro de San Martiño Pinario de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia et Arcebisado de Santiago de Compostela, 1993, 439 p.

5 Cf. Rucquoi, Adeline, « Apparitions de saint Jacques «matamore» », in Jean-Noël Grandhomme, Stefano Simizv & Laurent Jalabert, *Apparitions et phénomènes surnaturels en temps de guerre, de l'Antiquité à nos jours* Annales de l'Est, numéro spécial 2024, Nancy, Éditions du CRUHL, 2025, pp. 109-124.

un cheval blanc, l'épée à la main, combattant les Indiens jusqu'à ce qu'ils les aient totalement vaincus⁶ [...] »

Santiago est également présent à la bataille de Mexico-Tenochtitlan⁷, au cours de laquelle Moctezuma II trouva la mort, le 29 juin 1520.

La présence de saint Jacques aux côtés des hommes de Francisco Pizarro pour la conquête du Pérou est attestée par de nombreux chroniqueurs — mais non par tous — à différentes dates. Ainsi, Diego de Esquivel y Navia, qui cite Inca Garcilaso de la Vega, propose la date de 1536, correspondant à la bataille de Cuzco (6 mai 1536 à mars 1537) :

« Le douzième ou treizième jour du siège (qui fut le 16 ou 17 mai [1536]), après cinq heures de combat, on vit le glorieux apôtre saint Jacques venir en défense des Espagnols ainsi que le rapporte Garcilaso [...]. L'Inca, après avoir réprimandé les siens, leur demanda de préparer les troupes d'ici à deux nuits, car il voulait qu'ils combattent de nuit afin que dans l'obscurité ils ne voient point le cheval qui les effrayait tant, lequel Garcilaso lui-même ajouta que cette apparition de l'apôtre continua lors des autres affrontements⁸. »

6 Gutierrez de Santa Clara, Pedro, *Historia de las guerras civiles del Perú (1544-1548) y de otros sucesos de la Indias*. Madrid, Suarez, 1904, vol. 5, p. 52 : « [...] porque se habrá extendido por acá [en Perú] la frase o conseja de los muchachos de España, que cuando truena dicen que corre el caballo de Santiago, o porque veían que en las guerras que tenían los españoles, cuando querían disparar los arcabuces, que los indios llaman Illapa, o Rayo apellidaban primero "Santiago, Santiago". » ; « De la ysla de Acuzamil partió Hernando Cortes, y llevo con buen viaje dende a ciertos días, a las provincias de Yucatán, y llevo a vn pueblo llamado Pontonchan, con mas de seiscientos hombres y diez y seis cauallos, en donde uvo muchos recuentos y escaramugas con los yndios, que los rescibieron de guerra y les dieron asaz de buenas batallas que fueron bien reñidas y sangrientas. En esta tierra dizen los conquistadores que se les aparecio en las batallas el bien auenturado señor Sanctiago, patrón de los xtianos, sobre vn cauallo blanco, con la espada en la mano, peleando con los yndios hasta que totalmente los vencieron [...] »

7 Herrera, Antonio de, *Historia General de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Oceano*, Madrid, Nicolas Rodriguez Franco, 1726, Libro decimo, Década II, cap. IX, p. 266 : « Havia Mesa, el Artillero Maior, cargado muy bien un Tiro grande : i como los Indios apretaron hasta la boca, il las ruedas, peleando, no lo pudo cebar ; i sucedió, ò por el calor de la Gente, ò del gran Sol, que la Pieça, sin darle fuego, de si misma se disparo, con tan furioso trueno, que matò à muchos, i espantò à todos, de tal manera, que los mas caieron en Tierra, i se fueron retirando, aunque por las otras partes continuaba la Batalla, tan porsiadamente, que se tuvo por cierto, que acabaran aquel dia los Castellanos, si no fuera por lo que decían los Indios, que la Imagen de Nuestra Señora les hechaba tierra en los ojos, i que un Caballo mui grande, vestido de blanco, en un Caballo blanco, con Espada en la mano, pelcaba sin ser herido, i su Caballo, con la boca, pies, i manos, hacia tanto mal, como el Caballero con su Espada. Respondianles los Castellanos : Ai vereis, que vuestros Dioses son falsos : esa Imagen es de la Virgen Madre de Dios, que no pudistes quitar del Altar, i ese Caballero es el Apostol de Jesu-Christo Santiago, à quien los Castellanos llaman en las Batallas, i le hallan siempre favorable. »

8 Esquivel y Navia, Diego, *Noticias cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco*, Lima, Fundación Wiese, 1980, 2 vol. pp. 310-472 vol. 1, p. 99 : « El día doce o trece del cerco (que fue a 16 o 17 de mayo [1536]), después de cinco horas que habían peleado, se vio el glorioso apóstol Santiago en defensa de los españoles como lo dice Garcilaso [...]. El Inca, después de haber reprehendido a los suyos, les dijo que apercibiesen la gente para de allí a dos noches, y quería peleasen de noche porque con la obscuridad no viesen el caballo que así los amedrentaba, según el mismo Garcilaso, quien añade que esta aparición la continuó el apóstol en los demás encuentros ». Un autre manuscrit de la même source, conservé à la New-York Public Library, indique : « ...de que se sigue que la primera aparición del apóstol Santiago fue a 18 de mayo la cual continuó en los demás encuentros. »

Le dépouillement systématique des chroniques de la conquête du Pérou pour vérifier cette information semble faire apparaître que Santiago, saint Jacques, fit en réalité son apparition dès 1532, le 16 novembre de cette année, au moment de l'*encuentro de Cajamarca*, entre les Conquistadors et Atahualpa. De nombreux chroniqueurs rapportent avec relativement peu de variantes la discussion entre l'Inca et fray Vicente de Valverde, qui l'entretint des choses de la religion, de la foi et des Saintes Écritures : « *Je suis prêtre de Dieu et j'enseigne aux chrétiens les choses de Dieu ; de même, je viens aussi vous les enseigner*⁹ » et lui présenta la Bible (ou son bréviaire, selon les versions). Maladroitement traduite, semble-t-il, par Felipillo¹⁰, cette discussion, qui était au centre de la rencontre, puis le geste d'Atahualpa qui jeta à terre le livre que lui présentait le religieux, devaient sceller en quelques minutes le sort des deux empires :

« Atabaliba [Atahualpa] lui demanda de lui donner le livre pour qu'il puisse le voir, et celui-ci le lui tendit fermé ; comme Atabaliba ne parvenait pas à l'ouvrir, le religieux tendit le bras pour l'ouvrir, mais Atabaliba, avec un grand mépris, lui donna un coup sur le bras, ne voulant pas qu'il l'ouvre ; et comme il s'obstinait à vouloir l'ouvrir lui-même, il y parvint ; et, ne s'étonnant ni des lettres ni du papier comme les autres Indiens, il le jeta à cinq ou six pas de lui. Et aux paroles que le religieux avait prononcées par l'intermédiaire de l'émissaire, il répondit avec beaucoup d'arrogance en disant : « Je sais bien ce que vous avez fait par ce chemin, comment vous avez traité mes chefs et pris les vêtements dans les huttes. « Le religieux répondit : « Les chrétiens n'ont pas fait cela ; ce sont des Indiens qui ont apporté des vêtements à son insu ; et il a ordonné qu'on les rende. « Atabaliba dit : « Je ne partirai pas d'ici tant qu'on ne me les aura pas tous rapportés. « Le religieux retourna voir le gouverneur pour lui faire part de la réponse. Atabaliba se leva sur la litière, disant aux siens de se tenir prêts. Le religieux rapporta au gouverneur tout ce qui s'était passé avec Atabaliba, et qu'il avait jeté les Saintes Écritures par terre. Puis le gouverneur revêtit une cotte de mailles en coton, prit son épée et son bouclier, et, accompagné des Espagnols qui étaient avec lui, il fonça au milieu des Indiens ; et avec beaucoup de courage, avec seulement quatre hommes pour le suivre, il parvint jusqu'à la litière où se trouvait Atabaliba, et sans crainte, il lui saisit le bras en disant : « Santiago ». Puis les coups de feu

9 Xeres, Francisco de, *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco llamada la Nueva Castilla*, Sevilla, Bartolomé Pérez, 1534, fol. 23-24 : « Yo soy sacerdote de Dios, y enseño a los christianos las cosas de Dios, y asimesmo vengo a enseñar a vosotros. »

10 Né vers 1510 et mort en 1536, Felipillo a servi d'interprète de Pizarro et à Diego d'Almagro. Originaire du peuple Huancavilca, il avait appris le quechua comme deuxième langue et les historiens se rejoignent pour affirmer que ses traductions ou ses interprétations, loin d'être fidèles ou même utiles aux Espagnols, contribuèrent davantage à envenimer les relations entre les conquistadores et les partisans d'Atahualpa. Soupçonné de trahison par Diego de Almagro pendant la conquête de l'actuel Chili, ce dernier le fit écarter par ses chevaux en 1536.

retentirent et les trompettes sonnèrent, et la troupe se mit en marche, à pied et à cheval. Lorsque les Indiens virent le nombre des chevaux, beaucoup de ceux qui se trouvaient sur la place s'enfuirent ; et ils s'enfuirent dans un tel désordre qu'ils enfoncèrent une partie du mur d'enceinte de la place, et beaucoup se piétinèrent les uns les autres.¹¹ »

La « Rencontre de Cajamarca » fut vraisemblablement la première mention de saint Jacques au Pérou et elle est aussi rapportée, par exemple, par Pedro Gutiérrez de Santa Clara¹², vers 1556.

Les apparitions de saint Jacques aux côtés des Conquistadors sont ensuite rapportées pendant la bataille de Cuzco (6 mai 1536 – mars 1537) et la prise de la forteresse de Sacsayhuamán, puis pendant la bataille et la prise de la forteresse d'Ollantaytambo, en janvier 1537, contre Inca Manco Capac II (Atahualpa avait été, pour mémoire, exécuté en 1533). L'histoire voulut que ce prince se confrontât lui aussi à fray Vicente de Valverde avant que ce dernier n'entrât dans Cuzco comme premier évêque de la ville, en juin 1538, afin de prendre possession de son siège épiscopal. Les Espagnols se virent opposer une farouche résistance de Manco Capac et de ses armées : « *il y avait mille indiens pour un espagnol* » (« *había mil indios para cada español* »). Mais trois signes apparurent, le second intéressant plus particulièrement notre propos :

« Le lendemain ne fut pas moins violent : sans laisser le temps aux Espagnols de se reposer, les Indiens les attaquèrent avec encore plus de férocité. Les deux camps se battirent pendant cinq heures et, alors que la victoire commençait à se dessiner contre ces quelques hommes qui, acculés, s'attendaient d'un instant à l'autre à une mort inhumaine, l'apôtre saint Jacques apparut clairement sur un magnifique cheval blanc, brandissant une hallebarde sur laquelle était gravée

11 Xeres, Francisco de, *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco llamada la Nueva Castilla*, Sevilla, Bartolomé Pérez, 1534, fol. 23-24 : « Atabaliba dijo que le diese el libro para verle y él se lo dio cerrado ; y no acertando Atabaliba a abrirle, el religioso estendió el brazo para lo abrir, y Atabaliba con gran desdén le dio un golpe en el brazo, no queriendo que lo abriese ; y porfiando él mesmo a abrirlo, lo abrió ; y no maravillándose de las letras ni del papel como otros indios, lo arrojó cinco o seis pasos de sí. E a las palabras que el religioso había dicho por el faraute respondió con mucha soberbia diciendo : « Bien sé lo que habéis hecho por ese camino, cómo habéis tratado a mis caciques y tomado la ropa de los bohíos ». El religioso respondió : « Los christianos no han hecho esto ; que unos indios trujeron ropa sin que él lo supiese ; y él la mandó volver ». Atabaliba dijo : « No partiré de aquí hasta que toda me la traigan ». El religioso volvió con la respuesta al Gobernador. Atabaliba se puso en pie encima de las andas, hablando a los suyos que estuviesen apercibidos. El religioso dijo al Gobernador todo lo que había pasado con Atabaliba, y que había echado en tierra la sagrada Escritura. Luego el Gobernador se armó un sayo de armas de algodón, y tomó su espada y adarga, y con los españoles que con él estaban entró por medio de los indios ; y con mucho animo, con solos cuatro hombres que le pudieron seguir allegó hasta la litera donde Atabaliba estaba, y sin temor le echó mano del brazo, diciendo : « Santiago ». Luego soltaron los tiros y tocaron las trompetas, y salió la gente de pie y de caballo. Como los indios vieron el tropel de los caballos, huyeron muchos de aquellos que en la plaza estaban ; y fue tanta la furia con que huyeron, que rompieron un lienzo de la cerca de la plaza, y muchos cayeron unos sobre otros. »

12 Gutiérrez de Santa Clara, Pedro, *Los Cinco libros llamados Quinquenarios o Historia de las Guerras civiles del Perú*, vol. 3, pp. 467-468 [1905].

la croix rouge de son insigne militaire, et une arme qui, par son éclat fulgurant, ressemblait davantage à un éclair qu'à une épée ; et lui, tel un tonnerre aux yeux de tous, terrifia tellement les Indiens que, pris dans la fuite et tombant les uns sur les autres, ils se massacrèrent mutuellement, et les survivants redoutaient davantage la fuite des leurs que l'assaut des nôtres¹³. »

L'apôtre apparut encore à Potosí, à la prise de la forteresse de Llamachaqui, entre le capitán Alberto Pérez Grande et le général Ypití :

« La tyrannie des Espagnols commença à Potosí avec la découverte du Cero, en 1545 [...] Ce fut le premier bain de sang à Potosí ; les Espagnols crièrent « Que Dieu nous aide et saint Jacques ! » et ils tuèrent 50 Indiens avant de se retirer¹⁴. »

Il apparut encore *« lors de diverses batailles [...] d'où vient, et demeure encore, la très grande vénération que, dans toutes [les Andes], on porte au glorieux apôtre saint Jacques¹⁵. »*

Il est intéressant de noter que l'on retrouve dans la description qui est faite de saint Jacques-le-Majeur, les attributs et la représentation du saint combattant et protecteur des armées tels que l'iconographie baroque européenne les présente abondamment : monté sur un cheval blanc foulant aux pieds les ennemis, brandissant une épée éclatante au milieu de la bataille. Cependant, la question du passage de la représentation européenne à une représentation américaine de saint Jacques est plus complexe qu'une simple transposition car il ne faut pas oublier qu'il y eut, au début de la Conquête, une sorte de collision frontale entre la religion catholique et les croyances religieuses indigènes, sur laquelle nous reviendrons. Tristan Platt l'écrit avec justesse : « Depuis longtemps, les études andines ont mis en évidence une distinction entre les nouvelles formes chrétiennes et un contenu sous-jacent d'origine préhispanique, suggérant que

13 Del Carmen Martín Rubio, María (éd.) et Contreras y Valverde, Vasco de, *Relación de la Ciudad del Cusco*, 1649, op. cit. pp. 103-104. Cette *Relación de la Ciudad de Cuzco* que Vasco de Contreras y Valverde, doyen du chapitre cathédral de Cuzco en 1648, publie en 1649, est un autre exemple de source, de grande importance d'ailleurs, pour la connaissance des institutions que les Espagnols mettaient en place dans la « Cabeza de los reinos del Perú » : « No fue menos la del día siguiente en que sin dejar reposar a los españoles, acometieron con mayor ferocidad los indios. Unos y otros pelearon cinco horas y cuando ya la victoria empezaba a declararse contra aquellos pocos, que obligados esperaban por instante inhumana muerte, apareció visiblemente el Apóstol Santiago en un hermoso caballo blanco, embrazada la darga grabada en ella la cruz roja de su militar divisa, y un arma que en las luces y en la presteza, más parecía rayo que espada y el como un trueno vista de todos aterró de suerte a los indios, que atrapados huyendo y cayendo, unos eran verdugos de los otros y tanto se ahogaron que los vivos, más termían la huida de los suyos que el acometimiento de los nuestros. »

14 Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé, *Historia de la villa imperial de Potosí* – Manuscrit ca 1705-1736, édité par Lewis Hanke et L. Mendoza, Gunnar, Providence, Brown University Press, 1965, 3 vol., vol. 3, p. 222 (414) : « La tiranía de los españoles comenzó en Potosí con el descubrimiento del Cero, en 1545 [...] Esto provocó el primer derramamiento de sangre en Potosí ; los españoles gritaron " ¡ Dios ayuda y Santiago ! " « y mataron 50 indios antes de poder retirarse. »

15 Acosta, José de, *Historia natural y moral de las Indias*, Sevilla, Juan de León, 1590, libro séptimo, cap. 27, p. 528 : « Por relaciones de muchos y por historia que ay, se sabe de cierto, que en diversas batallas que los Españoles tuvieron así en la Nueva España como en el Piru, vieron los Indios contrarios en el ayre un Cavallero con la Espada en la mano en un caballo bláco peleando por los Españoles : De donde ha sido, y es tan grande la veneracion que en todas las Indias tienē al glorioso Apostol Sanctiágo. »

la pensée mythique païenne – accompagnée de multiples pratiques conceptuelles et idéologiques – a pu survivre clandestinement jusqu'à nos jours, sous les apparences dominantes d'une esthétique métisse-européenne [...] Dans ce contexte, il semble nécessaire de souligner qu'aucune analyse de l'histoire religieuse andine ne peut omettre l'expérience indigène face à la violence du Christ envahisseur¹⁶. »

Une exploration et/ou un relevé systématique des apparitions de saint Jacques pose aussi le problème, plus général, des chroniques et des chroniqueurs. En effet :

« Des océans d'encre ont coulé sur l'importance de la découverte de l'Amérique. Elle a élargi la vision que l'homme avait de lui-même et du monde qui l'entourait. Peut-être que cet événement marquant, en termes de connaissance et de progrès, ne pourra être comparé qu'à une future exploration d'autres planètes. Le chroniqueur Francisco López de Gómara le résume ainsi : « *La plus grande chose après la création du monde, à l'exception de l'incarnation et de la mort de celui qui l'a créé, est la découverte des Indes.* » Cet événement a commencé à être relaté dans la première lettre de Colomb, quatre mois après qu'il eut posé le pied sur le sol américain [...] Ce que faisait Christophe Colomb, c'était inaugurer un genre littéraire : la chronique des Indes, qui comprend les récits de la découverte, de la conquête et de la colonisation du Nouveau Monde. La surprise de voir des civilisations entières, totalement étrangères à l'imaginaire européen, la variété des plantes et des animaux, la quantité inouïe d'or et de pierres précieuses, l'angoisse et l'émotion de faire face à la mort à chaque tournant du chemin, durent être si brutales et profondes dans l'esprit des conquistadors qu'au rythme des événements, ils durent s'essayer à une écriture qui permette de rendre compte de tout cela [...] En général, l'intention des chroniques des Indes est de dire la vérité. Le chroniqueur raconte honnêtement ce qu'il a vu ou, mieux, ce qu'il a cru voir ; mais il est inévitable de constater la déformation involontaire à laquelle sont soumis les faits lorsqu'ils sont observés depuis la position de supériorité, l'ignorance du témoin et ses convictions ou idées acquises – en un mot, ses préjugés¹⁷. »

16 Platt, Tristan, *Los guerreros de Cristo*, La Paz, Ediciones Azur, 1996, pp. 16-17 : « Desde hace tiempo, los estudios andinos han destacado una distinción entre las nuevas formas cristianas y un contenido subyacente de origen prehispánico, sugiriendo que el pensamiento mítico pagano – acompañado por múltiples prácticas conceptuales e ideológicas – ha sido capaz de sobrevivir clandestinamente hasta hoy en día, por debajo de las apariencias dominantes de una estética mestizo-europea [...] En este contexto, parece necesario subrayar que ningún análisis de la historia religiosa andina puede omitir la experiencia indígena ante la violencia del Cristo invasor. »

17 García Ángel, Antonio, *Cronistas de Indias en la Nueva Granada (1536-1731)*, Bogotá, Édition Instituto Distrital de las Artes – idartes, 2013, 125 p., pp. 7-14 : « Han corrido verdaderos océanos de tinta acerca de la importancia del descubrimiento de América. Con él se ensanchó la idea que el hombre tenía de sí mismo y del mundo que lo rodeaba. Quizá ese hito, en términos de conocimiento y progreso, sólo pueda equipararse con una futura

En fait, il ne faut pas oublier que les chroniques sont des documents rédigés par des Espagnols pour les Espagnols. Il convient donc de les recontextualiser et de les remettre éventuellement en question, car ils avaient pour but de proposer une version officielle de la Conquête. Ce qui s'observe pour l'histoire du pèlerinage de Compostelle — et le fait que « le rôle fondamental que jouent les textes dans la continuité d'un pèlerinage ou d'un culte n'est plus à démontrer¹⁸ » — s'observe également ici : même considérées après coup, les apparitions de saint Jacques dans les textes qui jalonnent l'histoire de la conquête du Pérou me semblent apparaître comme la justification écrite, littéraire en quelque sorte, de faits généralement acquis et tenus pour certains. Je me permets de transcrire ce qu'Adeline Rucquoi écrit au sujet du pèlerinage de Compostelle : « Entre la découverte du sépulcre, au début du IX^e siècle, et la fin du Moyen Âge, une série de textes ont conformé une histoire qui servait des intérêts précis à un moment donné précis, mais dont la teneur a dépassé le cadre chronologique ou politique pour devenir une partie inhérente du pèlerinage¹⁹. » Ici, entre la découverte des Amériques à la fin du XV^e siècle et la fin de la période coloniale, une série de textes ont conformé une histoire qui servait des intérêts précis à un moment donné précis, mais dont la teneur a dépassé le cadre chronologique ou politique pour devenir une partie inhérente de l'histoire du Pérou. À cet égard, le témoignage de Felipe Guamán Poma de Ayala, dans « *El primer nueva corónica y buen gobierno*²⁰ » — « *Milagro del S[en]or S. biago mayor apostol de Jesucristo en el Cuzco* » — est particulièrement significatif. (Fig. 1)

Santiago fit donc aux Amériques une « entrée » remarquée. Bien avant que ne commençât la conversion au christianisme des populations autochtones, c'est tout d'abord le phénomène d'identification du saint aux divinités du panthéon américain qui fut observé. Ainsi, une fois passée une sorte de « première phase conquérante » d'intégration de saint Jacques, la seconde phase — intermédiaire, pourrait-on dire —

llegada a otros planetas. El cronista Francisco López de Gómara lo resume de la siguiente manera : « la mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió, es el descubrimiento de Indias. » Ese acontecimiento empezó a ser relatado en la primera carta de Colón, cuatro meses después de que pusiera pie en tierras americanas [...] Lo que hacía Cristóbal Colón era inaugurar un género literario : la crónica de Indias, que comprende los relatos del descubrimiento, conquista y colonización del Nuevo Reino. La sorpresa de ver civilizaciones enteras, ajenas por completo al imaginario europeo, la variedad de plantas y animales, la cantidad inaudita de oro y piedras preciosas, la angustia y emoción de enfrentarse a la muerte en cada recodo del camino debieron ser tan abruptas y profundas en el ánimo de los conquistadores, que al compás de los sucesos hubieron de ensayar una escritura que permitiera dar cuenta de todo ello [...] En general, la intención de las crónicas de Indias es decir la verdad. El cronista cuenta honradamente lo que ha visto o, mejor, lo que ha creído ver ; pero es inevitable encontrar la deformación involuntaria que enfrentan los hechos cuando son vistos desde la superioridad, la ignorancia del testigo y sus convicciones o ideas adquiridas — en una palabra, sus prejuicios. »

18 Rucquoi, Adeline, « Saint-Jacques de Compostelle : un pèlerinage et ses textes », in Olivier Boudon et Daniel Tollet (éd.), *Études sur les terres saintes et les pèlerinages dans les religions monothéistes*, Genève, Honoré Champion, 2012, p. 269.

19 *Idem*.

20 Murra, John et Adorno, Rolena, Guamán Poma de Ayala, Phelipe, *El primer nueva corónica y buen gobierno*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1980, 3 vol. 1175 p., p. 404 [406].



Fig. 1 : Arequipa (Pérou), église des Jésuites (Simón de BARRIENTOS, 1652) : *portail latéral de Santiago* (Photo : Ph. Picone).

avant d'étudier les dispositifs musicaux par lesquels son culte lui était rendu, a été son intégration au catholicisme andin. Il apparaît ici nécessaire de dégager des très nombreuses études consacrées au phénomène du syncrétisme religieux dans les Amériques, les éléments qui le concernent et qui nous intéressent tout particulièrement.

Les études ont montré avec raison que « l'arrivée des Espagnols, la conquête militaire et l'évangélisation n'ont pas supprimé totalement les religions indiennes. Dans certaines régions, les plus reculées, là où des foyers ont subsisté, elles ont bien résisté à la colonisation. Tous ces peuples avaient des religions variées, liées à des civilisations dont la richesse n'est plus à démontrer : Olmèques, Huastèques,

Aztèques, Toltèques, Mayas, Incas, Aymaras, Guaranis, etc.²¹ » Ces religions polythéistes et animistes, au culte très codifié et à la mythologie foisonnante, même lorsqu'elles furent remplacées par le christianisme, subsistèrent de manière voilée, tel un substrat, dans le culte chrétien. Il semble évident, comme l'explique encore Jean-Louis Benoît, « que le culte des saints, en Amérique latine, comme ailleurs, a pu prendre des formes qui le rapprochent du culte des divinités protectrices. Le saint apparaît comme un médiateur entre les hommes et Dieu. Ses fonctions se spécialisent. On lui attribue des pouvoirs particuliers. En Nouvelle Grenade (Colombie), par exemple, Saint Christophe était invoqué contre les inondations, Saint Sébastien contre la peste, Sainte Barbara contre les sécheresses et les catastrophes naturelles. Parfois, le sanctuaire chrétien a été bâti sur un sanctuaire préhispanique. Ces dévotions se prêtent bien à une espèce de «polythéisme pragmatique», propre à tous les syncrétismes²². »

Déjà pendant la conquête du Mexique²³, la culture aztèque avait identifié Santiago à l'une des principales divinités du panthéon mexica : Huitzilopochtli. Fils de la déesse de la terre Coatlicue, dieu de la guerre et du soleil, il était né tout armé et il était, avec Tlaloc, la divinité la plus importante de l'empire et partageait à égalité, dans la capitale Tenochtitlan, le gigantesque *Templo Mayor*. Au Pérou, c'est avec une facilité presque déconcertante que saint Jacques fut assimilé à Yllapa, dieu du tonnerre, qui était, aux côtés d'Inti et de Viracocha, l'une des trois principales divinités du panthéon inca. Ses attributs — orages, éclairs, tonnerre, arc-en-ciel — en faisaient une divinité puissante qui portait différents noms selon les régions : *Chuquiilla*, *Chuqui Illapa*, *Cuilla*, *Inti-Illapa*, *Libiach*. Il était décrit sous la forme d'un homme vêtu de vêtements brillants, tenant une lance dans une main et une fronde dans l'autre. Son temple principal se trouvait à Pucamarca, mais sa représentation figurait aussi dans le Temple du Soleil (le *Coricancha*) à Cuzco, à gauche de l'image du soleil. L'identification Yllapa- Santiago, que l'on comprend assez aisément par comparaison entre les attributs respectifs de la divinité inca et ceux du saint, devint avec le temps plus subtile, s'y greffant le phénomène du syncrétisme religieux. Santiago devint très tôt le protecteur des récoltes et du bétail. On le retrouve présent dans les anciens rites de fertilité qui cohabitèrent avec l'implantation de la religion catholique ou lui survécurent : « *Les populations des hauts plateaux adorent particulièrement*

21 Benoît, Jean-Louis, « Religion populaire et crise identitaire en Amérique latine », *Amerika*, revue du Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche sur les Amériques, 6 (2012). DOI : <https://doi.org/10.4000/amerika.3110>, p. 2. Dans le propos de l'auteur, l'opposition entre une « colonisation » espagnole et une « résistance » des populations autochtones, qui auraient pu conserver leur religion, me paraît anachronique dans sa formulation et peut-être trop « politiquement correcte » au regard de l'historiographie du XXI^e siècle : l'isolement de certaines régions ne saurait être assimilé à de la résistance.

22 *Idem*.

23 cf. Ferrás Sexto, Carlos et García Vázquez, M^a Yolanda, *Santiago Apóstol en México. Culto y significado en el Reino de la Nueva Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, 186 p.

*l'éclair, le tonnerre, la foudre, qu'ils appellent Santiago*²⁴. » Cette pratique a traversé les siècles et demeure très présente dans les zones rurales :

« Aujourd'hui encore, il existe un lien direct entre l'ushnu, la foudre, les pluies, l'agriculture et l'union des trois mondes de la cosmovision andine. Yaranga Valderrama (1979 : 710, 714) a, par exemple, recueilli dans les années 1970, dans les régions de Víctor Fajardo et Cangallo à Ayacucho, l'extrait suivant d'une prière adressée à Illapa ou Santiago en période de sécheresse : «... *Pachanchik hina / como nuestra pacha, tiarikuq / existente, Hananpi / en el mundo de arriba, uranpi / en el mundo de abajo, kaypi / en este mundo, kimsapi uklla / en tres uno, apusuyo / del chaman, churarikuq / su creador, usnu rantituk / procreador del usnu, qaqa hinaq / donador de la justicia, yaku churarikuq / creador de las aguas*²⁵... » »

Dans l'actuel Pérou, si la fête principale de Santiago est partout très importante, elle prend une dimension particulière à Huancayo et dans toute la province de Junín, où, sous le nom de *Taita Shanti*, l'apôtre est célébré du 24 juillet à la dernière semaine du mois d'août comme protecteur de la fertilité de la terre et des récoltes. La messe est dite dans les paroisses des villages mais quelquefois, sur d'anciens autels incas, sont présentées des offrandes de fleurs, de farine de maïs, de feuilles de coca, de vaches et de taureaux, le tout accompagné de danses et de musique.

Pour revenir à l'époque baroque, en 1613, la chronique de Felipe Guamán Poma de Ayala rapporte « comment [les Indiens] sacrifiaient à Yllapa, le dieu de la foudre qu'ils appellent aujourd'hui Santiago, en lui offrant de la coca, de la nourriture et de la chicha, en jeûnant et s'interdisant le sel et en s'abstenant de coucher avec leurs femmes, tout comme ces dernières s'abstenaient de coucher avec leurs maris, veillant toute une nuit²⁶ [...] »

Cependant, le syncrétisme fut à ce point efficace — ou fonctionnait si bien — qu'il n'échappa pas aux missionnaires des congrégations et aux responsables des *reducciones de indios* que le culte à saint Jacques n'était pas si sincère d'un point de vue

24 *Doctrina Christiana y Catecismo para instruccion de los Indios*, Ciudad de los Reyes, Antonio Ricardo, 1584, « Instrucion contra la Ceremonias, y Ritos que usan los Indios conforme al tiempo de su infidelidad », capitulo primo, de las idolatrias, [alineas] § 4 : « Los Serranos particularmente adoran el relampago, el Trueno, el Rayo llamandolo Santiago. »

25 Monteverde Sotil, Luis Rodolfo : « Los Incas y la fiesta de Situa », *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, volumen 43, n° 2 (2011), p. 250 : « Aún en la actualidad existe una asociación directa entre ushnu, el rayo, las lluvias, la agricultura y la unión de los tres mundos de la cosmovisión andina. Por ejemplo, Yaranga Valderrama (1979 : 710, 714) registró en los años setenta en las zonas de Víctor Fajardo y Cangallo en Ayacucho el siguiente extracto de una oración dirigida a Illapa o Santiago en épocas de sequía : "... *Pachanchik hina / como nuestra pacha, tiarikuq / existente, Hananpi / en el mundo de arriba, uranpi / en el mundo de abajo, kaypi / en este mundo, kimsapi uklla / en tres uno, apusuyo / del chaman, churarikuq / su creador, usnu rantituk / procreador del usnu, qaqa hinaq / donador de la justicia, yaku churarikuq / creador de las aguas*..." » ; un ushnu était une sorte de pyramide à degrés sur laquelle l'Inca présidait les rituels les plus importants.

26 Murra, John, et Adorno, Rolena, Guamán Poma de Ayala, Felipe, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, op. cit. : « de cómo [los indios] sacrificaban al yllapa, al rrayo que agora les llaman Santiago que mandó coca y comidas y chicha, ayunando sal y no durmiendo con sus mujeres ni las dichas mujeres con sus maridos, velando una noche [...] »

chrétien, mais constituait un excellent moyen de perpétuer le culte des anciennes divinités. Les comptes rendus de visites pastorales effectuées par les évêques ou leurs délégués dans les diocèses le relèvent fréquemment, comme en témoigne l'exemple de Juan Alonso Ocón pour son diocèse de Cuzco :

« [...] J'ai [...] visité moi-même tout mon évêché avec deux Pères de la Compagnie, très expérimentés dans le ministère auprès des Indiens, et j'ai eu le cœur déchiré de douleur en constatant de mes propres yeux, dans certaines provinces, de l'idolâtrie, d'innombrables superstitions et mille horreurs, que cette renommée est attribuée à certains, voire à de nombreux Indiens qui ont échappé à un danger évident de mort, en particulier à la Foudre, et qui pour cela se rêvent Thaumaturges et faiseurs de miracles, semant mille erreurs et hérésies, et tout cela aboutit à l'adoration de la Foudre, qu'ils nomment saint Jacques, sous le couvert duquel le Diable leur parle ; mais surtout (chose lamentable), la foi ne semble pas avoir pénétré, et ils vivent toujours dans leur paganisme²⁷. »

L'on pensa même interdire le prénom Santiago pour le remplacer par celui de Diego :

« Ils [les Indiens] ont également une superstition attachée au nom de Santiago et ont coutume de donner ce nom à certains Chuchus [divinités], qu'ils considèrent comme fils de la foudre et qu'ils appellent souvent Santiago. Quoi qu'il en soit, ils usurpent avec une grande superstition ce nom de Santiago ; c'est pourquoi, parmi les autres dispositions laissées par les visiteurs [ecclésiastiques] à l'issue de leur visite, il en est une qui stipule que personne ne doit s'appeler Santiago, mais Diego²⁸. »

Certains chroniqueurs rapportent même qu'il fut aussi envisagé d'interdire purement et simplement le culte de saint Jacques afin d'éliminer avec certitude l'idolâtrie persistante qu'il dissimulait, jusque dans le noyau familial, comme le rapporte entre autres exemples, Silvia Limón Olvera : « Il est important de noter que les ju-meaux étaient également surnommés *Curi*, un autre nom du dieu, afin de souligner

27 Villagómez, Pedro de, *Carta pastoral de exortacion e instruccion contra las idolatrias de los Indios del Arçobispado de Lima*, Lima, Lopez de Herrera, 1649, p. 74 : « copia de la carta de Don Juan Alonso Ocon, obispo de el Cuzco, al autor. » : « [...] Yo [...] è visitado todo mi Obispado por mi persona con dos Padres lenguas de la Co[m]pañia muy expertos en el ministerio de Indios y te[n]go traspasado el coraçon de dolor avie[n]do tocado con la manos en unas provincias algunas Idolatria, infinitas supersticiones de mil agrosocas, que este renombre, y titulo tienen algunos, o muchos Indios, que an escapado de algun evidente peligro de muerte, particularmente del Rayo, y con esto se sueñan por Thaumaturgos, y obradores de milagros, sembrando mil errores, y heregias, y todo viene a para en adorar al Rayo, que llama[n] Santiago, con cuyo disfraz les habla el Demonio ; pero en otras (cossa lastimosa) parece no à entrado la Fé, y que viven todavia en su gentilismo. »

28 Arriaga, Pablo Josef de, *Extirpacion de la idolatria del Piru*. Lima, Geronimo de Contreras, 1621, 148 p., chapitre VI : « De los abusos, y supersticiones que tienen los Indios », p. 33 : « En el nombre de Santiago tienen tambien supersticion y suelen dar este nombre a unos de los Chuchus, como a hijos del rayo, que suelen llamar Santiago. De qualquiera manera que sea, usurpan con grande supersticion el nombre de Santiago, y assi entre las demas constituciones que dexan los visitadores acabada la visita, es una, que nadie se llame Santiago, sino Diego. »

leur affinité avec lui. À l'époque coloniale, on les appelait aussi Santiago car, comme nous l'avons déjà mentionné, cet apôtre était associé à la foudre. Cependant, cette pratique a été interdite par les missionnaires espagnols, car elle était considérée comme idolâtre²⁹. »

Approches musicologiques du culte de saint Jacques au Pérou

Passée cette contextualisation historique, qu'en est-il des musiques pour le culte de saint Jacques au Pérou à l'époque baroque ? Le résultat est simple et rapide : au Pérou comme en Équateur ou en Bolivie dans le célèbre fonds musical de Sucre³⁰, le constat est le même que celui que formule Juan Carlos Estenssoro : « la relative rareté du matériel musical et le désir d'expliquer la présence de certaines musiques, nous conduisent à nous appuyer sur les sources écrites, qui nous renseignent sur les représentations concernant la musique ainsi que sur les fonctions qui leur étaient attribuées³¹. » Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'existe pas de sources musicales directes, car de nombreux fonds d'archives restent à explorer, mais les sources non musicales, manuscrites ou imprimées, sont effectivement d'une incroyable richesse.

C'est ce que découvre, par exemple, le dépouillement systématique, lorsqu'elles existent, des relations de visites pastorales que faisaient les évêques ou leur vicaire délégué dans leurs diocèses. À titre d'exemple, lorsque Juan Alonso y Ocón (1597-1656), peu de temps après son arrivée à Cuzco en 1643, entreprend la visite pastorale de son diocèse entre 1645 et 1647, il se montre particulièrement attentif à la décence et aux ornements du culte divin. Sa visite à Coporaque est intéressante puisqu'il y est question, entre autres, de la paroisse de Santiago :

« Les curés s'empressèrent de doter leur église [d'ornements], de sorte que, chaque fois que j'y arrivais, je les trouvais richement ornées, parées d'étoffes précieuses et bien pourvue de toute l'argenterie nécessaire à la célébration des offices divins, et que pourraient leur envier toutes [les églises] du Pérou et de Nouvelle-Espagne, car elles possédaient deux ou trois calices, des chandeliers, une lampe, des burettes, des custodes, des ostensoirs, des calices pour la communion, des encensoirs, des navettes

29 Limón Olvera, Silvia, « Centellas sagradas. El culto al rayo en los Andes centrales », in *Cuadernos Americanos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América y el Caribe (CIALC), 2017/2, p. 126 : « Es pertinente señalar que los mellizos recibían también el apelativo de Curi, otro de los nombres del dios, para denotar su afinidad con él. En la época colonial, los llamaban Santiago pues, como ya se refirió, dicho apóstol fue identificado con el rayo. Sin embargo, esta práctica fue prohibida por los misioneros españoles debido a que fue calificada de idolátrica. »

30 Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, colección « Música », iglesia catedral de La Plata.

31 Estenssoro, Juan Carlos, *Música y Sociedad coloniales, Lima 1680-1830*, Lima, Colmillo Blanco, 1989, 159 p. : « La relativa escasez del material musical y el deseo de explicar la presencia de cierta música, nos llevan a guiarnos por las fuentes escritas que nos acercan a las opiniones sobre la música y a las funciones atribuidas a ésta. »

[à encens], des acêtres, des hysopes ; le tout en argent et ces objets précieux étant souvent en double, à tel point que, rien que dans le village de Coproraque, dans la province de Canas, il constata, lors de sa visite, que l'église possédait six cent vingt-quatre marcs d'argent. Et dans la paroisse de Saint-Jacques de cette ville, plus de mille sept marcs ; l'une et l'autre si richement ornées et si raffinées qu'il ne s'en rencontre de meilleure dans aucune des cathédrales d'Espagne, ni des Indes³². »

Lorsque nécessaire, l'évêque ordonnait que soient réalisés des travaux d'entretien ou de réparation de l'église, l'achat d'ornements liturgiques, l'obligation de tenir des livres de comptes et les registres de catholicité, mais aussi parfois l'entretien, la réparation ou l'achat d'un orgue, l'achat d'instruments de musique (chalemies, basson, harpe), de cantorals, de missels, etc. En somme, toutes choses jugées utiles et nécessaires au fonctionnement de la paroisse et/ou à la célébration du culte avec, pour de rares cas, menace de sanctions pour les curés récalcitrants.

Pour les paroisses de Santiago, des informations touchant à la musique apparaissent également. Ainsi, lorsque l'évêque Manuel de Mollinedo y Angulo (1626-1699) visite son diocèse de Cuzco à partir de 1674, il entre le 1^{er} septembre 1675 dans la province de Chumbilbicas « *cui a cavesa es Belille* », dont l'église compte cinq confréries, dont une confrérie de saint Jacques³³. Le 5 septembre suivant, il est dans la doctrine de Llusco y Quinota où il y a une confrérie de saint Jacques qui possède 321 pesos de biens en argent³⁴. Le 13 septembre 1675, il est à Capacmarca où il y a quatre confréries, dont une de saint Jacques « *sans aucun biens*³⁵ » ; dans la province de Quispicanche, il visite Yanaoca où il y a une confrérie de saint Jacques « *qui possède 127 vaches*³⁶ », puis la doctrine de Papres qui compte quatre villages, dont celui de Corma où il y a une confrérie de saint Jacques « *qui possède [un revenu de] 15 pesos et 11 charges de blé*³⁷ ». Le 14 juin 1687, il visite la paroisse de Urcos, y trouve une confrérie

32 Del Carmen Martín Rubio, María (éd.) et de Contreras y Valverde, Vasco, *Relación de la Ciudad del Cusco*, 1649, op. cit., p. 174 : « *se adelantaron los curas a tener tales para su iglesia, que cuanto llegaba a ellas, las hallaba ricas de ornamentos, de telas preciosas y tan provéidas de toda la plata necesaria para la celebración de los divinos oficios, que las pueden envidiar generalmente todas las del Perú y de Nueva España, porque tienen a dos y tres cálices, candeleros, lámpara, vinajera, salvillas, custodias, vasos para la comunión, incensarios, navetas, acetres, hisopos ; todo de plata, duplicadas estas preceas en muchas partes y tanto que sólo en el pueblo de Coproraque de la provincia de los canas, halló cuando la visitó, que tenía la iglesia seiscientos veinticuatro marcos de plata. Y en la Parroquia Santiago de esta ciudad, más de mil y siete marcos ; la una y la otra tan ricamente labrada y tan en lo moderno, que no la hay mejor en ninguna de las catedrales de España, ni de las Indias.* »

33 *Vissita que el doctor don Manuel de Mollinedo y Angulo, obispo del Cusco, del Consejo del Rey Nuestro Señor, hizo el año de 1675*, fol. 4v. Cité par Pedro Guibovich Pérez et Luis Eduardo Wuffarden : *Sociedad y gobierno Episcopal. Las visitas del Obispo Manuel de Mollinedo y Angulo 1674-1687*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto Riva-Agüero, 2008, p. 92 : « *Ay en ambas sinco cofradías [la] tercera, de Santiago, con 321 en plata [...]* »

34 *Ibidem*, p. 93.

35 *Ibidem*, p. 94 : « *sin bienes algunos* »

36 *Ibidem*, p. 95 : « *que tiene 127 vacas* »

37 *Ibidem*, p. 98 : « *que tiene 15 pesos y 11 cargas de trigo* » / « *que tiene la cosecha en ser* »

de saint Jacques « *qui dispose de la récolte* » et relève dans son inventaire « *deux petits chandeliers en argent donnés par la mère du maître de chapelle ; un missel ; une harpe ; un cornet [à bouquin] ; deux anges émaillés* » et « *beaucoup de papiers de musique*³⁸ ». Le 26 juillet, il est à Ollantaytambo et semble satisfait de trouver dans l'église de Santiago « [...] *l'orgue restauré qui était hors d'usage*³⁹ », orgue qui n'existe plus aujourd'hui, comme j'ai pu le constater sur place. Dans d'autres paroisses — et pas seulement celles de saint Jacques — l'évêque demande « *que soit installé un nouvel orgue* » (paroisse de Colquepata) ou relève « *parmi les nouvelles acquisitions, un basson [...et] un cornet*⁴⁰ [à bouquin] » (paroisse de Marcapata), ou encore « [...] *un jeu de chalemies*⁴¹ » (paroisse de Calca). La présence de partitions et d'instruments de musique atteste bien d'une pratique musicale pour les célébrations liturgiques. Mais ici, ce sont les informations concernant les confréries de saint Jacques qui s'avèrent particulièrement intéressantes.

Les archives de l'archevêché de Cuzco⁴² conservent deux livres de comptes d'une confrérie de Santiago qui avait son siège à la paroisse de San Jerónimo de la ville. Sur une période couvrant les années 1689-1768, on découvre l'emploi d'un « *Maître de chant pour sa musique* », de « *chanteurs* », avec « *aide du harpiste* », de « *tambour et trompette* », avec leur rémunération. La mention « *musique pour la fête* » apparaît rarement et désigne la fête principale de l'apôtre, le 25 juillet. Il n'y a plus de mention spécifique de musique et de musiciens entre 1728 et 1741, mais seulement des frais pour les vêpres et la messe de la vigile et la messe « *de Santiago el mayor* » ou de la fête principale du 25 juillet, « *de la fiesta* », et celle de saint Philippe et saint Jacques au mois de mai, avec les frais de cire, de fleurs ou de « *fuegos*. » Les années qui suivent sont incomplètes : s'agit-il d'une baisse ou d'une disparition des effectifs, de problèmes de recrutement et d'entretien de musiciens, d'un changement dans la pratique liturgique ? Il est difficile de répondre, d'autant qu'à partir de 1742, une nouveauté apparaît : « *harpe, cordes et chanteurs* ». Ces instruments à cordes sont sans doute des violons, qui disparaissent dans les années 1750 pour ne plus laisser apparaître épisodiquement que « *tambour et trompette* ». Ces derniers étaient d'ailleurs plus habituellement employés pour la procession que pour les offices ou la messe

38 *Resumen de la vissita eclesiástica que se hizo de los beneficios curados que ay en las provincias de Quispicancha, Paucartambo, Calca y Lares, marquesado de Oropessa y parte de la de Abancay, pertenecientes al obispado del Cuzco*, fol. 6r. Cité par Pedro Guibovich Pérez y Luis Eduardo Wuffarden : *Sociedad y gobierno Episcopal. Las visitas del Obispo Manuel de Mollinedo y Angulo 1674-1687*, Lima, Instituto Français de Estudios Andinos / Instituto Riva-Agüero, 2008, p. 143 : « *que tiene la cosecha en ser* » / « *dos candeleros de plata pequeños que dio la madre del maestro [de] capilla ; un missal ; una harpa ; una corneta ; dos ángeles esmaltados* » et « *muchos papeles de música*. »

39 *Ibidem*, p. 173 : « [...] *renovado el órgano que no podía servir* »

40 *Ibidem*, p. 152 : « *hallose por aumento un órgano nuevo* » / « *halláronse por aumento : un baxón [...] una corneta* »

41 *Ibidem*, p. 166 : « *halláronse por aumentos [...] un terno de chirimías* » ; la chalemie est un instrument à anche double, ancêtre du hautbois.

42 Archivo Arzobispal de Cuzco : 47-6 San Jerónimo, cofradía del Apóstol Santiago : « *M[ae]str[o] cantor por su música* » / « *cantores* » / « *ayuda del harpista* » / « *caja y clarín* » / « *musica p[ar]a la fiesta* » / « *fuegos* » / « *harpista cuerdas y cantores* »...



Fig. 2 : Paroisse de Chinchero (Province de Cuzco) : procession du cacique Pumacahua, orants et musiciens.

de saint Jacques elle-même mais, quoi qu'il en soit, l'ensemble des informations permet d'imaginer quelque peu l'environnement sonore du culte de saint Jacques.

Une investigation plus approfondie pourrait être menée dans les confréries actuelles, car certaines d'entre elles semblent être constituées « d'une formation musicale devenue rare mais héritée de l'époque coloniale : un *melodio* ou *pampapiano*, entouré d'un violon, d'une harpe et de la quena, combinaison d'instruments qui était la norme au XVIII^e siècle⁴³ », comme en témoigne la peinture murale du narthex de l'église de Chinchero, à 20 km de Cuzco, qui représente une procession dirigée par Mateo Pumahuaca, alors cacique du village, suivi d'un orgue portatif, d'un violon et d'une harpe. (Fig 2) (Fig. 3)

43 Pilco Paz, Enrique, *Musiciens, religion et société dans les Andes au XX^e siècle (Pérou)*, *Des voix dans la pénombre*, Paris, L'Harmattan, 2012, 370 p.



Fig. 3 : Martín CHAMBI JIMÉNEZ (1891-1973) : *organiste de la chapelle de Sicuani* (distr. de Tinta, prov. de Canchis, dépt. de Cuzco, vers 1935).

Puisque nous sommes à Cuzco, donnons un autre exemple qui montre combien le croisement des archives peut donner des résultats très intéressants. Il y a, au sud-ouest de la ville, sur la grande place du district qui porte aujourd'hui le même nom, une église de Santiago. La paroisse a été créée sur l'ancien quartier de Chakilchaka, sous l'épiscopat de l'évêque don Sebastián de Lartaun (1573-1583), au moment de la délimitation du diocèse de Cuzco par le vice-roi Francisco Álvarez de Toledo et la paroisse de San Jerónimo, dont il a été question plus haut, fut aussi créée à ce moment-là. En 1690, le curé Diego Carrasco indique que « *la paroisse se composait de six juridictions en forme de carrés, plus deux punas où les indiens de l'ayllu Cachona et ceux de l'ayllu Choco avaient leurs fermes* » ; il recense pour l'ensemble de la paroisse « *cent âmes d'Indiens naturels, étrangers et d'Espagnols*⁴⁴. » Construite dans les années 1571-1572, détruite par le tremblement de terre de 1650 puis reconstruite, fortement endommagée par celui de 1950 mais entièrement restaurée⁴⁵, l'église ne semblait pas posséder à l'époque moderne de confrérie dédiée à son saint patron⁴⁶. Cela peut paraître paradoxal, mais c'est un cas qui se rencontre en d'autres endroits, d'autant qu'une confrérie de saint Jacques existait dans une autre paroisse de la ville, celle de San Jerónimo, comme nous l'avons vu⁴⁷. Il y avait néanmoins un organiste et au moins un bassoniste, à qui l'on faisait appel pour certaines occasions. Ainsi, le 29 juillet 1707, un contrat est passé devant notaire entre « *Joseph de Medina Pardo, Baltasar Chalco, harpiste originaire du village de Quinota, Miguel Apac Tupa, joueur de basson de la paroisse de Santiago et Baltasar Guaman, organiste de ladite paroisse* » et les administrateurs de la *cofradía del Santo Christo de la Coluna* qui est au couvent de San Juan de Dios de la ville, « *afin de fournir les musiciens ainsi que tous les chanteurs et dessus [sopranos] nécessaires pour la messe du vendredi de ladite confrérie, ainsi que pendant le Carême, le matin et l'après-midi, et le jour de Pâques*⁴⁸. »

44 *Idem*.

45 L'église est enregistrée au « Patrimonio Cultural de la Nación » comme « Monumento Histórico Artístico con R.S.Nro.2900-72-ED con fecha 28/12/1972 ».

46 Il y avait dans la paroisse une *cofradía de Nstra Sra de la Purificada* dont l'Archivo Arzobispal del Cuzco conserve un livre qui couvre les années 1715-1751. On y trouve mention de *cantores* et de leurs salaires pour les fêtes de la confrérie.

47 La fondation d'une confrérie dans la paroisse fut proposée en 1786 : Archivo General de Indias, Sevilla, Cuzco 15, n°9 : « Expediente sobre erección en la Ciudad de Cuzco de una cofradía de Sn Tiago que se intenta establecer en una parroquia de aquella Ciudad [...] ». La réponse du Conseil, en date du 17 février 1787, fut sans ambiguïté : « *No ha lugar à la aprobacion de las constituciones que se presentan, ni por ahora al establecimiento ò erección de Cofradía del apostol Santiago en la Ciudad del Cuzco ; quedando, como queda en libertad todo vecino particular de contribuir solo, ò en comunidad con otro, al culto del Santo en los terminos que le dictase se devocion, y conforme al espíritu de la Yglesia.* »

48 Archivo Regional del Cuzco, Inventario de protocolos, siglos XVII y XVIII : Messa Fernández Escudero, Alejo, LEG. 96, 1707, f. 1034. Cité aussi par Baker, Geoffrey : « Música y músicos en el Cuzco colonial, 1650- 1670 », *Revista del Archivo Departamental del Cusco*, Cusco, Archivo Departamental, n° 14 (1999), p. 83, mais sous une ancienne cote : « *Joseph de Medina Pardo libre Baltasar chalco harpista natural del Pue[bl]o de quinota Mig[uel] apac tupa baxonero de la parroquia de Santiago y Balthasar Guaman organista de dha parroquia* » / « *para efecto de asistir de músicos con todos los cantores y tiple necesarios a la misa de los viernes de dha cofradía y la quaresma a mañana y tarde y el día de pasqua.* »

Ce qui est intéressant ici, outre l'emploi de musiciens dont on suppose les qualités et compétences assez reconnues pour être engagés en dehors de leur paroisse, c'est que les mêmes musiciens sont justement actifs dans cette paroisse de Santiago : ils participent donc activement aux liturgies et certainement à celles qui concernent le saint patron et sa fête principale du 25 juillet, fête précédée, la veille, des premières vêpres liturgiquement très importantes. Mais quel était alors le dispositif musical mis en place, la nature et le nombre de voix et d'instruments de musique, le répertoire exécuté ? Ce sont là des questions qui restent pour l'instant sans réponse.

Les comptes de fabriques sont une autre source à explorer. Ceux de la paroisse de Santiago de Lamay montrent, à titre d'exemple, un inventaire manuscrit non folioté de 1737, recopié à l'identique en 1751, dans lequel on peut lire qu'il y a dans l'église :

« un orgue en état, auquel il manque huit petites flûtes, qui n'a pas de clef et qui devra être muni des portes et des panneaux qui lui manquent à l'arrière ; un monocorde qui n'est point en état, qu'on livra en état à l'organiste et qui le doit rendre de la même façon, en bon état ; une trompette abîmée qui a besoin d'être réparée ; deux vieux bassons et deux chalemies en état ; une vieille harpe mais en état et qui sonne⁴⁹. »

Ici encore, en l'absence de partitions et de musique, c'est l'équipement musical qui s'avère intéressant, dans la mesure où il permet d'imaginer une activité, une pratique musicale, même si celle-ci n'est sans doute pas exclusivement liée aux liturgies pour saint Jacques.

Un dernier exemple, enfin. De nombreuses études⁵⁰ ont montré l'importance qu'eurent les missions — dont les principales furent celles des Jésuites — et combien

49 Archivo Arzobispal del Cuzco, sección colonial, I, fabrica e inventarios, n° 26 Lamay : Coya 1676-1946, pièce 1 : 1676-1756 : « un órgano corriente, que le falta ocho flautas pequeñas, y que esta sin clave y se manda y se ponga con puertas y espaldas que le faltan ; un Monacordio que no es corriente que se le entrego bueno al organista y lo debe y entregar del mismo modo bueno y corriente ; un clarín de alquimia maltratado que necesita de aderzo ; dos bajones viejos y dos chirimía corrientes ; una harpa vieja pero corriente y sensible. » Cet inventaire recopié à l'identique a cependant été corrigé plus tardivement car il apparaît ainsi dans le manuscrit : « un órgano corriente, que le falta ocho flautas pequeñas, y que esta sin clave y se manda y se ponga con puertas y espaldas que le faltan ; un Monacordio que no es corriente que se le entrego bueno al organista y lo debe y entregar del mismo modo bueno y corriente ; un clarín de alquimia maltratado que necesita de aderzo ; dos ^{tres} bajones viejos y dos ^{una} chirimía corrientes ; una harpa vieja pero corriente y sensible » : l'orgue a donc visiblement été réparé et il y a un basson en plus (donc trois au lieu de deux) et une chalemie en moins (donc une seule au lieu de deux).

50 Voir par exemple : Thomas, Jérôme, *L'évangélisation des population Andines au XVI^e siècle. Policía Cristiana et conquête des corps*, Paris, Les Indes Savantes, 2014, 394 p. - Maldavsky, Aliocha, *Vocaciones inciertas. Misión y misioneros en la provincia jesuita del Perú en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012, 466 p. - Lamana, Gonzalo, *Dominación sin dominio. El encuentro inca-español en el Perú colonial temprano*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos et Centro Bartolomé de las Casas, 2016, 272 p. - Armas Asín, Fernando (ed.), *La invención del catolicismo en América, siglos XVI-XVIII*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009, 258 p. - Luque Alcaide, Elisa, *Iglesia en América latina (siglos XVI-XVIII). Continuidad y renovación*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2008, 395 p. - Gruzinski, Serge, *Quand les indiens parlaient latin. Colonisation alphabétique et métissage dans l'Amérique du XVI^e siècle*, Paris, Fayard, 2023, 318 p.

il avait été rapidement nécessaire, pour l'administration coloniale, de rassembler les populations indigènes dans des villages construits selon des règles de sociabilité strictement définies et à fin d'évangélisation, en fait d'endoctrinement systématique et de concentration de populations indigènes dont la dispersion sur un territoire immense obligea la création de « *reducciones de naturales* ».

En octobre 1549, la *Real Audiencia* de Lima, puis, le 21 mars 1551, une *Real cédula* confirmèrent ces dispositions, afin de faciliter le travail du clergé autant que pour la levée des impôts par l'administration. C'est dans cet esprit que le gouverneur Lope García de Castro décida, le 25 juillet 1571, la fondation d'une réduction à l'est de la ville de Lima, à laquelle on donna le nom de *Santiago Apóstol del Cercado* et dont l'administration fut confiée aux Jésuites. Le padre Bernabé Cobo rapporte que le jour de la fondation, le curé Alonso de Barzana fit un sermon en espagnol et en quechua et que le vice-roi et les membres de la *Real Audiencia* furent présents. Le chroniqueur donne souvent aussi de nombreuses informations sur la musique :

« [...] ces Indiens sont si bien instruits de la civilité et de la foi chrétienne, qu'ils se distinguent notoirement des autres habitants de ce royaume ; ils sont tellement espagnolisés [*sic*] que tous, hommes et femmes, comprennent et parlent généralement notre langue ; dans l'attention à leur personne et l'arrangement de leurs maisons, ils ressemblent à des Espagnols [...] beaucoup de ces Indiens sont d'excellents musiciens, tant en chant qu'aux instruments, et ils officient aussi à la messe dans les meilleures chapelles [*de musique*] de n'importe quelle cathédrale. Ils possèdent quatre ensembles de chalumeaux, deux de trompettes, des violons et d'autres instruments de musique, avec lesquels ils se rendent, moyennant salaire, pour solenniser les fêtes qui se célèbrent en ville⁵¹. »

Mais ce qui est très intéressant, c'est que les musiciens du Cercado de Lima étaient semble-t-il si excellents, que l'on accourait non seulement de toute la ville pour assister aux solennités célébrées dans l'église — en particulier celle de la fête de saint Jacques —, mais que l'on faisait aussi appel à eux en dehors du Cercado, ce que confirme une autre source :

« Ainsi disposent-ils chez eux non seulement d'une école pour enfants où l'on enseigne la lecture, l'écriture et la doctrine chrétienne, mais aussi d'une école de musique où l'on apprend à chanter et à jouer les chalemies, cornets, cromornes et autres instruments, ce qui leur permet, d'une part, de gagner leur vie en

51 Cobo, Bernabé, *Historia de la fundación de Lima*, Lima, impr. Liberal, 1882, 335 p., p. 138 : « [...] y están tan bien instruidos en policía y cristiandad estos indios, que se señalan entre los demás de este Reino con conocida ventaja ; están tan españoles que todos generalmente, hombres y mujeres, entienden y hablan nuestra lengua ; en el tratamiento de sus personas y aderozo de sus casas parecen españoles [...] muchos de estos indios son extremados músicos de voces é instrumentos y ofician tambien una Misa a la mejor capilla de cualquier iglesia Catedral. Tienen cuatro ternos de chirimías, dos de trompetas, violines é instrumentos músicos, con que acuden alquilados a solemnizar las fiestas que se celebran en la ciudad. »

participant à toutes les fêtes de la ville et leur rapporte un très bon salaire, et d'autre part, qu'ils puissent jouer de la musique dans leur propre église tous les dimanches et jours de fête avec autant de solennité que pour n'importe quelle fête⁵². »

Il apparaît ainsi que Santiago del Cercado était, comme le furent les doctrines de Huarochirí et de Juli, non seulement un très intense foyer d'activité missionnaire, mais aussi un foyer musical de grande importance. Ce qui pouvait attirer l'attention est aussi que, parcourant les différents fonds d'archives, il est possible de relever des informations concordantes, au point que

« la solennité avec laquelle les offices divins sont célébrés dans cette église du Cercado est si grande, ainsi que la grande attention dont font preuve les pères pour instruire les Indiens, subvenir à tous leurs besoins matériels, et surtout pour administrer les sacrements avec grande rigueur, que tous les vice-rois du Pérou s'y rendent et y demeurent parfois quelques jours, prenant grand plaisir à observer ce qui s'y passe⁵³ [...] »

et que « peu de fêtes se célèbrent à Lima sans la musique de Santiago del Cercado⁵⁴. »

La présence de musiciens dans les paroisses de Santiago et en particulier au moment des fêtes de saint Jacques prévues dans le calendrier liturgique atteste bien d'une activité musicale en lien avec son culte. Si, en l'état actuel de la recherche, aucune partition musicale destinée au culte de Santiago n'a été retrouvée au Pérou, la circulation de musiques – en particulier de la musique espagnole – et d'instruments dans l'Amérique coloniale a très tôt été abordée par les musicologues⁵⁵, qui indiquent que, si le XVIII^e siècle est plus documenté, on ne dispose pratiquement

52 AHSI, Archivum Historicum Societas Iesu, Rome, *Historia General de la Compañía de Jesús en la Provincia del Piru*, 1567-1599, Perú 23, f. 74 : « Y así tienen dentro de casa no solamente escuela de niños donde se le enseña a leer y escribir y la doctrina cristiana sino también otra escuela de música, donde aprenden a cantar y a tañer chirimías, cornetas, orlos y otros instrumentos, lo que sirve de que por una parte ganen de comer siendo los que de por si acuden a todas las fiestas de la ciudad recibiendo por ello muy buena paga, y por otra tengan en su misma iglesia música todos los domingos y fiestas con tanta solemnidad que cualquier fiesta. »

53 Mateos, Francisco, *Historia General de la Compañía de Jesús en la Provincia del Perú : crónica anónima de 1600 que trata del establecimiento y misiones de la Compañía de Jesús en los países de habla española en la América meridional*, Madrid, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, 1944, 2 vol., 485-532 p., vol. 1, p. 405 : « es tanta la pulicía con q se celebran en aquella iglesia del Cercado los oficios divinos y la grande vigilancia de los padres en doctrinarlos yndios y acudirles en todas sus necesidades corporales, y sobre todo en administrar los sacramentos con grande puntualidad q todos los virreyes del Perú van allí algunas vezes y se están algunos días gozándose mucho en ver lo que allí pasa [...] »

54 Chronique anonyme de 1570, citée par Sas, Andrès, *La música en la catedral de Lima durante el Virreinato*, Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1970-1971, p. 117 : « pocos fiestas se celebran en Lima sin la música de Santiago del Cercado. »

55 Vera Aguilera, Alejandro, « La circulación de la música española en el Perú del siglo XVII : un cargamiento naviero y su contexto », *Revista de musicología*, Madrid, vol. XLIV, n° 2 (2021), pp. 567-598. Sur cette question, voir entre autres travaux les études de Robert Stevenson (1970), Serge Gruzinski (2001), Irving Leonard (2005), John Elliott (2006), María Gembero Ustároz (2008), Javier Marín López (2012)...

d'aucune information pour le XVII^e siècle et avant 1700. Dans ce contexte particulier, le dépouillement que j'ai pu faire des fonds musicaux existants ou des fonds anciens qui conservent de rares sources musicales ne découvre aucune œuvre semblable à celles qui pouvaient être exécutées pour les fêtes de saint Jacques sur le continent européen, en dehors du répertoire en plain-chant que l'on retrouve dans les grands cantorals comme ceux de la cathédrale de Lima⁵⁶. Dans ces grands livres de chœur qui datent des années 1565-1636 et qui suivent les cycles de l'année liturgique et le calendrier des fêtes des saints, il est intéressant de relever que l'on trouve les pièces musicales en plain-chant⁵⁷ pour la vigile et la fête principale de l'apôtre saint Jacques, le 25 juillet. Les trois autres fêtes du saint — celle des *Miracles* le 3 octobre, celle de la *Translation* le 30 décembre et celle de l'*Apparition à la bataille de Clavijo* le 23 mai — sont ici absentes. Mais il faut noter qu'elles ne figurent d'ailleurs pas plus systématiquement dans le *propre des saints* de tous les diocèses d'Espagne, de France ou du monde catholique en général. C'est qu'en dehors des fêtes dites « d'obligation » absolument présentes partout (Pâques, Noël, Pentecôte, Ascension...) ainsi que certaines fêtes des principaux saints et martyrs du calendrier, la réforme des livres liturgiques issue du Concile de Trente autorisait le maintien d'usages liturgiques locaux⁵⁸. Ainsi, la totalité des fêtes de saint Jacques ne sont pas célébrées partout et certaines fêtes présentent même un caractère unique⁵⁹.

Dans les cantorals de la cathédrale de Lima, on trouve donc le graduel *Nimis honorati sunt* et l'offertoire *Gloria et divitiae* de la vigile, le 24 juillet, ainsi que l'introït *Mihi autem nimis*, le graduel *Constitues eos principes*, le verset alleluiatique *Ego vos elegi*, l'offertoire *In omnem terram*, la communion *Vos qui secuti estis me* de la fête du 25 juillet. Les antiennes *Accessit ad Jesum*, *Calicem quidem meum*, *Misit Herodes rex*, *Potestis bibere calicem*, *Quicumque voverit inter* des premières vêpres, l'antienne *Constitues eos principes* de l'office de sexte (vers midi), les antiennes *Nimis honorati sunt* et

56 Une remarquable étude a été publiée sur ce sujet : Fernández, David Andrés et Vera Aguilera, Alejandro, *Los cantorales de la catedral de Lima. Estudio, reconstrucción y catálogo*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2022, 594 p. Pour les offices de saint Jacques présents dans le catalogue, cf. p. 407-535.

57 Aujourd'hui parfois improprement appelé « chant grégorien » ; en tous cas un chant monodique en latin, par opposition aux œuvres polyphoniques avec orgue ou/et instruments, qui constituent un répertoire de chant dit « figuré » ou *canto de órgano* dans le vocabulaire musical espagnol.

58 L'époque post-tridentine, en mettant en place la réforme disciplinaire et pastorale et en proposant la réforme du chant grégorien puis du Graduel, de l'Antiphonaire, du Bréviaire (1568), du Missel (1570), du calendrier et du Martyrologe (1582), du Pontifical (1595) et du Cérémonial des évêques (1600), assura l'évolution de la musique sacrée et de la polyphonie. Les bulles pontificales *Quod a vobis* et *Quo primum tempore* de 1570 rendaient obligatoire l'adoption du bréviaire et du missel romains dans toutes les églises qui ne pouvaient s'autoriser d'un usage liturgique particulier au moins deux fois centenaire.

59 C'est le cas de la messe pour l'apparition de la Vierge à saint Jacques, qui ne semble être dite qu'à Saragosse où ce miracle est à l'origine même de la fondation de la basilique-cathédrale. Zaragoza, archivo catedral del Pilar : *Missa in festo apparitionis Beatæ Mariæ maioris vulgo dic[tae] del pilar factæ Beato Iacobo Apostolo*, ms. 4 fol. [s.l.n.d.] et *Officium pro festo apparitionis Beatæ Mariæ maioris vulgo dictæ del Pilar. Factæ Beato Iacobo Apostolo*, ms. 12 fol. [s.l.n.d.]

Annuntiaverunt opera dei pour l'office de none, les hymnes *Defensor alme hispaniae* des premières vêpres, *Nunc sancte nobis* de l'office de tierce, *Rector potens verax* des offices de sexte et none — en précisant encore qu'il ne s'agit ici que de la fête principale du saint et la plus importante, celle du *Martyre*, le 25 juillet.

En dehors d'un centre musical aussi important que la cathédrale de Lima, quelques rares informations apparaissent dans les archives, même dans des paroisses rurales comme celle de Urcos, visitée le 14 juin 1687 par Manuel de Mollinedo y Angulo, évêque de Cuzco, qui indique qu'il y a une confrérie de saint Jacques déjà citée et dans l'inventaire de laquelle il est relevé « *de nombreux papiers de musique*⁶⁰ », sans préciser la nature de ces « papiers », qui pourraient aussi bien être des livres de chœur que des partitions de musique vocale, *a capella* ou polyphonique, des partitions de musique instrumentale ou de musique pour orgue. L'information n'est pas plus claire bien plus tard lorsque, en 1755, le livre de comptes de la paroisse de Santiago de Lamay (évêché de Cuzco) indique que l'économe de la paroisse « *déclare avoir versé trois pesos au Maître de Chapelle pour les Cordes et le papier pour la Musique, à la fête de saint Jacques*⁶¹ » : s'il s'agit de papier à musique vierge, c'est que le maître de chapelle dont il est question en avait besoin pour écrire et/ou recopier et/ou composer de la musique, sans que l'on en ait conservé la moindre trace.

On pourrait aussi poser le problème dans l'autre sens : en effet, dans toutes les paroisses de Santiago où il est demandé⁶² « *d'installer un nouvel orgue* » (paroisse de Colquepata, évêché de Cuzco), ou dans laquelle a été « *renové l'orgue qui ne fonctionnait plus* » (paroisse d'Ollantaytambo, évêché de Cuzco), où l'on a fait dépense pour « *un ensemble de chalemies* » (paroisse de Calca, évêché de Cuzco) et pour « *remettre en état la sacqueboute* » ou « *remettre l'orgue en état* » ou « *le vieux basson de l'église* » (paroisse de Lamay), ou que l'on dispose encore de plus de détail lorsque, dans cette même paroisse, il est indiqué, en 1711 que le trésorier :

« [...] *sur ordre de son curé, accorde en décharge à D[on] Fran[cis]co Guamantupa trois fanègues et demie de maïs en contrepartie de l'enseignement du contrepoint aux enfants sopranos, et déclare avoir donné à Antonio Cayogualpa, organiste, deux fanègues de maïs, l'une en contrepartie de son travail et l'autre pour*

60 *Resumen de la visita eclesiástica que se hizo de los beneficios curados que ay en las provincias de Quispicancha, Paucartambo, Calca y Lares, marquesado de Oropessa y parte de la de Abancay, pertenecientes al obispado del Cuzco*, fol. 6r. Cité par Pedro Guibovich Pérez et Luis Eduardo Wuffarden : *Sociedad y gobierno Episcopal. Las visitas del Obispo Manuel de Mollinedo y Angulo 1674-1687*, Lima, Instituto Français de Estudios Andinos / Instituto Riva-Agüero, 2008, p. 143 : « *muchos papeles de música* »

61 Archivo Arzobispal del Cuzco, sección colonial, caja 26, Parroquia de Lamay, año 1755, fol. 96r : « *doi en descargo tres pesos que di por la fiesta del Patron Santiago al Maestro de Capilla para Cuerdas, y papel para la Música* »

62 « *por aumento un órgano nuevo* » ; « *renovado el órgano que no podía servir* » ; « *un terno de chirimías* » ; « *aderesar el sacabuche* » ; « *aderezar el horgano* » ; « *aderezar el bajón viejo de la iglesia* »

acheter du fil de fer et réparer le monocorde sur lequel il enseigne, et il déclare également avoir donné au harpiste une charge de maïs⁶³. »

c'est qu'il y a non seulement des musiciens — harpiste, organiste, maître de chapelle qui enseigne le contrepont à de jeunes chanteurs sopranos —, mais aussi et surtout un répertoire d'œuvres musicales en lien avec leurs activités et les obligations de leur charge. Mais là encore, malheureusement, sans laisser aucune trace musicale.

Conclusion

Les résultats de cette étude de synthèse invitent à formuler plusieurs observations d'ordre méthodologique et historiographique. En premier lieu, si l'absence — pour l'instant ? — de sources directes (partitions, œuvres de circonstance...) constitue un obstacle réel à la connaissance du répertoire spécifiquement composé pour le culte de saint Jacques au Pérou pendant la période baroque, les sources et témoignages indirects (visites pastorales, inventaires d'église, rares livres de comptes de confréries...) permettent de reconstituer partiellement l'environnement sonore dans lequel s'inscrivait ce culte et dessinent le tableau d'une vie musicale dynamique et diversifiée au sein des paroisses consacrées à l'apôtre.

En second lieu, la question du syncrétisme religieux telle qu'elle se pose à travers le culte de saint Jacques, ne peut être réduite à une simple « superposition » du christianisme sur des substrats indigènes. La formulation de Tristan Platt, rappelant la nécessité d'intégrer « la experiencia indígena ante la violencia del Cristo invasor », oriente vers une lecture plus nuancée, attentive aux logiques propres des acteurs indigènes. Le syncrétisme n'est pas seulement un phénomène de résistance passive : il constitue aussi une reformulation active des systèmes de croyances, dont les pratiques musicales sont un vecteur essentiel.

Il ne fait aucun doute que saint Jacques occupe une place singulière dans l'histoire religieuse, culturelle et musicale du Pérou colonial et qu'il traversa les siècles en se reconfigurant au gré des nécessités locales et des transformations de la société coloniale andine. Les pistes ouvertes par cette recherche sont nombreuses. L'exploration systématique des fonds d'archives ecclésiastiques encore inexploités, l'étude comparative des pratiques musicales entre différentes zones géographiques de l'ancienne vice-royauté et des investigations auprès des confréries actuelles qui

63 *Ibidem*, año 1711, fol. 50V-51r : « Primeramente da por descargo por orden de su cura a D[on] Fran[cis]co Guamantupa tres fanegas y media de mais para aquenta enseñar de punto a los muchachos triples, mas da por descargo aver a Antonio Cayogualpa organista dado dos fanegas de mais una para aquenta de su trabajo y otra para comprar alambre y aderesar el monacordio enque enseña, yten da por descargo aver dado al harpista una carga de mais. »



Fig. 4 : Fête du Corpus Christi sur la Plaza Mayor de Cuzco : char de saint Jacques de la paroisse de Santiago (époque contemporaine).

conservent peut-être des formations héritées de l'époque coloniale constituent, à l'intersection de la musicologie, de l'histoire sociale et religieuse et de l'anthropologie andine, autant de directions prometteuses pour de futures investigations. Et si les sources documentent une réelle activité musicale autour de l'apôtre saint Jacques-le-Majeur, aucune partition spécifiquement composée pour lui n'a à ce stade été retrouvée au Pérou, ce qui ouvre là encore des perspectives de recherche inédites. (Fig. 4)

Fecha de recepción / *Date of reception* / Data de recepción: 18-V-2026

Fecha de aceptación / *Date of acceptance* / Data de aceptación: 11-VI-2026

Cómo citar este artículo / *How to cite this article* / Como citar este artigo: Picone, Ph., “Saint Jacques et la musique pour son culte dans la vice-royauté du Pérou baroque”, *Ad Limina. Revista de Investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, vol. XVII-1 (2026), pp. 117-143, <http://dx.doi.org/10.61890/adlimina/17.1.2026/04>

Pedro Cifuentes Mazo (1707-1771), maestro de capilla de la catedral de Santiago de Compostela. Una propuesta de (micro)biografía histórica¹

Laura Touriñán-Morandeira

Instituto de Historia

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (IH-CSIC)

Resumen: Pedro Cifuentes Mazo (1707-1771) es compositor del Barroco hispano reconocido en la historiografía musical española, aunque no atendido en profundidad. Su trayectoria se encuentra fragmentariamente documentada y dispersa en la bibliografía especializada, y el grueso de su producción compositiva es hoy incógnita sin dilucidar y patrimonio susceptible de recuperación.

Atendiendo a esta realidad y con el fin último de contribuir a la restitución de la memoria y legado de este compositor, se ofrece una (micro)biografía histórica de Cifuentes, de hilo temporal cronológico. En ella se recobran fuentes documentales archivísticas, se integran referencias clásicas y estudios contemporáneos específicos que evidencian un estado del arte sobre el tema; asimismo, se incluye un recopilatorio de sus obras localizadas y de las ediciones críticas existentes actualmente. Se aportan nuevos datos de su vinculación con la Capilla Real —terreno prácticamente inexplorado— y se proporciona una nueva visión de su labor como compositor al servicio de la catedral de Santiago, poniendo especial foco en su ejercicio de oposición para acceso al cargo.

Palabras clave: Pedro Cifuentes Mazo, catedral de Santiago de Compostela, Capilla Real, Real Coro de Niños Cantores, biografía histórica, Barroco hispano, música sacra.

¹ Mi agradecimiento expreso a Pilar Alén Garabato, por su generosidad compartiendo fuentes, sin duda, fundamentales, para la realización de este trabajo. Asimismo, gratitud también con Philippe Picone, por facilitarme sus transcripciones de los motetes de Cifuentes para ser consultados durante esta investigación.

Pedro Cifuentes Mazo (1707-1771), chapel master of the cathedral of Santiago de Compostela. A proposal for historical (micro)biography

Abstract: *Pedro Cifuentes Mazo (1707–1771) is a composer of the Spanish Baroque period who is recognised in Spanish music historiography, although he has not been studied in depth. His career is documented only in fragments and scattered throughout the specialist literature. The bulk of his compositional output remains unknown and unexplored today, representing a heritage ripe for rediscovery.*

In light of this situation, and with the ultimate aim of contributing to the restoration of this composer's memory and legacy, this work presents a historical (micro)biography of Cifuentes, organised chronologically. It draws on archival documentary sources, integrates classical references and specific contemporary studies that reflect the current state of research on the subject, and includes a compilation of his identified works and the critical editions currently available. New information is provided regarding his connection with the Royal Chapel — a virtually unexplored area — and a new perspective is offered on his work as a composer in the service of Santiago Cathedral, with a particular focus on his competitive examination for the position.

Keywords: *Pedro Cifuentes Mazo, Cathedral of Santiago de Compostela, Royal Chapel, Royal College of Choirboys, historical biography, spanish Baroque, sacred music.*

Pedro Cifuentes Mazo (1707-1771), mestre de capela da catedral de Santiago de Compostela. Unha proposta de (micro) biografía histórica

Resumo: Pedro Cifuentes Mazo (1707-1771) é un compositor do Barroco hispano recoñecido na historiografía musical española, malia que non estudado en profundidade. A súa traxectoria atópase documentada fragmentariamente e dispersa na bibliografía especializada, e o groso da súa produción compositiva é hoxe unha incógnita sen dilucidar e un patrimonio susceptible de recuperación.

Atendendo a esta realidade e co fin último de contribuír á restitución da memoria e legado deste compositor, ofrécese unha (micro)biografía histórica de Cifuentes, de fio temporal cronolóxico. Nela recóbranse fontes documentais arquivísticas, intégranse referencias clásicas e estudos contemporáneos específicos que evidencian un estado da arte sobre o tema, e inclúese unha recompilación das súas obras localizadas e das edicións críticas existentes actualmente. Achéganse novos datos da súa vinculación coa Capela Real —terreo practicamente inexplorado— e proporciónase unha nova visión do seu labor como compositor ao servizo da catedral de Santiago, poñendo especial foco no seu exercicio de oposición para acceso ao cargo.

Palabras clave: Pedro Cifuentes Mazo, catedral de Santiago de Compostela, Capela Real, Real Coro de Nenos Cantores, biografía histórica, Barroco hispano, música sacra.

Introducción, metodología y aproximación al estado de la cuestión para una (micro)biografía de Pedro Cifuentes Mazo

Pedro Cifuentes Mazo (Cuenca, 18/01/1707-Santiago de Compostela, 1/09/1771) fue un músico y compositor español del Barroco dedicado al repertorio sacro, primero como organista segundo en la Capilla Real de Madrid y, después, como maestro de capilla de la catedral de Santiago de Compostela.

Su importancia y significación han sido reconocidas a lo largo de la historiografía musical española, ya desde el siglo XIX. Véanse las referencias de Saldoni², Soriano Fuertes³, Barbieri⁴ o Tafall⁵, que son fuentes bibliográficas clásicas e ineludibles. Incluso su coetáneo, el cura de Fruíme, dedicó a Cifuentes dos de sus poemas pocos años después de su fallecimiento⁶.

Atendiendo a la relevancia y trascendencia de este personaje, el presente trabajo propone una recuperación biográfica de Pedro Cifuentes Mazo, de discurso cronológico, haciendo breve mención a su etapa madrileña en el círculo de la Real Capilla⁷ y, muy especialmente, centrada en su estancia en Compostela y en su participación en la oposición a maestro de capilla de esta institución. Para ello, son objetivos específicos de la presente investigación: 1) localizar e interrelacionar el mayor número de fuentes documentales primarias relacionadas con Cifuentes para la obtención de datos biográficos; 2) localizar e inventariar el mayor número de obras de su autoría, discerniendo de cuáles se conservan hoy los manuscritos autógrafos y cuáles son atribuidas a su autoría en trabajos contemporáneos; 3) establecer un estado de la cuestión sobre el estudio biográfico de este músico; 4) trazar un discurso narrativo propio, de orden cronológico, que constituya una (micro)biografía histórica actualizada de Cifuentes y que permita su ubicación en el contexto histórico general de la época y en los contextos específicos del circuito madrileño de la Capilla Real en sus primeros años y en

2 Saldoni y Remendo, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, IV, (Antonio Pérez Dubrull, 1881), pp. 64 y 283-84.

3 Soriano Fuertes, Mariano, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850* (D. Bernabé Carrafa, almacenista de Cámara de SS. MM. y AA., calle Príncipe, nº 13, 1859), Vol. 4, p. 53.

4 A. Barbieri, Francisco, "Apuntes biográficos de diversas personas, cartas y otros documentos, recopilados por Francisco A. Barbieri", texto manuscrito, Madrid, 1800-1900, Fondo Barbieri (signatura MSS/14026/73), Biblioteca Nacional de España.

5 Tafall Abad, Santiago, "La capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela. Notas históricas", *Boletín de la Real Academia Gallega* (1931), pp. 4-5.

6 Cernadas Castro, Diego Antonio, *Obras en prosa y verso del cura de Fruime D. Diego Antonio Cernadas y Castro, natural de Santiago de Galicia (1778-1781)* (D. Joachin Ibarra, 1789), 276-77, 280, 282 y 285-87, Universidad de Santiago de Compostela.

7 La etapa vital madrileña de Pedro Cifuentes Mazo es tema prácticamente inexplorado actualmente. Diversos estudios —citados en este trabajo— mencionan la labor como segundo organista en la Capilla Real. Y es dato novedoso que aportamos su vinculación con el Real Coro de Niños Cantores de Madrid. Sin embargo, el estudio pormenorizado de este tema estimamos que es cuestión necesaria y esperamos que pueda ser abordada en un futuro, pues excede los límites del presente trabajo, que, tal y como su título indica, centra su foco en la etapa vital y profesional de Cifuentes ligada a la catedral compostelana.

el contexto catedralicio compostelano hasta su fallecimiento; y 5) identificar posibles vías de estudio futuras que incentiven posteriores estudios musicológicos (propios o ajenos) que permitan profundizar en el conocimiento y recuperación de Cifuentes.

A nivel metodológico, se toma en consideración un enfoque dual. Por una parte, la biografía de Cifuentes responde al género de la “biografía histórica”, que estudia al personaje en su contexto de forma interrelacionada⁸; por otra, la reunión de su producción musical es resultado de una revisión de los fondos musicales del archivo de la catedral de Santiago y la consulta de estudios de historiografía musical de fondos principalmente catedralicios, del panorama europeo y, especialmente, español⁹. Esto nos permite dejar constancia en forma de inventario de qué obras se estima que compuso Cifuentes, de cuáles se conservan los manuscritos originales y cuáles le son atribuidas por otros investigadores, y qué obras están actualmente editadas y cuáles permanecen inéditas¹⁰.

Para implementar esta metodología propuesta, se ha trabajado con fuentes documentales archivísticas —procedentes de distintas instituciones—, tales como correspondencia, actas capitulares, documentos genealógicos, partidas sacramentales, certificados civiles y certificados médicos, entre otras, consideradas fuentes primarias por aportar datos vitales y cronológicos directos sobre la figura de Cifuentes. A estas se añaden fuentes secundarias, como correspondencia, libros de cuentas o actas capitulares, que ubican a Cifuentes en los contextos institucionales de la Real Capilla de Madrid y en la capilla de música de la catedral de Santiago y que evidencian cómo se articulaban ambos sistemas socioeconómicos.

Añadimos a las fuentes archivísticas, por su naturaleza manuscrita, los apuntes biográficos de Barbieri sobre Cifuentes, aunque son tratados como bibliografía

8 Bazant, Mílada, “Retos para escribir una biografía”, *Secuencia: revista de historia y ciencias sociales*, n.º 100 (2018), pp. 53-84; Caballé, Anna, “Seguir los hilos”, *Químera: Revista de literatura*, n.º 240 (2004), pp. 10-13; Caballé, Anna, “La biografía en el siglo XXI: cómo investigar y escribir una vida”, *Andalucía en la historia*, n.º 47 (2015), pp. 92-94; Cormac, Joanne, “Introduction: Music and Biography”, *19th-Century Music*, 44, n.º 2 (2020), pp. 61-66; Gómez Navarro, José Luis, “En torno a la biografía histórica”, *Historia y política. Ideas, procesos y movimientos sociales*, 13 (2005), pp. 7-26; Pons, Anacleto, “De los detalles al todo: historia cultural y biografías globales”, *História da Historiografia*, 12 (2013), pp. 156-75; Reguera, Andrea, “Los estudios biográficos y su capacidad de explicación histórica”, *Avances del Censor*, VII, n.º 7 (2010), pp. 39-53; Salgado de la Rosa, Ángel, “Entre ciencia y arte: el regreso de la biografía. Algunas reflexiones metodológicas”, en *III Congreso Nacional: Estudios Regionales y la Multidisciplinariedad en la Historia* (UNAM, 2013), pp. 355-77.

9 Garbayo Montabes, F. Javier, “Historiografía musical de las catedrales gallegas: más de un siglo de aportaciones y alguna acotación de futuro”, *Sémata: Ciencias sociais e humanidades*, 22 (2010), pp. 103-30; Ezquerro Esteban, Antonio, “El patrimonio musical de la Iglesia Española: el caso de las catedrales y su patrimonio documental”, en *Las catedrales de España: Alcalá de Henares, 6 y 7 de noviembre de 1998*, Vol. 2, 1998, p. 60; Ezquerro Esteban, Antonio, “El trabajo de descripción de archivos musicales de la iglesia en España: puntualizaciones históricas, y una mirada a las experiencias en los fondos correspondientes a los territorios de la antigua Corona de Aragón”, en *Una vida descubriendo la música en las catedrales: Homenaje al musicólogo P. José López Calo S.J. desde los archivos de la Iglesia*, 2022, pp. 53-92.

10 El estudio estilístico de la producción musical de Cifuentes es tema que consideramos necesario y esperamos que pronto sea tratado en investigaciones futuras, pero por cuestiones de espacio y de delimitación temática, exceden al propósito del presente trabajo.

historiográfica clásica, a la que se unen las ya citadas referencias de Saldoni, Soriano y Tafall. Sendos autores son artífices de las notas biográficas más antiguas que se conservan sobre este músico. Se complementan estas con estudios especializados contemporáneos fruto de la musicología moderna, en las que Cifuentes es protagonista principal o personaje histórico secundario referenciado y en las que se hace mención a su trayectoria vital, profesional y/o compositiva: entre ellos, destacamos los trabajos de López Calo¹¹ sobre la catedral de Santiago; los de Pilar Alén¹² sobre la música eclesiástica en Galicia; la voz de Garbayo Montabes¹³ sobre Cifuentes en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*; y los trabajos de Philippe Picone¹⁴ vinculados a la música eclesiástica en relación al Camino de Santiago. Asimismo, los contextos histórico, institucional y estilístico que rodean a Cifuentes se ilustran mediante bibliografía contemporánea secundaria específica. En conjunto, fuentes históricas, referencias clásicas e investigaciones actuales permiten establecer el estado de la cuestión sobre el estudio biográfico del compositor objeto de análisis, aportar nuevos datos de su vida, ubicar el contexto al que pertenece e identificar su producción.

La pertinencia de este estudio sobre la vida y obra de Cifuentes se justifica ante la gran cantidad de incógnitas que rodean, todavía, a tan relevante músico. Y el propósito final es contribuir a su recuperación mediante una actualización del corpus documental y bibliográfico, así como promover el estudio de su figura para el enriquecimiento del patrimonio musical español.

Breve nota a los orígenes familiares de Pedro Cifuentes

Escasos son los datos biográficos que se conocen de Pedro Cifuentes Mazo. De atribuido origen madrileño¹⁵, Pedro Cifuentes nació en Cuenca el 18 de enero de 1707¹⁶ y fue bautizado a los pocos días, en la Iglesia Parroquial de Santa María de Gracia:

11 López Calo, José, "Cifuentes, Pedro", en *Grove Music Online* (2001); López Calo, José, *La música en la Catedral de Santiago*, III. Catálogo del Archivo de Música (III), Diputación Provincial de La Coruña, 1993, pp. 199-205.

12 Alén Garabato, María Pilar, "De las armas de Clavijo a los sonos musicales en la Quintana", *Galicia Histórica. Folla de historia e documentos composteláns* (mayo de 2024); Alén Garabato, María Pilar, *El compositor italiano Buono Chiodi y su magisterio en Santiago de Compostela* [tesis doctoral], Universidad de La Laguna, 1992.

13 Garbayo Montabes, Javier, "Cifuentes Mazo, Pedro", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, III, Fundación Autor - SGAE, 2002, p. 708.

14 Picone, Philippe, *Musiques et Culte de Saint Jaques-le-Majeur dans l'Europe Baroque. Espagne, France, Italie (1563-1746)* [tesis doctoral], École des Hautes Études en Sciences Sociales & École Pratique des Hautes Études de Paris, vol. I, 2012, p. 107; vol. II, pp. 135-168.

15 Véanse, por ejemplo, referencias históricas como Saldoni y Remendo, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides...*, *op. cit.*, pp. 64 y 283-84; Tafall Abad, Santiago, "La capilla de música de la Catedral de Santiago...", *op. cit.*, pp. 4-5.

16 Alén Garabato, María Pilar, "De las armas de Clavijo a los sonos...", *op. cit.*, 1.

En la ciudad de Cuenca, en trece días del mes de febrero de mil setecientos y siete años, Yo, Nicolás [¿Viban?], cura de esta Parroquial de Santa María de Gracia, bauticé *subcondizione*, puse oleo y *chrisma*, e hice los demás exorcismos que dispone el ritual romano, a un niño que nació a diez y ocho del mes de enero próximo pasado, hijo legítimo de Tomás de Cifuentes y María Mazo, su legítima mujer, al cual puse por nombre Pedro. Fue su Compadre de Pila, Evaristo Mazo, su abuelo, al cual advierto el parentesco espiritual y demás obligaciones. Fueron testigos el Licenciado Dn. Juan Redondo, y Lorenzo Nieto y Manuel García y lo firmé = Nicolás Viban¹⁷.

Además de esta partida bautismal, las pruebas de limpieza de sangre que tuvo que entregar para ocupar la canonjía en Santiago de Compostela desvelan su núcleo familiar más próximo, siendo todos ellos oriundos de Cuenca:

Genealogía de Pedro Cifuentes Mazo, electo Canónigo, Maestro de Capilla de esta Santa Apostólica Iglesia de Señor Santiago, natural de la ciudad de Cuenca, Parroquia de Santa María de Gracia.

Padres

Dn. Tomas Cifuentes, D^a María Andrea Mazo, naturales de la Ciudad de Cuenca, él de la Parroquia de San Juan Baptista, y ella de la Parroquia de Santa Cruz.

Abuelos Paternos

Don Damián de Cifuentes, y D^a Lucía Cardo, naturales de la Ciudad de Cuenca.

Abuelos Maternos

Dn. Evaristo Mazo y D^a Juliana Salazar, naturales de la Ciudad de Cuenca.

Y esta es mi genealogía, cierta y verdadera y así lo juro a Dios, y una Cruz, tal como esta y lo firmo en Santiago, a veinticuatro de junio, año de mil setecientos cuarenta y cinco, Pedro Cifuentes Mazo.

Concuerda con el original, que queda en el Archivo de esta Santa Apostólica Iglesia de Santiago; y da mandato del Sumo Sr. Dean, y Cabildo de esta, [¿?] y la presenta en el Archivo a veintinueve de junio de mil setecientos cuarenta y cinco. Vicente Sidrás¹⁸.

17 "[Partida de bautismo de Pedro Cifuentes Mazo]", 13/02/1707, Fondo del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela. Gobierno; Personal; Informaciones de limpieza de sangre. Tomo VII (CAS-CIS), 1668-1808 (signatura IG736), Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela; "[Certificado de Fe de Bautismo de Pedro Cifuentes Mazo]", Cuenca, 13 de febrero de 1707, Parroquias (signatura P-197), Archivo Diocesano de Cuenca.

18 "[Genealogía de Pedro Cifuentes Mazo]", s. f., Fondo del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela. Gobierno; Personal; Informaciones de limpieza de sangre. Tomo VII (CAS-CIS), 1668-1808 (signatura IG736), Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

*La relación de Pedro Cifuentes con la Capilla Real de Madrid,
tema inexplorado*

Conocer la infancia de Cifuentes y su iniciación en la música es cuestión pendiente para nosotros, pues no hemos podido localizar hasta la fecha datos al respecto. La primera referencia constatable es su paso por el “Colegio de Cantores” de Madrid, donde coincidió con el arpista Francisco de León¹⁹:

El Rey ha resuelto que a Dn. Francisco de Leon, y Dn. Pedro Zifuentes [Cifuentes], el primero arpista, y el segundo organista de la Capilla, ambos colegiales que fueron del Colegio de Cantores, se les dé la ayuda de costa de cien ducados de vellón a cada uno por una vez como se ha hecho con los demás colegiales que han salido del Colegio; y así lo participo a Ud. de su R. [Real] orden para que por esa vía se dé la correspondiente a la Tesorería Mayor. Dios guarde a Ud. muchos años como deseo. [¿?] 17 de diciembre de 1736. Marqués de Torrenueva²⁰.

Entendemos que esta nota de Palacio Real alude al Real Colegio de Niños Cantores²¹ —comúnmente conocido de forma general como “los niños cantorcitos”—, ubicado en tiempos de Cifuentes en la calle Leganitos. Fue una institución prácticamente adjunta a la Real Capilla, cuya principal función era la formación de voces de tiple para nutrir posteriormente a esta.

Fue este el caso de Cifuentes, quien, tras el cambio de voz y ya como exalumno del colegio, fue empleado como instrumentista; en este punto, otros niños cantores se reubicaron como compositores y maestros de capilla, también en el Palacio Real o en capillas de música de catedrales. Asimismo, exalumnos también fueron profesores del colegio, como así fue el caso de Cifuentes, dato hasta la fecha desconocido; véase una carta, de su puño y letra, donde este revela que fue maestro del Real Colegio —no confundir en este caso con la figura del Rector, máxima autoridad y puesto ligado al de Maestro de Capilla—:

19 “[Carta manuscrita del Marqués de Torrenueva, del 17/12/1736, a Francisco de León en la que menciona a Pedro Cifuentes]”, Texto manuscrito, Madrid, 1736, Fondo personal “Leon, Francisco de” (signatura 545/31), Archivo General de Palacio.

20 “[Carta manuscrita del Marqués de Torrenueva, del 17/12/1736, a Francisco de León en la que menciona a Pedro Cifuentes]”.

21 Para más información, remitimos a los siguientes títulos: Subirá Puig, José, “La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños cantorcicos”, *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, n.º 14 (1959): 207-30; Morales, Nicolás, *Las voces de palacio: el Colegio de Niños Cantores de Madrid (siglos XVII-XVIII)* (2006); Ramos Regino, Luis Antonio, “La Real Capilla de Música y el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid. Tradiciones pedagógicas Napolitanas en España”, conferencia presentada en el Congreso Internacional “Ignacio Jerusalem 250: Músicas Galantes entre Italia, la Península Ibérica y el Nuevo Mundo”, 5 de diciembre de 2019.

Don Pedro Cifuentes, Organista de la Capilla Real

Illmo. Sr.

Señor,

Hallándome [...] deseoso de emplazarme en su servicio, como en el de Vuestra Santa Ilustrísima no excuso manifestarlo, y al mismo tiempo que hoy me hallo por Organista de la Real Capilla de su Majestad, y que fui Maestro de su Real Colegio [...]

Madrid, mayo, 6, de 1744

Illmo. Sr.

Años P. de V. S. Illma.

Dn. Pedro Cifuentes Mazo²².

Tanto esta última carta de 1744, como la anteriormente citada de 1736, atestiguan que Pedro Cifuentes fue músico de la Real Capilla de Madrid²³. Concretamente, de entre las fuentes históricas que aluden a su puesto en la Capilla Real, cabe destacar el “Decreto del Patriarca de las Indias”, citado por Soriano Fuertes, que revela el cargo concreto de Pedro Cifuentes como organista segundo:

Decreto del Patriarca de las Indias. “Habiendo entendido con justificación de informes que, no obstante lo dispuesto por la nueva planta, después de su justificación ni antes de ella, sirvieron los organistas de la real capilla, nominados primeros, sino los días que se llaman de Cortina y de Cancel, y los segundo alternando por semanas en los demás días ordinarios. Y atendiendo a que la clase de los primeros siempre quedaría perjudicada haciendo semana con los segundos, además de la obligación de servir los días de Cortina y Cancel, por lo que sin duda no se ha observado en esta parte la nueva planta; hasta la declaración de ella, que últimamente hicimos. Mandamos que don Ignacio Pérez y don José Nebra, organistas principales, sirvan solo los días de

22 “[Oposiciones a Maestro de Capilla 1744]”, Santiago de Compostela, 1744, Fondo del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela. Gobierno; Personal; Correspondencia, expedientes de oposición, pleitos y antecedentes personales y culto de Maestros de capilla. 1571-1894 (signatura IG214), Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

23 Para más información sobre esta institución, remitimos a las siguientes publicaciones: Capdepón Verdú, Paulino, *La Música en la Real Capilla de Madrid, siglo XVIII*, Fundación Amigos de Madrid, 1992; Lolo Herranz, Begoña, *La música en la Real Capilla de Madrid, José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Universidad Autónoma de Madrid, 1990; Lolo Herranz, Begoña, “La recepción del primer barroco en la Real Capilla”, *Recerca musicològica*, n.º 17-18 (2007), pp. 67-81; Martínez Millán, José, “La música en la Capilla Real durante el siglo XVIII”, en *Las capillas de música en el Barroco*, Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Universitario “La Corte en Europa”, 2018; García-Álvarez de la Villa, Beatriz, “La música en el Real Palacio y en la Real Capilla: ceremonias solemnes y veladas íntimas en la Corte durante la Restauración borbónica”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 33 (2020), pp. 121-59.

Cortina y Cancel; y los organistas segundos, don José Sánchez y don Pedro Cifuentes, por semanas, los días ordinarios, como antes se ha ejecutado; y para que así se observe respectivamente por cada uno, se lo hará saber a los cuatro organistas un furrier de la real capilla, pasando luego este decreto al puntador para su cumplimiento en la parte que le toca. Real sitio del Pardo, 18 de enero de 1739. El patriarca de las Indias. Al receptor don Francisco Barón²⁴.

A este respecto, diversas referencias históricas permiten estimar el cargo de Pedro Cifuentes como organista de la Capilla Real entre 1734 y 1745 (periodo de once años)²⁵, dato recogido en estudios modernos²⁶; o incluso una investigación contabiliza esta afiliación desde 1726, fecha de su nombramiento como organista (lo que implicaría una etapa de 19 años de dedicación)²⁷.

En la época de Cifuentes, la Capilla Real presentaba una estructura de plantilla de cuatro organistas, “dos primeros, con mil ducados cada uno y dos segundos a trescientos ducados, en conformidad de optar por su antigüedad”; aplicando esta constitución de planta, en 1739, Pedro Cifuentes y José Sánchez figuraban como segundos organistas, con un salario de 112.500 mrs. [maravedís] vellón, e Ignacio Pérez y José de Nebra como primeros organistas, de 375.000 mrs. vellón²⁸.

Toda esta primera etapa profesional de Cifuentes vinculado a la Capilla Real es tema, que sepamos, no investigado hasta la fecha y que estimamos de necesaria atención. Tal es así, que no tenemos constancia de la producción musical de Cifuentes en este periodo, más allá de la composición, en 1738, de *Melodramma armónica, intitulada La fineza acreditada vence el poder del destino. Fiesta que se representa en el Coliseo de la Cruz* [...]²⁹, de la cual, lamentablemente, solo se conserva la edición del libreto³⁰, pero no la partitura musical que lo acompañaba.

24 Soriano Fuertes, Mariano, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios...*, op. cit., p. 47; B. Boils, Joan, *Cuatro palabras para un libro. La “Historia de la Música Española” de Mariano Soriano Fuertes, una fuente esencial en la historiografía de la música española del siglo XIX*, Cuadernos de Bellas Artes, Colección de Música, 27, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2018, p. 43.

25 Saldoni y Remendo, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides...*, op. cit., pp. 64 y 283-84; Soriano Fuertes, Mariano, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios...*, op. cit., p. 43; Tafall Abad, Santiago, “La capilla de música de la Catedral de Santiago...”, op. cit., pp. 4-5.

26 López Calo, José, “Cifuentes, Pedro”, op. cit.; Garbayo Montabes, F. Javier, “Cifuentes Mazo, Pedro”, op. cit., p. 708; Alén Garabato, María Pilar, “De las armas de Clavijo a los sones...”, op. cit.

27 Martín Moreno, Antonio, *Historia de la música española*, 2ª ed., 4. Siglo XVIII (Alianza, 2006), p. 125.

28 Morales, Nicolás, *La Capilla Real y las “redes musicales”. Festería, Hernandad y Montepío de músicos en el Madrid del siglo XVIII*, Fundación Carlos de Amberes, 2001, p. 35.

29 A. Barbieri, Francisco, “Apuntes biográficos de diversas personas...”, op. cit.

30 Cifuentes Mazo, Pedro, *Melodramma Armonica, Intitulada, la Fineza acreditada vence el poder del destino. Fiesta que se representa en el Coliseo de la Cruz*, Madrid, 1738.

La oposición de Pedro Cifuentes al magisterio de la catedral de Santiago de Compostela

En 1744, Pedro Cifuentes se postuló al magisterio de la capilla de la catedral de Santiago, puesto que ocupó oficialmente el 16 de marzo de 1745 y que desempeñó durante 23 años, hasta 1768³¹.

El proceso de oposición a la canonjía fue largo y complejo. La vacante a maestro de capilla de la catedral de Santiago se produjo como consecuencia de la partida de Pedro Rodrigo Gómez al monasterio de la Encarnación de Madrid, tras 21 años de servicio, entre 1723 y 1744³². Ante esta situación, el cabildo acordó convocar un proceso de oposición.

La práctica de examinar a postulantes para acceder a un puesto de maestro de capilla proviene de mediados del siglo XVI, como consecuencia del cambio de concepto de la figura de “maestro de capilla”, que pasa a ser de un cantor y, a veces, director de grupo coral, a ser compositor también³³. En el caso concreto de 1744, el cabildo acordó convocar un proceso de oposición que exigía la composición de obras en castellano y en latín; concretamente, los ejercicios a realizar por los candidatos fueron estipulados según estos parámetros:

Oposición

1º Motete que empieza: *Sanctificavit Dominus*, ha de ser a 8 con acompañamiento de arpa, violón y órgano.

2º Villancico, que comienza: *Ha del Templo de Jacob*, también será a 8 con los instrumentos que le pareciesen su elección.

3º La Letra, que empieza: *Al Altar de la Gracia*, ha de ser en 4 sin instrumentos o a su elección.

4º Han de remitir [¿...?] *Dominus* a 8 con instrumentos de las obras, que tuviesen hechas. [¿...?] *Magnificat* como los acompañamientos advirtiéndolo y que otras han de ser copiadas, y seguras con sus borradores.

5º [...] ³⁴.

31 López Calo, José, *La música en la Catedral de Santiago*, IV. Catálogo del Archivo de Música (IV), Diputación Provincial de La Coruña, 1993, 367; Garbayo Montabes, F. Javier, “Cifuentes Mazo, Pedro”, *op. cit.*, p. 708; Alén Garabato, María Pilar, “De las armas de Clavijo a los sones...”, *op. cit.*

32 López Calo, José, *La música en la Catedral de Santiago*, IV, Catálogo del Archivo de Música (IV), p. 367; Capdepón Verdú, Paulino, “Los maestros de la capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid (siglo XVIII)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 36 (1996), pp. 455-86; Capdepón Verdú, Paulino, *La música en el Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*, Fundación Caja de Madrid: Alpuerto, 1997.

33 López Calo, José, *La música en la Catedral de Santiago*, X. El siglo XVIII, I. Música (I), Diputación Provincial de La Coruña, 1993, pp. 181-82.

34 “[Oposiciones a Maestro de Capilla 1744]”, *op. cit.* Para más información sobre esta oposición se remite a López Calo, *La música en la Catedral de Santiago*, X. El siglo XVIII, I. Música (I), 179-88; López Calo, José, *La música en la Catedral de Santiago*, XI. El siglo XVIII, I. Música (II), Diputación Provincial de La Coruña, 1993, pp. 11-19.

El cabildo recibió, mediante correo del mes de junio, muestra de interés al magisterio por parte de diez aspirantes:

Dn. Juan Gullon de la Capilla de Maestro de Capilla de Zamora [Manuel Agullón Pantoja]

Dn. Antonio Guadarrama, Maestro de Capilla de Toledo [Catedral de Orense]

Dn. Juan Antón Gaitán, Maestro de Capilla de Segovia [Juan Manuel González Gaitán]

Dn. Juan Oliac y Serra, Maestro de Capilla de Ávila

Dn. Pedro Cifuentes, organista de la Capilla Real

Dn. Juan Martín, organista de Salamanca

Dn. Juan Antonio López, Maestro de Capilla de Lugo [Manuel Antonio López del Río]

Dn. Antonio Ventura Roel y del Río, Maestro de Capilla de Mondoñedo [Antonio Ventura Roel del Río]

Dn. Francisco Hernández Illana, Maestro de Capilla de Burgos

Dn. Manuel Paradís, Maestro de Capilla de Tuy³⁵.

A todos ellos, el cabildo tuvo intención de hacer llegar la misma respuesta, hecho del cual quedó constancia en registro oficial de correspondencia:

Respuesta para todos los que se han inscrito y escriban sobre la pretensión al Magisterio de Capilla, en junio de 1744.

Recibimos la de usted en que nos insinúa su pretensión al Magisterio de Capilla vacante en esta Santa Iglesia, y habiendo resuelto el cabildo que pasa a proceder en la elección con más conocimiento, se responde a todos los pretendientes remitan sus composiciones en las obras siguientes, que [¿...?] lo participamos a usted para que con la más posible brevedad se sirva remitirlas, si gusta le tengamos presente cuando se pase al nombramiento, no [¿olvidando?] correspondan las obras a los

35 "[Oposiciones a Maestro de Capilla 1744]", *op. cit.*

Los diez candidatos a oposición constan en el acta capitular citada; sin embargo, estudios posteriores identifican a los siguientes participantes: "Antonio Guadarrama, Maestro de Capilla de Orense, Pedro Cifuentes Mazo, Organista de la Capilla Real de Madrid; Juan Oliac y Serra, Maestro de Capilla de Ávila; Manuel González Gaitán, M. de Capilla de Segovia; Juan Martín, M. de Capilla de Salamanca; Manuel Agullón y Pantoja, M. de Capilla de Zamora; Antonio Ventura Roel, M. de Capilla de Mondoñedo; Francisco Henández Illana, M. de Capilla de Burgos; Manuel Antonio López del Río, M. de Capilla de Lugo, y Manuel Paradís, M. de Capilla de Tuy". López Calo, José, *La música en la Catedral de Santiago*, X. El siglo XVIII, I. Música (I), 185-87; Martín Moreno, Antonio, *Historia de la música española*, 4. Siglo XVIII, 153; Cuadrado Garzón, María Asunción, "El maestro de la capilla de la Catedral zamorana desde 1731 hasta 1754: Manuel Antonio Agullón y Pantoja", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, n.º 13 (1996), p. 420.

[¿mandos?] exigidos de usted, y nos pongan en la ocasión de complacerle como deseamos. Santiago, a [¿...?] de junio de 1744³⁶.

Igual que el resto de los candidatos, Pedro Cifuentes manifestó su intención de postularse a la vacante, mediante la siguiente carta, a fecha de 6 de mayo de 1744:

Don Pedro Cifuentes, Organista de la Capilla Real

Illmo. Sr.

Señor,

Hallándome noticioso de Sr. Dn. Pedro Rodrigo, Maestro de Capilla de esa, Santa Iglesia está para pasar a la Real Capilla de las Señoras de la Encarnación, y por este motivo queda vacante el Magisterio; deseoso de emplazarme en su servicio, como en el de Vuestra Santa Ilustrísima no excuso manifestarlo, y al mismo tiempo que hoy me hallo por Organista de la Real Capilla de su Majestad, y que fui Maestro de su Real Colegio: y porque de mi suficiencia que contemplo muy limitada favores de V. S. I^a [Vuestra Señoría Ilustrísima]. Informarán los Maestros de esta corte como de mi vida y costumbres que a todos es notoria, siempre que se tenga presente mi inclinación a servir bajo las órdenes de V. S. I^a. en esa Santa Iglesia. No me dilato más, si solo ofrecerme a los Pies de Vuestra Santa Ilustrísima. Y pedir a nuestro Señor guarde la vida de V. S. I^a. en la mayor grandeza los más años que puede y he menester.

Madrid, mayo, 6, de 1744

Illmo. Sr.

Años P. de V. S. Illma.

Dn. Pedro Cifuentes Mazo³⁷.

Pasados dos meses, ante la ausencia de respuesta, Cifuentes envía una nueva nota al cabildo, con fecha de 8 de julio del mismo año, reiterando su interés de participar en el proceso de selección:

Illmo. Sr.

Señor

En 6 de mayo de este año tuve el atrevimiento de escribir as V. S. I^a. en los términos siguientes: ‘Hallándome noticioso [...]. No me dilato más’.

Habiendo tenido noticia de que la expresada carta, por mi desgracia, no ha llegado a hacerse presente a V. S., la repito con el mayor [¿?], esperando

36 “[Oposiciones a Maestro de Capilla 1744]”, *op. cit.*

37 *Idem.*

de la benignidad de V. S. lo tenga a bien, y que ejerciéndola en esta parte, se digne dispensarme los efectos de su clemencia en la gracias que solicito, haciendo memoria del mérito que a los pies de V. S. I^a. hizo mi difunto pariente, Dn. Diego de las Muelas en el Magisterio de esa Santa Iglesia. Renuevo a V. S. I. el respeto con que siempre estoy a sus pies, y ruego a Nuestro Señor conserve a V. S. I. muchos y felices años. Madrid, 8 de julio de 1744.

Illmo. Sr.

Señor

A los Pies de V. S. I^a.

Illmo. Sr. Dean y Cabildo de la Santa Iglesia de Santiago³⁸.

A los pocos días, Cifuentes recibió autorización del cabildo de Santiago para presentarse al ejercicio y, diligentemente, les hizo llegar la primera de sus composiciones obligadas:

Illmo. Sr.

Señor

He recibido la muy apreciable de V. S. I^a. con la orden de escribir las obras que V. S. I^a. ha determinado para la oposición del Magisterio de esa Santa Iglesia y por haberse atrasado dos correos a causa de haber otro de mi nombre y apellido, no he podido dar el debido cumplimiento a los preceptos de V. S. I^a. lo que en parte ejecuto ahora remitiendo el motete adjunto y continuaré en lo restante sin perder correo: reconocido como obligado a los favores que a V. S. I^a. debo, rindo las más expresivas gracias y pido a Dios prospere a V. S. I^a. dilatados años en su mayor grandeza.

Madrid y julio 22 de 1744.

Illmo.

Señor

A los pies de V. S. I^a

Pedro Cifuentes Mazo

Illmo. Sr. Dean y Cabildo de la Santa Iglesia de Santiago³⁹.

38 *Idem*. Esta carta deja constancia también del parentesco entre Pedro Cifuentes y Diego José de las Muelas Cardo (Cuenca, 10/01/1698-Madrid, 6/01/1743), quien fuera maestro de capilla de la catedral de Astorga y de la de Santiago de Compostela entre 1719 y 1723. Alén Garabato, María Pilar, "De las armas de Clavijo a los sones...", *op. cit.*; Castaño Perea, Enrique, *Arquitectura y música. Policoridad en la Capilla del Alcázar de Madrid* [tesis doctoral], phd, E.T.S. Arquitectura (UPM), 2007, pp. 82, 100 y 267; Stevenson, Robert y Bourlignieux, Guy, "Muelas, Diego de Las", en *Grove Music Online* (2001).

39 "[Oposiciones a Maestro de Capilla 1744]", *op. cit.*

Los diez candidatos enviaron las obras al cabildo de Santiago, y su organista, Manuel Fernández Troche, se encargó de evaluarlas y ensayarlas con la capilla de música⁴⁰. El cabildo tuvo que reunirse en diversas ocasiones ante la falta de consenso en un fallo unánime, tal y como quedó reflejado en actas capitulares. Véase, como muestra del proceso de votación, la primera de ellas:

Cabildo de 6 de noviembre de 1744

En este cabildo, junto para la elección y nombramiento de Maestro de Capilla se resolvió de voto por todos los pretendientes y que la elección sea por las dos tercias partes de voto y con efecto se pusieron cédulas en la sala grande con el nombre de los diez pretendientes que son los Maestros de Capilla de las Santas Iglesias de Burgos, Salamanca, Segovia, Zamora, Ávila, Lugo, Mondoñedo, Orense y Tui y don Pedro Cifuentes, vecino de Madrid. Y votado no salió elección y se excluyeron a los de Zamora, Tui, Ávila, y Orense, que no tuvieron votos y tuvieron menos. Se volvió a votar por los de Burgos, Salamanca, Segovia, Madrid, Lugo y Mondoñedo. Y no hubo elección y se excluyeron el de Madrid, el de Burgos y el de Mondoñedo por menos votos. Y se volvió a votar por los de Salamanca, Segovia y Lugo. Y no habiendo habido elección, se excluyó al de Segovia por menos votos. Y votó por los de Salamanca y Lugo, que resultó tener el de Salamanca diecinueve votos y el de Lugo trece. Y por no ser elección de las dos tercias partes, se acordó que para el primer día desocupado de la semana siguiente se llame para votar nuevamente sobre la elección. Y lo firma el Deán según costumbre de que por esto da fe. SS. Dean: Juan Bernavé. Andrés de Nozeda⁴¹.

40 Cuadrado Garzón, María Asunción, "El maestro de la capilla de la Catedral zamorana...", *op. cit.*, p. 420; Martín Moreno, Antonio, *Historia de la música española*, 4. Siglo XVIII, 123; López Calo, José, *La música en la Catedral de Santiago*, X. El siglo XVIII, I. Música (I), p. 187.

41 "[Actas capitulares relacionadas con Pedro Cifuentes Mazo]", Santiago de Compostela, 1745 de 1744, Fondo del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela. Gobierno; Secretaría; Actas capitulares. Libro 53º, 1739-1745 (signatura IG522), Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

Las actas de las reuniones siguientes —concretamente, los días 10, 14 y 17 de noviembre de 1744— recogen lo siguiente:

"Cabildo de 10 de noviembre de 1744. En este cabildo, junto por cédula *ante diem* para elección de Maestro de Capilla se volvió a votar por los diez pretendientes. Según el primer día con cédulas de sus nombres en la Sala Grande. Y no habiendo salido elección de las dos tercias partes, se excluyeron a los de Burgos, Mondoñedo, Orense y Tui por ninguno y menos votos. Y se volvió a votar por los de Salamanca, Ávila, Zamora, Segovia, Madrid y Lugo y no habiendo elección, se excluyeron los de Ávila, Zamora y Madrid por ninguno y menos votos. Y se volvió a votar por los de Salamanca, Segovia y Lugo y no habiendo habido elección se excluyó al de Segovia por menos votos y volvió a votar por los de Salamanca y Lugo. Y salió el de Salamanca con veinte votos y el de Lugo con trece. Y de conformidad se volvió a votar segunda vez por los dos y salieron en la misma forma y por no ser elección de las dos tercias partes, quedó resuelto que para el viernes o sábado de esta semana se llame para volver a votar sobre la elección".

"Cabildo de 14 de noviembre de 1744. En este Cabildo, junto por cédula *ante Diem*, para la elección del Maestro de Capilla se votó por los diez pretendientes. Con cédulas de sus nombres en la Sala Grande. Y no salió elección de las dos tercias partes. Y se excluyó a los de Burgos, Ávila, Zamora, Madrid, Ourense, Tui y

Paralelamente a este proceso interno en el cabildo, Pedro Cifuentes solicita amparo a Aníbal Scotti (Piacenza, Italia, 31/12/1676 — La Granja, Segovia, 8/02/1752)⁴², marqués de Scotti, de Castelbosco, de Campremoldo Alto y Bajo; mayordomo mayor y consejero artístico de la reina Isabel Farnesio, director del teatro de los Caños del Peral y ayo del infante Luis de Borbón y Farnesio:

Illmo. Sr.

Señor

Dn. Pedro Cifuentes, Segundo Organista de la Real Capilla

Suplica a V. S. I

Illmo. Sr.

Señor

Dn Pedro Cifuentes, puesto a los pies de Usted, con profundo respeto, dice es opositor al Magisterio de Capilla de la Santa Iglesia de Santiago, que ha de proveerse a primeros de enero del próximo 1745. Y en atención al mérito que tiene hecho en la Real Capilla de Su Majestad donde se halla de segundo organista, suplica rendidamente a V. S. I. se digne dispensarle los efectos de su protección recomendándole al Cabildo de la Santa Iglesia de Santiago, para que con presencia de las obras que de su orden ha dado el suplicante, se le confiesa el referido Magisterio. Así lo espera de la acreditada benignidad y grandeza de V. S. I.⁴³

Ante esta petición, Scotti ampara al organista de la Real Capilla, dirigiéndose personalmente al cabildo compostelano:

Illmo.

Muy Señor mío, en la solicitud, que por medio del adjunto memorial hace, a V. S. I. Dn. Pedro Cifuentes, me intereso muy de veras, y a proporción interpongo a V. S. I. [¿eficazmente?] mi más especiales ruegos, a fin que se

Mondoñedo, por ninguno y menos votos. Y se volvió a votar por los de Salamanca, Lugo y Segovia y no hubo elección. Excluyóse al de Segovia por menos votos. Y se volvió a votar por los de Salamanca y Lugo. Tuvo el de Salamanca dieciocho votos y el de Lugo quince. Y por no ser elección, se acordó que para el día martes de la semana que viene, siendo desocupado y no lo siendo para el viernes, se llame nuevamente para la elección. Entra con los Señores Cardenal Losada y Fole, Y salió el Señor Penitenciario".

"Cabildo de 17 de noviembre de 1744. En este Cabildo, junto por cédula *ante Diem*, para la elección de Maestro de Capilla, se votó por los diez pretendientes. Y no habiendo salido elección se excluyeron el de Burgos, Ávila, Zamora, Madrid, Orense, Tui y Mondoñedo por menos y ningún votos. Y se volvió a votar por los de Salamanca, Segovia y Lugo, y no habiendo salido elección, se excluyó al de Segovia por menos votos y se volvió a votar por los de Salamanca y Lugo. Y tuvo el de Salamanca diecinueve votos y el de Lugo catorce. Y por no haber elección de las dos tercias partes, se acordó de placer que para después de la fiesta de Granada, al primer día desocupado, se llame nuevamente para la elección".

42 Lavallo-Cobo Uriburu, Teresa, "Aníbal Scotti", en *Real Academia de la Historia*, acceso 8 de octubre de 2025; Lavallo-Cobo, Teresa, *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

43 "[Oposiciones a Maestro de Capilla 1744]", *op. cit.*

sirva V. S. I. de dispensar su favor, y propensión piadosa a este pretendiente, concediéndole la gracia que desea, que no dudo se la franquée la garbosa fineza a V. S. I. a quien por ella quedase en el puesto reconocimiento que corresponde, como procuraré, manifestando en las ocasiones que se ofrezcan al servicio de V. S. I. a cuya obediencia reitero finamente la mía, y ruego a Dios le guarde merced al Buen Retiro.

23 de diciembre de 1744

Illmo Sr.

El Marqués Scotti

Illmo. Sr. Dean y Cabildo de la Santa Apostólica Iglesia Metropolitana de Santiago⁴⁴.

Reunido de nuevo el cabildo, ya en año nuevo, se leyó la carta de recomendación del marqués Scotti, se acordó responderle y se procedió a la quinta ronda de votación, que, una vez más, no salió unánime:

Cabildo de 4 de enero de 1745

En este Cabildo, juntos por cédula, para elección de Maestro de Capilla, se vio carta del excelentísimo señor marqués Scotti, recomendación por Don Pedro Cifuentes, para empleo. Y se acordó votar. Y con efecto se votó [por los demás opositores] con cédula de sus nombres en la Sala Grande. Y no habiendo acuerdo por las dos tercias partes, se fueron excluyendo los que no tuvieron votos y los de menos, hasta quedar los de Salamanca y Lugo. Y votado por ellos, tuvo el de Salamanca diecinueve votos y el de Lugo quince. Y por no haber acuerdo, quedó suspendida.

En este Cabildo se acordó que se responda a la carta del Excelentísimo Señor Marqués Scotti con la mayor atención. Y lo firmo el Señor Deán y es costumbre de que por esto doy fe.

Señor Deán: Juan Bernavé. Andrés de Mozeda⁴⁵.

Mes y medio más tarde, en una nueva reunión del cabildo y tomando en consideración la recomendación de Scotti, finalmente se resolvió la concesión del magisterio de Santiago a favor de Cifuentes:

Cabildo de 16 de marzo de 1745

En este Cabildo, junto por cédula, *ante Diem*, para la elección de Maestro de Capilla, [de placer se resolvió] a Don Pedro Cifuentes, vecino de Madrid. Y que se participe al Excelentísimo Señor Marqués Scotti, el

44 *Idem*. Por detrás, con otra letra, consta: "Buen Retiro, 23 de diciembre de 1744, El excelentísimo Sr. Marqués Scotti, con recomendación a favor de Dn. Pedro Cifuentes, para el Magisterio de Capilla de esta Santa Iglesia".

45 "[Actas capitulares relacionadas con Pedro Cifuentes Mazo]", 1744-45.

gusto con que queda el [¿?] complacido. Y que la elección se entienda con las condiciones con que fue admitido Don Pedro Rodrigo y alguna más que al Cabildo le pareciese añadir. Y así se le participó y [¿?] otras obligaciones. Y que venga cuanto antes. Y que el [Señor Chantre] de sobre el cumplimiento de otro Maestro⁴⁶.

Ante su nombramiento, el agradecimiento y la aceptación de Cifuentes no se hicieron esperar:

Illmo. Sr.

Señor

Con la veneración que debo he recibido la apreciable de V. S. I. con la noticia de la honra que le he merecido en el nombramiento de Maestro de Capilla de esa Santa Iglesia, con las condiciones impuestas a Don Pedro Rodrigo, mi antecesor y de más que V. S. I. insinúa: doy a V. S. I. las más reverentes gracias por esta dignación, asegurando a V. S. I. del profundo respeto con que la admito, y del deseo, que tengo, y procuraré mantener de complacer a V. S. I. dándole repetidas pruebas de mi constante agradecimiento.

Repito a V. S. I. mi inmutable respeto, y ruego a Nuestro Señor conserve a V. S. Illma. En la mayor felicidad por dilatados años. Madrid, 31 de marzo de 1745.

Illmo. Sr.

A los Pies de V. S. I.^a. Su más reverente y agradecido súbdito.

Pedro Cifuentes Mazo

Illmo. Sr. Dean y Cabildo de la Santa Apostólica Iglesia de Santiago Único Patrón de España⁴⁷.

Y poco tiempo después, Cifuentes envió otra nota dando constancia de haber recibido instrucciones para formalizar su acceso al cargo:

Illmo. Sr.

Señor

Con la apreciable de V. S. I. de 24 del pasado he recibido el papel o minuta de las condiciones con que he otorgar escritura antes del ingreso al ejercicio del Magisterio de Capilla con que V. S. I. me ha honrado. Renuevo a V. S. I. la subordinación con que estoy a sus determinaciones

46 *Idem*. Dicho proceso y elección final han sido previamente referenciados por: Cuadrado Garzón, María Asunción, "El maestro de la capilla de la Catedral zamorana...", *op. cit.*; Picone, Philippe, *Musiques et Culte de Saint Jaques-le-Majeur...*, *op. cit.*, pp. 135 y 333, tomo II y 107, tomo I; López Calo, José, "Cifuentes, Pedro", *op. cit.*; Alén Garabato, María Pilar, "De las armas de Clavijo a los sones...", *op. cit.*

47 "[Oposiciones a Maestro de Capilla 1744]", *op. cit.*

y el deseo de ir proporcionando mi viaje para lograr desde más cerca el honor de estar a los Pies de V. S. I. a los que me repito pidiendo a Nuestro Señor conserve a V. S. I. en su mayor grandeza dilatados años.

Madrid 7 de abril de 1745.

Illmo. Señor

A los pies de V. S. I.

Su más rendido súbdito

Pedro Cifuentes Mazo

Illmo. Sr. Dean y Cabildo de la Santa Apostólica Iglesia de Santiago
Único Patrón de España⁴⁸.

Por su parte, Scotti también envió agradecimiento al cabildo personalmente, por tomar en consideración su recomendación⁴⁹ a Cifuentes:

Illmo. Sr.

Muy Señor mío, Don Pedro Cifuentes, a quien a petición mía se sirvió V. S. I. conferir el Magisterio de Capilla de esa Santa Iglesia, tendría la fortuna de poner ésta en manos de V. S. I. y yo logro el punto de reiterar mi agradecimiento a V. S. I. por lo que ha favorecido a este sujeto, y espero del garbo de V. S. I. lo continúe en lo sucesivo con igual firmeza en lo que se le ofrezca; bien asegurado de mi reconocimiento por todo a V. S. I. y de las veras con que siempre me aplicaré a acreditarlo en cuanto me ordene V. S. I. a cuya obediencia me repito finamente y deseo que Dios le guarde muchos años.

Aranjuez, 5 de mayo de 1745.

Illmo Sr.

[¿?]

[¿?]

El Marqués Scotti

Illmo. Sr. Dean y Cabildo de la Santa Apostólica Iglesia Metropolitana
de Santiago⁵⁰.

48 *Idem*.

49 El poder de influencia de Scotti ha sido mencionado en diversos trabajos en relación al veredicto de las oposiciones de 1744 a Maestro de capilla de la catedral de Santiago de Compostela; por ejemplo, véase: Torrente Sánchez-Guisande, Álvaro, "La armonía en lo insensible y Eneas en Italia, una zarzuela casera de Diego Torres Villarroel y Juan Martín", en *Teatro y música en España (siglo XVIII). Actas del Simposio Internacional*, Edition Reichenberger, 1996, p. 227; Cuadrado Garzón, María Asunción, "El maestro de la capilla de la Catedral zamorana...", *op. cit.*, p. 420-21.

50 "[Oposiciones a Maestro de Capilla 1744]", *op. cit.* En este mismo documento, por la parte de atrás, consta: "[¿?] Mayo 5 de 1745. El Sr. Marqués Scotti renueva su recomendación para Dn. Pedro Cifuentes, por cuya mano se entregó. Respondo en 1º de Junio".

Finalmente, Pedro Cifuentes se incorporó al magisterio de la catedral de Santiago con unas condiciones análogas a las del maestro de capilla anterior, don Pedro Rodrigo: un salario de 800 ducados de vellón anuales; obligación de residir al coro; uso de la capa de coro, para lo cual hubo de someterse a prueba de limpieza de sangre; obligación de decir o mandar decir dos misas rezadas cada semana en la capilla de los señores Reyes de Francia; asistir y rendir en el coro a todas las fiestas de la capilla y todos los sábados a la Misa Salve de Nuestra Señora; “leer y hacer ejercicio en esta Santa Iglesia para todos los que quisiesen aprender solfa”; cuidado, crianza y enseñanza de los niños de coro, así como hacerse cargo de toda la ropa de camas, ropones, roquetes y ropa de vestir y dar cuenta de los gastos que generen; componer lo preciso para el oficio de Difuntos o cualquier otra obra necesaria; y trabajar en coordinación con el Administrador del Depósito de Música para mantener las obras existentes y proporcionar copia de la que produzca⁵¹.

De la lectura en cabildo de las diversas cartas enviadas por Cifuentes y Scotti, queda constancia en actas capitulares:

“Cabildo de 27 de abril de 1745. En este Cabildo se vio carta del Excelentísimo Señor Marqués Scotti en que da las gracias por la elección del Maestro de Capilla. Y otra del mismo, Don Pedro Cifuentes, dando también las gracias y aceptando las obligaciones con que se le admitió. Y de que se le remitió razón”. “[Oposiciones a Maestro de Capilla 1744]”, *op. cit.*

“[Cabildo de 28 de mayo de 1745]. En este Cabildo recibió carta del excelentísimo señor marqués Scotti que trajo el Maestro de Capilla recomendándole para lo que se ofrezca y se acordó se le responda”. “[Oposiciones a Maestro de Capilla 1744]”, *op. cit.*

- 51 “[Actas capitulares relacionadas con Pedro Cifuentes Mazo]”, Santiago de Compostela, 1745, Fondo del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela. Gobierno; Secretaría; Actas capitulares. Libro 54º, 1745 (signatura IG523), Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

Para más detalle sobre las condiciones de capilla del maestro Pedro Rodrigo, remitimos al texto original completo del cabildo de 28 de mayo de 1745, que, a su vez, recoge las condiciones establecidas en el cabildo del 7 de noviembre de 1723:

“Cabildo de 28 de mayo de 1745

En este Cabildo se dio cuenta de hallarse en esta ciudad Don Pedro Cifuentes, admitido para Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia. Y recordó que los Señores de la [¿?] otorguen con [escritura de contrato] con las condiciones de admisión de Don Pedro Rodrigo de que a otro Don Pedro Cifuentes se le remitió copia. Y las tiene aceptadas, las cuales con las [recientes].

Primeramente, que el Cabildo en los efectos del Depósito de la Música le ha de dar cada año el salario de ochocientos ducados de vellón, pagados según costumbre. Lo es quinientos de ellos colativos. Y todos ganados con cuento y descuento y con la obligación de que el dicho Don Pedro Cifuentes ha de residir al coro como un Señor Canónigo y ganar enteramente para dicho depósito la prebenda supresa para el Magisterio de Capilla. Y además del salario con el goce de Maitines y de interpresentes en la conformidad que los gana cualquiera Señor Canónigo, excepto la Fiesta de Granada y los interpresentes que salen de la Mesa.

Que estos no los ha de ganar para sí como ha de ganar los demás. Y que ha de retener el honor de Capa de Coro y Silla alta según sus antecesores sin alternar por antigüedad con los Señores Canónigos y sin título, voz, ni voto activo ni pasivo en Cabildo.

Y que para el uso de la Capa de Coro han de preceder primero pruebas de su limpieza según por el Cabildo está acordado. Por ahora a costa del depósito y quedando como queda excepto de las capas y semanas de Evangelio de la prebenda, afin de que esté más libre para la asistencia del magisterio.

Item [idem] que ha de decir o mandar decir dos misas rezadas cada semana en la capilla de los señores Reyes de Francia inclusa en esta Santa Iglesia que tocan a la prebenda supresa para el salario de dicho Magisterio de Capilla.

Item que ha de asistir y rendir en el coro a todas las fiestas de la Capilla, según sus antecesores y todos los sábados a la Misa Salve de Nuestra Señora, uno y otro con el descuento de dichos sus antecesores y que tiene toda la Capilla. Y que ha de leer y hacer ejercicio en esta Santa Iglesia para todos los que quisiesen aprender solfa según constitución y estilo de ella.

Una vez instalado en Santiago y cumpliendo con las condiciones de su contrato, Cifuentes residió con todo un séquito en su casa: su madre, dos hermanas, dos criadas, un criado y seis niños de coro⁵². Su responsabilidad a cargo de sus hermanas siguió vigente, al menos hasta 1759, como así deja constancia la correspondencia conservada⁵³.

En lo que respecta a las condiciones salariales, los libros del depósito y los libros de cuentas de las rentas del Depósito de la Música reflejan que Cifuentes gozó de un sueldo de 8.800 reales en su última década de ejercicio⁵⁴.

Item ha de tener y cuidar de la crianza y enseñanza de los seises niños de coro observando y guardando las más condiciones y obligaciones que generalmente han tenido y observado sus antecesores. Y dicho salario ha de correr desde el día once del corriente mes en que salió de Madrid en derecho de esta ciudad. Y para los gastos del viaje y conducir su familia se le han de dar mil quinientos reales de vellón de ayuda de costa por una vez con expresa calidad y condición de que así esta cantidad como todo lo que se gastare en su pruebas lo haya de restituir el sobredicho a esta Santa Iglesia y su Depósito de la Música quien se ha de poder cobrar en los efectos que hubiere así de su salario como en otros cuales quiera bienes suyos en caso que voluntariamente pase de esta Santa Iglesia al Magisterio de otra u a otro encargo dentro del término de diez años contados desde hoy día.

Idem que todas cuales quiera obrar latinas suyas así de Misas, como Vísperas, salmos y motetes que hubiere y se cantaren en esta Santa Iglesia las has de dejar y entregar copiadas a su costa al Señor Administrador del Depósito, haciendo la entrega dentro de dos meses después que se cantaren o las tuviere hechas. Y así mismo, ha de dejar y entregar todas las obras de Música con que se halla esta Santa Iglesia y de que se le hiciere entrega por inventario y al mismo término de los dos meses ha de entregar alguna obra suya de Romance que se le pida por dicho Señor Administrador del Depósito u otra persona en nombre del Cabildo.

Idem que además del cuidado, crianza y enseñanza de los niños de coro se ha de tener en su casa y se ha de hacer cargo de toda la ropa de camas, ropones, roquetes y más ropa de vestir de dichos niños y dar la cuenta y razón de su gasto y estado en que se hallare al Señor Maestro de Ceremonias a fin de que se dé la Providencia más conveniente para su asistencia.

Item que está de componer lo que faltare al oficio de Difuntos y otra cualquiera obra que dicho Señor Administrador del Depósito le dijese se necesita para el coro al cual ha de dar cuenta de algún músico que necesitando de lección no concurriera a tomarla en los días que la diere.

Y después de otorgada la escritura se permitió a Don Pedro Cifuentes que mientras se le hacen las pruebas entre a servir de [vacante?] siempre que sea necesario"

52 "[Séquito de Pedro Cifuentes Mazo]", Santiago de Compostela, 1 de agosto de 1752, Libro del Personal de Eclesiásticos de la Ciudad de Santiago, p. folio 55, Catastro de Ensenada; Alén Garabato, María Pilar, "De las armas de Clavijo a los sonos...", *op. cit.*

53 Véase la siguiente carta enviada por Cifuentes, la cual recibió respuesta del cabildo el 14 de agosto de 1759: "Illmo. Señor. Dn. Pedro Cifuentes, Canónigo, Maestro de Capilla puesto a los Pies de su Illma. dice que hallándose sumamente empeñado por los grandes gastos como tiene por las continuas enfermedades así de sus hermanas, como suyas y no poder satisfacer en parte a sus acreedores, suplica a V. S. Illma. se sirva prestarle (o darle) dos mil reales, a pagar en dos tercias, gracia que es para recibir de la generosa mano de V. S. Illma.". "[Oposiciones a Maestro de Capilla 1744]", Santiago de Compostela, s. f., Fondo del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela. Gobierno; Personal; Correspondencia, expedientes de oposición, pleitos y antecedentes personales y culto de Maestros de capilla. 1571-1894 (signatura IG214), Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

54 Alén Garabato, María Pilar, *El compositor italiano Buono Chiodi...*, *op. cit.*, pp. 51-53. Consta el siguiente salario asignado a Pedro Cifuentes: 8.800 reales (1760), 8.800 (1765); 8.800 (1770).

Posteriormente, a 19 de octubre de 1771, para el magisterio de Chiodi, el cabildo acordó sumar a su salario de 800 ducados, hasta 10.000 reales: "Acuerdo capitular. Aumento de salario a Chiodi. Octubre, 1771. En esta Diputación se acordó, bajo la aprobación del Cabildo, que a D. Bono Chiodi (*sic*), que ejerce el magisterio de capilla, se le añada sobre el salario que se le señaló y goza de ochocientos ducados, hasta diez mil reales, quedando con las mismas cargas y obligaciones que D. Pedro Cifuentes y más antecesores, excepto los Evangelios correspondiente al canonicato supreso y destinado para dicho magisterio, que ha de ser de cuenta del Depósito, y a este cede el Cabildo y se le ha de aplicar y dar ganado el interpresente de Granada, sin hacer con dicho D. Bono (*sic*) otra novedad alguna; y esta resolución se comuniqué a nuestro prelado para su confirmación; y votado por habas se conformó el Cabildo con ello, y aumento de trecentos reales a los diez

Últimos años de servicio compostelano de Pedro Cifuentes y transición a su sucesor, Buono Chiodi

Los últimos años del magisterio de Pedro Cifuentes en la catedral de Santiago de Compostela parecen haber estado marcados por sus achaques de salud, que fueron empeorando progresivamente, hasta imposibilitarle el desempeño de sus obligaciones.

La principal causa de este deterioro fue un grave accidente sufrido en el coro, del que quedó constancia en registro de enfermería:

Es bien público y notorio el accidente de [¿?] que, a principios del mes de octubre del año pasado de 1764, acometió en el coro de esta Santa Iglesia por la tarde al señor don Pedro Zifuentes [Cifuentes], canónigo Maestro de Capilla, estando en vísperas, de cuya resulta estuvo a pique de perder la vida, a no ser prontamente socorrido con los remedios apropiados, que desde entonces hasta ahora se le aplicaron. Al presente se anima dicho señor a salir fuera de casa con el fin de hacer algún ejercicio, y para que este le sea de provecho, como se espera, puede vuestra señoría ilustrísima concederle un mes de enfermería antigua para que, saliendo en los días templados y a horas cómodas, pueda lograr mayor expedición en las partes lisiadas de dicho accidente. Y siendo este mi sentir, así lo certifico y juro en la forma acostumbrada⁵⁵.

Como consecuencia, Cifuentes tuvo que asumir, por una parte, grandes gastos económicos, tal y como revela su correspondencia:

Señor Dean y Cabildo

Dn Pedro Zifuentes [Cifuentes], Canónigo, Maestro de Capilla de esta su Santa Iglesia, con el Respeto que debe, hace presente a V. S. Illma. el que se halla sumamente atrasado y con algunos créditos que satisfacer, motivados de los crecidos gastos que le han ocasionado las indisposiciones que, en el quebranto de la salud aparecido, y que en su restablecimiento le fue preciso ocasionar; por este motivo suplica muy encarecidamente a V. S. Illma. se sirva anticiparle a cuenta de su haber dos mil [¿reales?], según la voluntad de V. S. Illma.

Merced que espera recibir de la continua justificación de V. S. Illma.⁵⁶.

mil que menciona". Alén Garabato, María Pilar, *El compositor italiano Buono Chiodi...*, op. cit., pp. 731; Alén Garabato, María Pilar, "Situación económica de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)", *Revista de musicología*, 10, n.º 1 (1987), 221-40.

55 "[Certificado médico dirigido al Cabildo, firmado por Basicio Vidal, sobre Pedro Cifuentes Mazo]", 26 de octubre de 1765, Registro de enfermería, Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

56 "[Oposiciones a Maestro de Capilla 1744]". El cabildo llega a acuerdo de pago el 23 de agosto de 1765, tal y como consta en la citada fuente.

Por otra, su malestar condicionó progresivamente su ejercicio en el cargo, llegando incluso a solicitar asistir a la catedral solo cuando su salud se lo permitiese:

Illmo. Señor Señor. D. Pedro Cifuentes, Canónigo Mestro de Capilla de esta Santa Iglesia, con el respeto que debe, representa a V.S.I. que con motivo de su indisposición, principalmente en los días rigurosos de fríos y aguas, se halla imposibilitado de poder concurrir al cumplimiento de su obligación, lo que le es bastante sensible, y lo ejecutará siempre que pueda, por lo que suplica a V.S.I. se digne mandar se le tenga presente en la residencia del Coro o interpresente, en atención a lo que lleva expuesto, y desempeño con que ha procurado siempre el más exacto cumplimiento de su cargo. Así lo espera de la notoria cristiana piedad de V.S.I.” [agosto de 1767]⁵⁷.

Dicha petición fue aceptada por el cabildo y se sostuvo durante más de año y medio, tal y como queda patente en fuentes documentales de correspondencia, actas capitulares y registro de enfermería de la catedral.

Ya en marzo de 1768, ante su permanente mal estado de salud, el cabildo ve necesidad en subsanar la situación de inestabilidad que se estaba dando en la capilla⁵⁸.

En mayo, a pesar de la actividad parcial de Cifuentes —juzgó oposiciones como las de órgano del 13 de ese mes⁵⁹—, el cabildo acordó comenzar oficialmente con los trámites para contratar a otro maestro que le sustituyese, marcando así el fin de su canonjía⁶⁰. Para ello, se nombró una comisión con facultades para elegir al nuevo maestro de capilla:

Cabildo de 13 de mayo de 1768

[en la margen izq.]: Que se busque sustituto de Maestro de Capilla

En este Cabildo, junto por [¿escritura?] *ante Diem*, habiendo tratado el punto de Maestro de Capilla, o de sustituto, teniendo presente la

57 “[Nota médica sobre Pedro Cifuentes Mazo]”, 18 de agosto de 1867, Registro de enfermería, Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela; Alén Garabato, María Pilar, *El compositor italiano Buono Chiodi...*, op. cit., pp. 749.

Dicha petición fue reiterada en más de una ocasión; por ejemplo, un año más tarde, en 1868: “Don Pedro Cifuentes canónigo maestro de capilla de esta Santa Iglesia, con la mayor veneración hace presente a vuestra Ilustrísima lo imposibilitado que se halla para poder asistir a las horas del coro, de que resulta el menoscabo [¿?] sus [¿horas?], por lo que suplica a vuestra ilustrísima se digne permitirle asista cuando pueda como lo ejecutó con Don Pablo Rubio, no impidiéndole dicha imposibilidad para que pueda cumplir en todo lo demás que está de su cargo. Esta honra espera deber a la generosidad y grandeza de vuestra ilustrísima, cuya vida guarda y dilata Dios muchos años”. “[Correspondencia de Pedro Cifuentes Mazo sobre su estado de salud]”, Santiago de Compostela, s. f., Fondo del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela. Gobierno; Personal; Informaciones de limpieza de sangre. Tomo VII (CAS-CIS), 1668-1808 (signatura IG736), Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

58 Alén Garabato, María Pilar, *El compositor italiano Buono Chiodi...*, op. cit., pp. 24-26, 141-42 y 642.

59 Garbayo Montabes, F. Javier, “Cifuentes Mazo, Pedro”, op. cit., p. 708.

60 Alén Garabato, María Pilar, *El compositor italiano Buono Chiodi...*, op. cit., pp. 733; Seijas Montero, María y Rodicio Pereira, Laura, “Los cabildos catedralicios de Santiago y Orense en el reinado de Felipe V: algunos resultados”, *Studia Historica: Historia Moderna*, 39, n.º 1 (2017), pp. 433.

necesidad [¿...?] este ministerio. Acordaron que con el beneplácito del Maestro Señor Arzobispo, se busque sustituto con la futura del magisterio después de la muerte del actual, que sea clérigo español, si se encontrare con todas las calidades necesarias, y con el competente salario, sin poner edictos, eligiéndole solo en virtud de los informes que se tomasen de España, hallándole, o si no del reino o provincia donde mejor lo hubiese⁶¹.

En un primer momento, el cabildo trató de atraer a la catedral de Santiago a Francisco Javier García, “el Españolito”, que ejercía de maestro de capilla de Zaragoza; sin embargo, este declinó la oportunidad unos meses más tarde, en noviembre de ese año de 1768. Ante esto, finalmente, el cabildo decidió contactar con el compositor italiano Buono Chiodi, de buena reputación y dispuesto a trasladarse a España. De hecho, los villancicos de ese año ya fueron compuestos por él⁶².

A comienzos de abril de 1770, Joaquín Pardo, canónigo de la catedral de Santiago, se desplazó a Italia para realizar el contrato definitivo con Chiodi. Mientras se llevaron a cabo los trámites hay constancia de que al menos dos músicos españoles aspiraron a cubrir la vacante: Pedro Aranaz y Vides y Cayetano Echevarría⁶³.

Finalmente, Chiodi se traslada a Compostela, acompañado de otros dos músicos que también pasaron a formar parte de la capilla; a fecha de 26 de junio de 1770, el cabildo acordó abonar los costes del viaje y admitir oficialmente en la capilla a estos nuevos integrantes. A partir de entonces, Chiodi y Cifuentes lideraron conjuntamente la capilla de música de la catedral de Santiago, hasta el repentino fallecimiento de este último. Por tanto, el nombramiento oficial de Chiodi como maestro de capilla de Compostela tuvo que esperar hasta septiembre de 1771, momento en que pudo recibir las prerrogativas y el sueldo completo, así como también tuvo que asumir todas las obligaciones de su predecesor, a excepción de las exclusivas para canónigos con “Capa de Coro”⁶⁴.

Pedro Cifuentes fallece de forma repentina y a causa de otro accidente, probablemente, el 1 de septiembre de 1771, según fuente documental. Fue enterrado por indicación del deán de la catedral, quien “dio cuenta de haber fallecido el Sr. canónigo maestro de

61 “[Actas capitulares relacionadas con Pedro Cifuentes Mazo]”, Santiago de Compostela, Fondo del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela. Gobierno; Secretaría; Actas capitulares. Libro 57º, 1762-1772 (signatura IG526), Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela; Alén Garabato, María Pilar, *El compositor italiano Buono Chiodi...*, op. cit., pp. 141-42.

62 Alén Garabato, María Pilar, *El compositor italiano Buono Chiodi...*, op. cit., p. 79; Alén Garabato, María Pilar, “El cabildo de Santiago ante dos alternativas: ¿músicos “italianizados” o músicos italianos? (1767-1770)”, *Nassarre: revista aragonesa de musicología*, 9, n.º 1 (1993), pp. 9-32; Alén Garabato, María Pilar, *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela: renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*, Edición do Castro, 1995, pp. 23-43.

63 Alén Garabato, María Pilar, *El compositor italiano Buono Chiodi...*, op. cit., pp. 141-43.

64 *Idem*; Alén Garabato, María Pilar, “Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)”, *Recerca musicològica*, n.º 5 (1985), pp. 45-83.

capilla D. Pedro Cifuentes hoy día *post sextam*. Y se acordó se haga el entierro mañana a saliente, y el Fabriquero haga se disponga todo lo necesario”⁶⁵. Así consta en el registro de defunciones de la parroquia de San Miguel dos Agros⁶⁶:

En dos de septiembre de mil setecientos y setenta y uno, se dio sepultura en el Claustro de la Santa Iglesia a Don Pedro Cifuentes, Canónigo Maestro de Capilla de ella y vecino de esta mi parroquia de San Miguel de Santiago. Recibió solemnemente el Santo Sacramento de la extremaunción por no dar lugar a más el accidente de que murió; y no testó. Y como Rector lo firmo. Don Joseph Manuel Álvarez de la Peña (rubricado)⁶⁷.

La producción musical de Pedro Cifuentes durante su canonjía en Santiago de Compostela

Pocas son las obras de autoría de Pedro Cifuentes conservadas en la actualidad. Al ya mencionado *Melodramma armónica, intitulada La fineza acreditada vence el poder del destino...* —compuesto en Madrid en 1738 durante su puesto de organista de la Capilla Real y del que no se conserva la partitura musical—, hay que añadir las partituras custodiadas en el archivo de la catedral de Santiago de Compostela y asociadas a su magisterio.

Son escasas las referencias a ellas. Como referencia histórica, la más detallada es la mención que hace Santiago Tafall y Abad a nueve obras: “Salmos, motetes, etc. Todos ellos con violines, oboes y una con trompas”⁶⁸. De la musicología moderna, cabe destacar el *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Santiago de Compostela*, del Padre López Calo, que recoge un total de dieciocho obras pertenecientes a un legajo asociado a Cifuentes, doce de ellas firmadas por este y seis sin firmar y de dudosa autoría⁶⁹. También la voz correspondiente del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, por

65 “[Actas capitulares relacionadas con Pedro Cifuentes Mazo]”, folio 290 vuelto; Alén Garabato, María Pilar, *El compositor italiano Buono Chiodi...*, op. cit., pp. 646.

66 Alén Garabato, María Pilar, “De las armas de Clavijo a los sones...”, op. cit. 1.

67 “[Certificado de defunción de Pedro Cifuentes Mazo]”, Santiago de Compostela, 1771, Fondo parroquial de Santiago, S. Miguel dos Agros, serie Libros Sacramentales (signatura P019916), p. folio 87 recto, Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela; Alén Garabato, María Pilar, “De las armas de Clavijo a los sones...”, op. cit.

Téngase presente que diversas referencias bibliográficas históricas apuntaban otras fechas de defunción para Cifuentes que, actualmente, quedan descartadas. Véase, por ejemplo: Saldoni y Remendo, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides...*, op. cit.; Tafall Abad, Santiago, “La capilla de música de la Catedral de Santiago...”, op. cit.

68 López Calo, José, *La música en la Catedral de Santiago*, IV. Catálogo del Archivo de Música (IV), 367; Tafall Abad, Santiago, “La capilla de música de la Catedral de Santiago...”, op. cit.

69 López Calo, José, *La música en la Catedral de Santiago*, III. Catálogo del Archivo de Música (III), pp. 199-205.

F. Javier Garbayo Montabes, que recoge las doce obras entre lamentaciones, *magnificats* y motetes, todas ellas firmadas por Cifuentes y que coinciden con las referenciadas en la fuente anterior⁷⁰. Necesario también tomar en consideración la tesis de Philippe Picone, *Musiques et Culte de Saint Jaques-le-Majeur dans l'Europe Baroque. Espagne, France, Italie (1563.1746)*⁷¹, que aborda distintos aspectos musicales vinculados con el culto de Santiago el Mayor y la peregrinación a Compostela, y cuyo segundo volumen incluye un corpus musical específico que permite estudiar variantes estilísticas de creaciones dedicadas al apóstol Santiago; entre ellas, se encuentra la transcripción de tres motetes del archivo de la catedral de Santiago: dos de ellos firmados por Cifuentes y otro sin firmar —*Hoc est praeceptum meum*. “Motete a los Apóstoles”— que se atribuye a Cifuentes⁷².

Tomando en cuenta sendas referencias, enunciamos las doce composiciones firmadas, por orden cronológico:

Lamed. Matribus suis dixerunt (1746). “Lamentación sola, con violines, de la feria 5ª in Cena Dñi”. Lamentación compuesta para solo de tiple, dos violines (el segundo repetido) y acompañamiento (triplicado). Se conservan solo las particellas manuscritas. Atendiendo al catálogo de López Calo, está compuesta para la feria 6ª. Asimismo, existe edición crítica por López Calo⁷³.



Ecce sacerdos magnus (1765). Motete a ocho voces (SSAT, SATB), dos violines (el 2º repetido), oboe, acompañamiento (repetido) y, con posterioridad, adición de viola y dos trompas en fa. El segundo coro está repetido, excepto la voz del alto. Se conservan las particellas manuscritas.



70 Garbayo Montabes, F. Javier, “Cifuentes Mazo, Pedro”, *op. cit.*, p. 708.

71 Picone, Philippe, *Musiques et Culte de Saint Jaques-le-Majeur...*, *op. cit.*; Picone, Philippe, “Musiques et culte de saint jacques-lemajeur dans l'Europe Baroque (Espagne, France, Italie), 1563-1746”, *Revista de musicología*, 37, n.º 1 (2014), pp. 297-307.

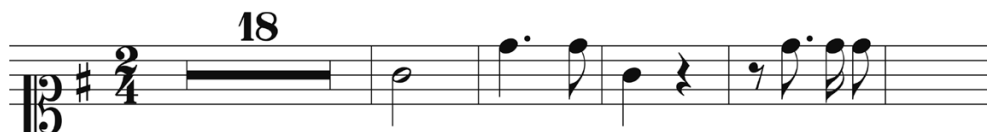
72 Picone, Philippe, *Musiques et Culte de Saint Jaques-le-Majeur...*, *op. cit.*, pp. 135-45. El motete *Hoc est praeceptum meum* se encuentra dentro del legajo de partituras correspondiente a Pedro Cifuentes y es una de las partituras del conjunto que no presenta firma de autor ni fecha de composición; el trabajo de Picone es el único que conocemos que afirma la autoría de esta fuente a Cifuentes. Por su parte, la catalogación de López Calo estima que no cree posible que el autor sea Cifuentes, por valorar el estilo como distinto con respecto a otras obras firmadas. Por su parte, el inventario de Garbayo no se pronuncia al respecto, sino que se limita a recoger las partituras autógrafas, criterio que también aplicamos en el presente estudio.

73 López Calo, José, *La música en la Catedral de Santiago*, XI. El siglo XVIII, I. Música (II), pp. 403-28.

Istorum este enim regnum Dei (1765). “Motete de comune plurimorum et plurimarum martirum”. Compuesto a ocho voces (SSAT, SATB), dos violines (ambos repetidos), oboe, dos trompas y acompañamiento de bajo continuo (que se conserva por triplicado). Así mismo, hay copia del tiple y del segundo coro, ambos por otro copista. Se conservan las particellas manuscritas.



Magnificat a 8 v. (1766). Para ocho voces (SSAT, SATB), dos violines (repetidos), oboe, dos trompas, violón (repetido), contrabajo (que repite violón) y “órgano a 2º coro” (que duplica el bajo del 2º coro). Se conservan las particellas manuscritas originales y algunas copiadas por Buono Chiodi.



Priusquam te formarem in utero (1766). “Motete a ocho con violines y trompas a San Juan Bautista”. Motete a ocho voces (SSAT, SATB), dos violines (ambos repetidos), oboe, dos trompas y violón (repetido). Se conservan las particellas manuscritas.



Tu est Petrus (1766). “Motete al Apóstol San Pedro, con violines, oboe y trompas”. Motete a ocho voces (SSAT, SATB), dos violines (repetidos), oboe, dos trompas y violón (repetido). Se conservan las particellas manuscritas.



Aleph. Quomodo sedet sola (1767). “Lamentación primera para la feria 5ª in Coena Domini”. Lamentación a 8 voces (SSAT, SATB), dos violines (el segundo está repetido), oboe y acompañamiento (triplicado). Se conservan las particellas manuscritas.



Hodie Beata Virgo (sin fecha). “Motete a la Purificación de nuestra Señora”. A ocho voces (SSAT, SATB), 2 violines (el 2º repetido), dos trompas y acompañamiento (repetido). Se conservan solo algunas particellas manuscritas y faltan el tiple del segundo coro y las particellas de los oboes. Esto se comprueba con una copia posterior (de Estévez) que se conserva completa.



Mirabilem Sancti Iacobi (sin fecha). “Motete a 8 a la aparición de Santiago en Clavijo”. Motete a ocho voces (SSAT, SATB), dos violines (ambos repetidos), dos oboes, dos trompas y acompañamiento (repetido). Se conservan las particellas manuscritas. A mayores, también hay copia por otro copista del acompañamiento. Existe edición crítica a cargo de Philippe Picone⁷⁴.



O Beatum Apostolum (sin fecha). “Motete a nuestro Patrón Santiago”. Motete a ocho voces (SSAT, SATB), dos violines (ambos repetidos), dos trompas, bajo (repetido), órgano y acompañamiento continuo para órgano. Se conservan las particellas manuscritas. Existe edición crítica a cargo de Philippe Picone⁷⁵.



Vidi turbam magnum (sin fecha). “Motete a todos Santos, con violines, oboes y trompas”. Motete a ocho voces (SAT, SATB), dos violines (repetidos), dos oboes, dos trompas y acompañamiento (repetido). El bajo del 2º coro es instrumental. Se conservan las partituras manuscritas.



⁷⁴ Picone, Philippe, *Musiques et Culte de Saint Jaques-le-Majeur...*, op. cit., pp. 146-55.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 156-68.

Aleph. Ego vir videns paupertatem meam (sin fecha). En portada original consta “Lamentación 3ª de la feria 6ª yn Parasceve, a 4, con violines, oboe y trompas” y en postada posterior, del siglo XIX, consta “Lamentación para la tarde del jueves, a 4 voces y pequeña orquesta”. Lamentación a cuatro voces (SSAT), dos violines (repetidos), oboe (que duplica al violín primero), dos trompas, violón (triplicado) y contrabajo; estos últimos iguales. Se conservan las particellas manuscritas. Asimismo, existe edición crítica por López Calo⁷⁶.



A estas habría que añadir las tres obras obligadas para la oposición a maestro de capilla de la catedral de Santiago de Compostela: el motete *Sanctificavit Dominus*, el villancico *Ha del Templo de Jacob* y la letra (villancico también) *Al Altar de la Gracia*. Desafortunadamente, no tenemos constancia de que los originales se encuentren actualmente en el archivo de la catedral, como sí se conservan las de otros candidatos (por ejemplo, Antonio Guadarrama, Juan Martín, Juan Oliac y Serra, Manuel Paradís o Antonio Ventura Roel del Río).

También debemos sumar los villancicos de los que se conservan las letras y cuya música, atendiendo a las portadas de las ediciones, fue creación de Pedro Cifuentes. Es el caso de los compuestos en los años 1747, 1749 y 1750, “que se han de cantar en los Maytines del Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesu Christo”, del año 1750, custodiados en la BNE⁷⁷. También los villancicos “que se han de cantar en los solemnes Maytines del Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesu Christo”, de 1757, en este caso, custodiados en los fondos de la Universidad de Santiago de Compostela⁷⁸. En esta misma línea, el estudio de Rey Castelao menciona la existencia de tres villancicos

⁷⁶ López Calo, José, *La música en la Catedral de Santiago*, XI. El siglo XVIII, I. Música (II), pp. 431-46.

⁷⁷ Cifuentes Mazo, Pedro, “Letras de los villancicos, que se han de cantar en los maytines del nacimiento de N. Redemptor Jesu Christo, en la Metropolitana Iglesia de el Señor Santiago puestos en musica por D. Pedro Zifuentes, Canonigo Maestro de Capilla”, texto manuscrito, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1747; Cifuentes Mazo, Pedro, “Letras de los villancicos, que se han de cantar en los Maytines del Nacimiento de nuestro Redemptor Jesu Christo, en la Metropolitana Iglesia de el Señor Santiago puestas en musica por D. Pedro Zifuentes, canonigo maestro de Capilla”, texto impreso, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1749; Cifuentes Mazo, Pedro, “Letras de los villancicos que se han de cantar en los Maytines del Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesu Christo, en la Metropolitana Iglesia de el Señor Santiago este año de 1750 puestas en musica por D. Pedro Zifuentes, canónigo Maestro de Capilla”, texto impreso, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1750. Sendos libros constan, además, en Guillén Bermejo, María Cristina y Ruiz de Elvira Serra, Isabel, *Catálogo de Villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional, siglos XVIII-XIX*, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 449-50.

⁷⁸ Cifuentes Mazo, Pedro, *Letras de los villancicos que se han de cantar en los solemnes maytines del nacimiento de Nuestro Redemptor Jesu-Christo en la santa y apostólica iglesia del Señor Santiago unico y singular patron de España*, Imprenta de Andres Frayz, 1757.

(sin indicación de títulos) compuestos por Cifuentes (años 1746, 1754 y 1765, respectivamente), por encargo de la catedral e impresos también a costa de dicha institución⁷⁹; corrobora esta información lo referenciado en hemeroteca histórica⁸⁰. Así mismo, las investigaciones de Alén Garabato revelan que, en el convento de Carmelitos Contemplativos de Santiago de Compostela se conserva la letra de dos villancicos, también de Pedro Cifuentes, que datan de 1760 y 1766⁸¹.

Por último, existe mención a una composición de Cifuentes conmemorativa de la milagrosa intervención del apóstol Santiago en la Batalla de Clavijo, festividad celebrada cada 23 de mayo. Uno de esos festejos tuvo lugar el 25 de julio de 1764, en el que se representó una función en la plaza de la Quintana, para el cual el chantre Andrés de Gondar promovió la representación de la obra *Loa para introducción de la Comedia Los Votos / de Santiago, y Batalla del Clavijo/ que, en honor del Invicto, Tutelar, y/ prodigioso Patron delas Españas, / el grande Apostol Santiago el maior,/ representarán los dependientes de/ la Quintana/ El día 25 de Julio de este año de 1764, /en que celebra la Yglesia/ su solemne Funcion: / Los quales hazen este nuevo festejo en recuerdo/ delas Armas Catholicas sobre el Campo/ del Clavijo, / que, por amparo y defensa del Apostol Cavallero / ganó el Rey Dn. Ramiro*. A esta siguió la representación de una comedia que, atendiendo a Alén, debió de ser *La gran comedia / El Voto de Santiago, y / Batalla de Clavijo* (Madrid, 1670), de Rodrigo de Enrique y Ribera, con música por las voces de la capilla de la catedral dirigidas por el maestro Pedro Cifuentes, cuya partitura hoy tampoco se conserva⁸².

Dada la importancia de la catedral de Santiago en el contexto eclesiástico europeo del Barroco, especialmente por su vinculación al Camino de Santiago, la presencia de Pedro Cifuentes como maestro de capilla tomó notoriedad internacional; sin embargo, el posible impacto de su obra en coetáneos y su alcance internacional a través de las peregrinaciones son temas todavía a la espera de estudio. Asimismo, su producción musical está vinculada a un estilo de policoralismo característico de la primera mitad del siglo XVIII, como continuación de los maestros de capilla

79 Rey Castela, Ofelia, "Producción impresa y promoción eclesiástica en la Galicia de fines del Antiguo Régimen", *Sémata: Ciencias sociais e humanidades*, n.º 10 (1998), pp. 316.

80 "[III. Villancicos de la Catedral de Santiago]", La Imprenta En Santiago En El Siglo XVIII y En El Primer Tercio Del Siglo XIX, *El Compostelano: diario independiente* (Santiago de Compostela), 25 de julio de 1935, Año XVI Número 4504, Edición, 4; "[II. Villancicos de la Catedral de Santiago. Año 1754]", La Imprenta En Santiago En El Siglo XVIII y En El Primer Tercio Del Siglo XIX, *El Compostelano: diario independiente* (Santiago de Compostela), 25 de julio de 1936, Año XVII Número 4805 Edición, 2.

81 Fuente manuscrita inédita cedida por la autora, María Pilar Alén Garabato.

82 Alén Garabato, María Pilar, "De las armas de Clavijo a los sones...", *op. cit.*, 1.

A la interpretación musical parece aludir la siguiente nota, del 24 de julio de 1764: "Se leyó memorial de los oficiales de la Quintana representando tener deliberado hacer la comedia mística de la Batalla de Clavijo y Voto de Ntro. St Apóstol, pidiendo que para ello se conceda licencia a algunos músicos de voces (sic) y preste algunos paños de colgaduras y maderas (...)". "[Actas capitulares relacionadas con Pedro Cifuentes Mazo]", s. f., folio 56.

antecesores, fray José Vaquedano, Antonio de Yanguas, Diego de las Muelas y Pedro Rodrigo⁸³; pero, en la misma línea, el análisis estilístico pormenorizado de sus creaciones es cuestión aún pendiente para la musicología actual.

Conclusiones

Este estudio ofrece una panorámica cronológica de la vida de Pedro Cifuentes Mazo, en forma de (micro)biografía histórica. Aporta una puesta al día del corpus documental primario sobre el que se obtienen datos biográficos concretos y novedosos. A destacar la revelación de su vinculación en sus inicios con el Real Colegio de Niños Cantores y su posterior actividad como maestro en este, así como se recoge su papel como segundo organista de la Real Capilla. Se ofrece también un relato del proceso de oposición de Cifuentes al cargo de maestro de capilla de la catedral de Santiago de Compostela, que refleja a través de fuentes documentales transcritas cómo fue el proceso de examen, quiénes fueron sus compañeros de ejercicios, cuáles fueron las relaciones sociales que potenciaron su acceso al cargo y que da pista de qué obras compuso durante la oposición que están pendientes de ser localizadas hoy. Asimismo, el registro de su producción musical conservada hasta la fecha en el archivo catedralicio compostelano, a la que se añaden las obras referenciadas en hemerografía histórica y también en estudios musicológicos contemporáneos previos, constituye una compilación actualizada de su *corpus* y constata su posicionamiento como continuador de un estilo policoral heredado de maestros predecesores.

Consecuentemente, el estudio realizado nos ha permitido identificar las muchas lagunas que quedan por responder en torno a Cifuentes y estimamos susceptibles de ser abordadas en el futuro: por ejemplo, cuántas obras compuso realmente; de todas las letras de villancicos por él musicados, cuántos suman en realidad y qué pasó con las partituras; por qué está desmembrado su legado en tan distintas instituciones; de las obras no firmadas que se conservan en el archivo de la catedral de Santiago, estudiar cuáles pueden ser de su autoría atendiendo al estilo compositivo y a su actividad como maestro de capilla; incluso, el trabajo de edición crítica de sus obras no ha hecho más que comenzar, por lo que podría ser completado; y mención especial merece la gran ausencia de un estudio de su etapa madrileña, que podría ser abordada con trabajo de archivo, por ejemplo, en fondos relacionados de la Biblioteca Nacional de España o del Archivo General de Palacio.

83 Alén Garabato, María Pilar, *El compositor italiano Buono Chiodi...*, *op. cit.*, pp. 26-27; Villanueva Abelairas, Carlos, "La Capilla de música de la Catedral de Santiago en tiempos de José Vaquedano (1680-1711)", *Revista de musicología*, 2, n.º 2 (1979), pp. 257-76.

En síntesis, este artículo revisa y completa parcialmente el incipiente conocimiento que desde la historiografía musical española tenemos sobre Pedro Cifuentes, al tiempo que acusa la necesidad de su recuperación.

Fecha de recepción / *Date of reception* / Data de recepción: 26-X-2025

Fecha de aceptación / *Date of acceptance* / Data de aceptación: 21-IV-2026

Cómo citar este artículo / How to cite this article / Como citar este artigo: Touriñán-Morandeira, L., “Pedro Cifuentes Mazo (1707-1771), maestro de capilla de la catedral de Santiago de Compostela. Una propuesta de (micro)biografía histórica”, *Ad Limina. Revista de Investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, Vol. XVII-1 (2026), pp. 145-180, <http://dx.doi.org/10.61890/adlimina/17.1.2026/05>

Fuentes documentales y referencias históricas

“[Actas capitulares relacionadas con Pedro Cifuentes Mazo]”. Santiago de Compostela, 1744-45. Fondo del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela. Gobierno; Secretaría; Actas capitulares. Libro 53º, 1739-1745 (signatura IG522). Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

“[Actas capitulares relacionadas con Pedro Cifuentes Mazo]”. Santiago de Compostela, 1745. Fondo del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela. Gobierno; Secretaría; Actas capitulares. Libro 54º, 1745 (signatura IG523). Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

“[Actas capitulares relacionadas con Pedro Cifuentes Mazo]”. Santiago de Compostela, s. f. Fondo del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela. Gobierno; Secretaría; Actas capitulares. Libro 57º, 1762-1772 (signatura IG526). Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

Barbieri, Francisco A., “Apuntes biográficos de diversas personas, cartas y otros documentos, recopilados por Francisco A. Barbieri”. Texto manuscrito. Madrid, 1900 de 1801. Fondo Barbieri (signatura MSS/14026/73). Biblioteca Nacional de España. <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000173614&page=1> .

“[Carta manuscrita del Marqués de Torrenueva, del 17/12/1736, a Francisco de León en la que menciona a Pedro Cifuentes]”. Texto manuscrito. Madrid, 1736. Fondo personal “Leon, Francisco de” (signatura 545/31). Archivo General de Palacio.

“[Certificado de defunción de Pedro Cifuentes Mazo]”. Santiago de Compostela, 1771. Fondo parroquial de Santiago, S. Miguel Dos Agros, serie Libros Sacramentales (signatura P019916). Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela.

“[Certificado de Fe de Bautismo de Pedro Cifuentes Mazo]”. Cuenca, 13 de febrero de 1707. Parroquias (signatura P-197). Archivo Diocesano de Cuenca.

“[Certificado médico dirigido al Cabildo, firmado por Basicio Vidal, sobre Pedro Cifuentes Mazo]”. 26 de octubre de 1765. Registro de enfermería. Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

“[Correspondencia de Pedro Cifuentes Mazo sobre su estado de salud]”. Santiago de Compostela, s. f. Fondo del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela. Gobierno; Personal; Informaciones de limpieza de sangre. Tomo VII (CAS-CIS), 1668-1808 (signatura IG736). Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

Cernadas Castro, Diego Antonio, *Obras en prosa y verso del cura de Fruime D. Diego Antonio Cernadas y Castro, natural de Santiago de Galicia (1778-1781)*. 7 vols. D. Joachin Ibarra, 1789. Universidad de Santiago de Compostela. <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000175788&page=1>.

Cifuentes Mazo, Pedro, “Letras de los villancicos, que se han de cantar en los maytines del nacimiento de N. Redemptor Jesu Christo, en la Metropolitana Iglesia de el Señor Santiago puestos en musica por D. Pedro Zifuentes, Canonigo Maestro de Capilla”. Texto manuscrito. Madrid, 1747. Biblioteca Nacional de España. <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000141937&page=1>.

----- “Letras de los villancicos que se han de cantar en los Maytines del Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesu Christo, en la Metropolitana Iglesia de el Señor Santiago este año de 1750 puestas en musica por D. Pedro Zifuentes, canónigo Maestro de Capilla”. Texto impreso. Madrid, 1750. Biblioteca Nacional de España. <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000141942&page=1>.

----- “Letras de los villancicos, que se han de cantar en los Maytines del Nacimiento de nuestro Redemptor Jesu Christo, en la Metropolitana Iglesia de el Señor Santiago puestas en musica por D. Pedro Zifuentes, canonigo maestro de Capilla”. Texto impreso. Madrid, 1749. Biblioteca Nacional de España. <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000141939&page=1>.

----- *Letras de los villancicos que se han de cantar en los solemnes maytines del nacimiento de Nuestro Redemptor Jesu-Christo en la santa y apostólica iglesia del Señor Santiago unico y singular patron de España*. Imprenta de Andres Frayz, 1757. <http://hdl.handle.net/10347/9176>.

----- *Melodramma Armonica, Intitulada, la Fineza acreditada vence el poder del destino. Fiesta que se representa en el Coliseo de la Cruz*. Madrid, 1738. <http://hdl.handle.net/10347/220>.

El Compostelano: diario independiente (Santiago de Compostela). “[II. Villancicos de la Catedral de Santiago. Año 1754]”. La Imprenta En Santiago En El Siglo XVIII y En El Primer Tercio Del Siglo XIX. 25 de julio de 1936. Año XVII Número 4805 Edición. <http://biblioteca.galiciiana.gal/es/consulta/registro.do?id=10000227768>.

El Compostelano: diario independiente (Santiago de Compostela). “[III. Villancicos de la Catedral de Santiago]”. La Imprenta En Santiago En El Siglo XVIII y En El Primer Tercio Del Siglo XIX. 25 de julio de 1935. Año XVI Número 4504 Edición. <http://biblioteca.galiciiana.gal/es/consulta/registro.do?id=10000227470>.

“[Genealogía de Pedro Cifuentes Mazo]”. s. f. Fondo del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela. Gobierno; Personal; Informaciones de limpieza de sangre. Tomo VII (CAS-CIS), 1668-1808 (signatura IG736). Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

“[Nota médica sobre Pedro Cifuentes Mazo]”. 18 de agosto de 1867. Registro de enfermería. Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

“[Oposiciones a Maestro de Capilla 1744]”. Santiago de Compostela, s. f. Fondo del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela. Gobierno; Personal; Correspondencia, expedientes de oposición, pleitos y antecedentes personales y culto de Maestros de capilla. 1571-1894 (signatura IG214). Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

“[Oposiciones a Maestro de Capilla 1744]”. Santiago de Compostela, s. f. Fondo del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela. Gobierno; Personal; Correspondencia, expedientes de oposición, pleitos y antecedentes personales y culto de Maestros de capilla. 1571-1894 (signatura IG214). Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

“[Partida de bautismo de Pedro Cifuentes Mazo]”. s. f. Fondo del Cabildo de la Catedral de Santiago de Compostela. Gobierno; Personal; Informaciones de limpieza de sangre. Tomo VII (CAS-CIS), 1668-1808 (signatura IG736). Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela.

Saldoni y Remendo, Baltasar, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. IV. (Antonio Pérez Dubrull, 1881). <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=7136>.

“[Séquito de Pedro Cifuentes Mazo]”. Santiago de Compostela, 1 de agosto de 1752. Libro del Personal de Eclesiásticos de la Ciudad de Santiago. Catastro de Ensenada.

Soriano Fuertes, Mariano, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Vol. 4. D. (Bernabé Carrafa, almacenista de Cámara de SS. MM. y AA., calle Príncipe, nº 13, 1859). <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000045741&page=1>.

Tafall Abad, Santiago, “La capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela. Notas históricas”. *Boletín de la Real Academia Gallega*, 1931.

Bibliografía

Alén Garabato, María Pilar, “De las armas de Clavijo a los sonos musicales en la Quintana”, *Galicia Histórica. Folla de historia e documentos composteláns* (mayo de 2024).

----- “El cabildo de Santiago ante dos alternativas: ¿músicos “italianizados” o músicos italianos? (1767-1770)”, *Nassarre: revista aragonesa de musicología*, 9, nº 1 (1993), pp. 9-32.

----- “El compositor italiano Buono Chiodi y su magisterio en Santiago de Compostela [tesis doctoral]”, Universidad de La Laguna, 1992.

----- *La capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela: renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*, Edición do Castro, 1995.

----- “Situación económica de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)”, *Revista de musicología*, 10, n.º 1 (1987), pp. 221-40.

----- “Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)”, *Recerca musicològica*, n.º 5 (1985), pp. 45-83.

Bazant, Milada, “Retos para escribir una biografía”, *Secuencia: revista de historia y ciencias sociales*, n.º 100 (2018), pp. 53-84.

Boils, Joan B., *Cuatro palabras para un libro. La “Historia de la Música Española” de Mariano Soriano Fuertes, una fuente esencial en la historiografía de la música española del siglo XIX*, Cuadernos de Bellas Artes, Colección de Música, 27, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2018.

Caballé, Anna, “La biografía en el siglo XXI: cómo investigar y escribir una vida”, *Andalucía en la historia*, n.º 47 (2015), pp. 92-94.

----- “Seguir los hilos”, *Quimera: Revista de literatura*, n.º 240 (2004), pp. 10-13.

Capdepón Verdú, Paulino, *La Música en la Real Capilla de Madrid, siglo XVIII*, Fundación Amigos de Madrid, 1992.

----- “Los maestros de la capilla del Monasterio de la Encarnación de Madrid (siglo XVIII)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 36 (1996), pp. 455-86.

----- *La música en el Monasterio de la Encarnación, (siglo XVIII)*, Fundación Caja de Madrid, Alpuerto, 1997.

Castaño Perea, Enrique, *Arquitectura y música. Policoralidad en la Capilla del Alcázar de Madrid* [tesis doctoral], Madrid, Comunidad de Madrid, Phd, E.T.S. Arquitectura (UPM), 2007, <https://oa.upm.es/13686/>.

Cormac, Joanne, “Introduction: Music and Biography”, *19th-Century Music* 44, n.º 2 (2020), pp. 61-66. <https://doi.org/10.1525/nmc.2020.44.2.61>.

Cuadrado Garzón, María Asunción, “El maestro de la capilla de la Catedral zamorana desde 1731 hasta 1754: Manuel Antonio Agullón y Pantoja”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, n.º 13 (1996), pp. 411-44.

Ezquerro Esteban, Antonio. “El patrimonio musical de la Iglesia Española: el caso de las catedrales y su patrimonio documental”, en *Las catedrales de España: Alcalá de Henares, 6 y 7 de noviembre de 1998*, vol. 2, 1998, p. 60.

----- “El trabajo de descripción de archivos musicales de la iglesia en España: puntualizaciones históricas, y una mirada a las experiencias en los fondos correspondientes a los territorios de la antigua Corona de Aragón”, en *Una vida descubriendo la música en las catedrales: Homenaje al musicólogo P. José López Calo S.J. desde los archivos de la Iglesia*, 2022, pp. 53-92.

Garbayo Montabes, Francisco Javier, “Historiografía musical de las catedrales gallegas: más de un siglo de aportaciones y alguna acotación de futuro”, *Sémata: Ciencias sociais e humanidades*, 22 (2010), pp. 103-30.

----- “Cifuentes Mazo, Pedro”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, III. Fundación Autor - SGAE, 2002.

García-Álvarez de la Villa, Beatriz, “La música en el Real Palacio y en la Real Capilla: ceremonias solemnes y veladas íntimas en la Corte durante la Restauración borbónica”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 33 (2020), pp. 121-59.

Gómez Navarro, José Luis, “En torno a la biografía histórica”, *Historia y política. Ideas, procesos y movimientos sociales*, 13 (2005), pp. 7-26.

Guillén Bermejo, María Cristina y Ruiz de Elvira Serra, Isabel, *Catálogo de Villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional, siglos XVIII-XIX*, Ministerio de Cultura, 1990.

Lavalle Cobo, Teresa, *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

----- “Aníbal Scotti”, en *Real Academia de la Historia*, acceso 8 de octubre de 2025, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/48520-anibal-scotti>.

Lolo Herranz, Begoña, *La música en la Real Capilla de Madrid, José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

----- “La recepción del primer barroco en la Real Capilla”, *Recerca musicològica*, n.º 17-18 (2007), pp. 67-81.

López Calo, José, “Cifuentes, Pedro”, *Grove Music Online* (2001) <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05776>.

----- *La música en la Catedral de Santiago*. III. Catálogo del Archivo de Música (III), Diputación Provincial de La Coruña, 1993.

----- *La música en la Catedral de Santiago*. IV. Catálogo del Archivo de Música (IV), Diputación Provincial de La Coruña, 1993.

----- *La música en la Catedral de Santiago*. X. El siglo XVIII, I. Música (I), Diputación Provincial de La Coruña, 1993.

----- *La música en la Catedral de Santiago*. XI. El siglo XVIII, I. Música (II), Diputación Provincial de La Coruña, 1993.

Martín Moreno, Antonio, *Historia de la música española*, 2ª ed., 4, siglo XVIII, Alianza, 2006 <https://archive.org/details/historiadelamus0000unse>.

Martínez Millán, José, “La música en la Capilla Real durante el siglo XVIII”, en *Las capillas de música en el Barroco*, Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Universitario “La Corte en Europa”, 2018.

Morales, Nicolás, *La Capilla Real y las “redes musicales”. Festería, Hernandad y Montepío de músicos en el Madrid del siglo XVIII*, Fundación Carlos de Amberes, 2001, <https://amu.hal.science/hal-04391262>.

----- *Las voces de palacio: el Colegio de Niños Cantores de Madrid (siglos XVII-XVIII)*, 2006. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=264378>.

Picone, Philippe, “Musiques et culte de saint jacques-lemajeur dans l’Europe Baroque (Espagne, France, Italie), 1563-1746”, *Revista de musicología*, 37, n.º 1 (2014), pp. 297-307.

----- *Musiques et Culte de Saint Jaques-le-Majeur dans l’Europe Baroque. Espagne, France, Italie (1563.1746)* [tesis doctoral], École des Hautes Études en Sciences Sociales & École Pratique des Hautes Études de Paris, 2012.

Pons, Anaclet, “De los detalles al todo: historia cultural y biografías globales”, *História da Historiografia* 12 (2013), pp. 156-75.

Ramos Regino, Luis Antonio, “La Real Capilla de Música y el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid. Tradiciones pedagógicas Napolitanas en España”, conferencia presentada en el Congreso Internacional “Ignacio Jerusalem 250: Músicas Galantes entre Italia, la Península Ibérica y el Nuevo Mundo”, 5 de diciembre de 2019. <https://arbor.bfh.ch/handle/arbor/41074>.

Reguera, Andrea, “Los estudios biográficos y su capacidad de explicación histórica”, *Avances del Censor*, VII, n.º 7 (2010), pp. 39-53.

Rey Castelao, Ofelia, “Producción impresa y promoción eclesiástica en la Galicia de fines del Antiguo Régimen”, *Sémata: Ciências sociais e humanidades*, n.º 10 (1998), pp. 281-319.

Salgado de la Rosa, Ángel, “Entre ciencia y arte: el regreso de la biografía. Algunas reflexiones metodológicas”, en *III Congreso Nacional: Estudios Regionales y la Multidisciplinaria en la Historia*, UNAM, 2013.

Seijas Montero, María y Rodicio Pereira, Laura, “Los cabildos catedralicios de Santiago y Orense en el reinado de Felipe V: algunos resultados”, *Studia Historica: Historia Moderna*, 39, n.º 1 (2017), pp. 403-49. <https://doi.org/10.14201/shhmo2017391403449>.

Stevenson, Robert, y Bourligueux, Guy, “Muelas, Diego de Las”, *Grove Music Online*, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19290>.

Subirá Puig, José, “La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños cantorcicos”, *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, n.º 14 (1959), pp. 207-30.

Torrente Sánchez-Guisande, Álvaro. “La armonía en lo insensible y Eneas en Italia, una zarzuela casera de Diego Torres Villarroel y Juan Martín”, en *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. *Actas del Simposio Internacional*, Edition Reichenberger, 1996.

Villanueva Abelairas, Carlos, “La Capilla de música de la Catedral de Santiago en tiempos de José Vaquedano (1680-1711)”, *Revista de musicología*, 2, n.º 2 (1979), pp. 257-76.

Évocation musicale ou matérialisation scénique de saint Jacques de Compostelle dans *Le Cid* de Massenet (1885) : une option révélatrice de l'école lyrique française fin-de-siècle

Jonathan Parisi

Université Lumière Lyon 2, France

Evocación musical o materialización escénica de Santiago de Compostela en *El Cid* de Massenet (1885): una opción reveladora de la escuela lírica francesa de fin de siglo

Resumen: Estrenada en la Ópera de París el 30 de noviembre de 1885, *El Cid* de Jules Massenet introduce la figura de Santiago en una escena que, por sí sola, cristaliza varios desafíos contemporáneos para la escuela lírica francesa, incluso en un contexto de secularización de la Tercera República. Massenet reelaboró siete veces la escena de la oración de Rodrigo, considerando todas las opciones dramáticas, con el fin de conferir a la aparición del santo patrón de Galicia una forma musical y escénica adecuada y elocuente. Para el compositor no se trataba solo de reinventar el espectacular lenguaje heredado de la gran ópera, sino también de reinventar un diálogo entre la narrativa operística y la sagrada.

Palabras clave: Jules Massenet, Ópera francesa, Escuela lírica francesa, espectacular, lenguaje escénico, aparición / visión, teatralización de lo sagrado, material e inmaterial.

Musical Evocation or Theatrical Materialisation of Saint James of Compostela in Le Cid by Jules Massenet (1885): a Revealing Choice by the French Lyric Opera School at the Turn of the Century

Abstract: Premiered at the Paris Opera on 30 November 1885, *Le Cid* by Jules Massenet invokes the figure of Saint James in a scene that, in itself, crystallises various contemporary challenges faced by the French lyric opera school — this within the broader context of the secularisation of the Third Republic. Massenet revised Rodrigue's prayer scene no fewer than seven times, exploring every possible dramatic option in order to give the apparition of the patron saint of Galicia a musical and scenic form that was both eloquent and acceptable. For the composer, the task was not only to reinvent the spectacular vocabulary inherited from grand opera, but also to reshape the dialogue between operatic narratives and sacred narratives.

Keywords: Jules Massenet, French opera, French lyric school, Spectacular, Stage vocabulary, Appearance / Vision, Theatricalisation of the sacred, Material and immaterial.

Evocación musical ou materialización escénica de Santiago de Compostela no *Cid* de Massenet (1885): unha opción reveladora da escola lírica francesa de fin de século

Resumo: Estreada na Ópera de París o 30 de novembro de 1885, *O Cid* de Jules Massenet introduce a figura de Santiago nunha escena que, por si soa, cristaliza varios desafíos contemporáneos para a escola lírica francesa, mesmo nun contexto de secularización da Terceira República. Massenet reelaborou sete veces a escena da oración de Rodrigo, considerando todas as opcións dramáticas, co fin de conferirlle á aparición do santo patrón de Galicia unha forma musical e escénica adecuada e eloquente. Para o compositor non se trataba só de reinventar a espectacular linguaxe herdada da grande ópera, senón tamén de reinventar un diálogo entre a narrativa operística e a sacra.

Palabras clave: Jules Massenet, Ópera francesa, Escola lírica francesa, espectacular, linguaxe escénica, aparición / visión, teatralización do sacro, material e inmaterial.

Le 30 novembre 1885, *Le Cid* de Jules Massenet est créé à l'Opéra de Paris dans une période de redéfinition des genres lyriques nationaux notamment occasionnée par la disparition des pères du grand opéra ayant fait la gloire de l'école française¹. Dans ce contexte, il paraît opportun que le compositeur de *Manon* décide de mettre en musique une pièce de l'une des plus grandes gloires nationales, Corneille, dont on célèbre le bicentenaire de la mort en 1884. Trois librettistes officiels, Louis Gallet,

¹ Les principaux auteurs du grand opéra français disparaissent tous dans la décennie 1860 : Eugène Scribe en 1861, Fromental Halévy en 1862, Giacomo Meyerbeer en 1864.

Adolphe d'Ennery et Édouard Blau, ne suffisent pas à supporter le poids d'une telle adaptation. Au point que Massenet et son éditeur Georges Hartmann interviennent fermement dans la rédaction du poème, particulièrement au sujet de la scène d'apparition de saint Jacques qui, à elle seule, cristallise différents défis contemporains pour l'école lyrique française. Le saint patron de Galice apparaît en effet sur la scène de l'Opéra à un moment stratégique de l'histoire de la Troisième République. Aussi, la présence du saint dans l'opéra de Massenet, supporte-t-elle de multiples enjeux — dramaturgiques, religieux, politiques — dont le dialogue exprime une étape de l'histoire de l'opéra français et sa place dans la société fin-de-siècle.

Couleur locale, historicisme et religiosité

Absente de la pièce de Corneille, la figure de saint Jacques participe, dans l'opéra de Massenet, à hispaniser le drame. Dans la première scène du I^{er} acte, la localisation espagnole de l'action est installée progressivement par le *libretto*² qui désigne d'abord les noms de Rodrigue, Chimène, Don Diègue et du seigneur de Gormas, avant que l'Infante n'évoque les princes de Castille. À la scène suivante, l'assemblée réunie célèbre saint Jacques le Majeur et le roi s'adresse, en le nommant, au peuple de Burgos. Fruit de la convention théâtrale, le procédé confère une existence au saint sans pour autant le doter d'un véritable rôle dramatique : comme pour le peuple de Burgos, désigner saint Jacques permet avant toute chose d'ancrer le drame dans une géographie. Le 2^e tableau du I^{er} acte place alors le saint au centre du texte chanté, mais aussi au centre du décor : « Une galerie conduisant du Palais à l'une des entrées de la cathédrale. Au milieu, la statue St Jacques le majeur³ ». De façon traditionnelle, le fils de Zébédée endosse ici la fonction protectrice que l'on prête aux saints depuis l'époque féodale et que l'opéra reproduit en scène, qu'il s'agisse, par exemple, de saint Jean patron des moissonneurs au IV^e acte de *Mireille* (Gounod, 1864), ou de saint Corentin protecteur de la Cornouaille au III^e acte du *Roi d'Ys* (Lalo, 1888). Le chœur de célébration et l'intervention du Roi adoubant Rodrigue comme chevalier installent solidement la fonction tutélaire du saint patron : « Que monseigneur saint Jacques et que Dieu notre sire vous aient pour chevalier et daignent vous conduire⁴ ! ». Le procédé répond cependant à une convention opératique qui pourrait confiner la figure sainte à une fonction plus décorative que dramatique, participant à un décorum plutôt

2 Nous optons volontairement pour le terme italien de *libretto* pour désigner le livret de l'opéra, ceci afin d'éviter toute confusion avec le *livret de mise en scène*.

3 Anonyme, livret de mise en scène de la création du *Cid*, autographie [1885], Bibliothèque historique de la ville de Paris, 4-TMS-03699 (RES), p. 6.

4 D'Ennery, Adolphe ; Gallet, Louis ; Blau, Édouard, *Le Cid*, libretto intégral publié dans *L'Avant-Scène Opéra* n°161, Paris, Éditions Premières Loges, sept.-oct. 1994, p. 83.

qu'à l'action. Pour autant, la présence en scène de la statue de saint Jacques s'avère un support privilégié du jeu scénique (Fig. 1). Elle justifie la réalisation de différentes actions et permet d'organiser dans l'espace les déplacements qui en découlent :

« Sur la ritournelle [...] les 8 enfants de chœur cessent d'encenser, saluent la statue et vont se placer 4 de chaque côté, sur les marches de l'Église D. Le Roi précédé de six seigneurs descend l'escalier du palais G et vient prendre le milieu de la scène après s'être incliné devant la statue de St Jacques⁵. »

Mais l'évocation du saint, sur la scène de l'Opéra de Paris en 1885, ne relève pas seulement d'une convention théâtrale permettant de contextualiser le drame et de justifier le mouvement scénique. Alors que les reliques de saint Jacques le Majeur sont redécouvertes à Compostelle six ans plus tôt, en 1879⁶, la seule évocation du saint participe à ouvrir un vaste imaginaire, capable d'exciter l'appétence historicisante du public autant que la ferveur chrétienne. Au 2^e tableau du 1^{er} acte, l'assemblée entière du peuple de Burgos, enrichie des prêtres, des seigneurs et des dames de la cour, célèbre le saint patron et le remercie pour sa protection durant les combats contre l'armée des

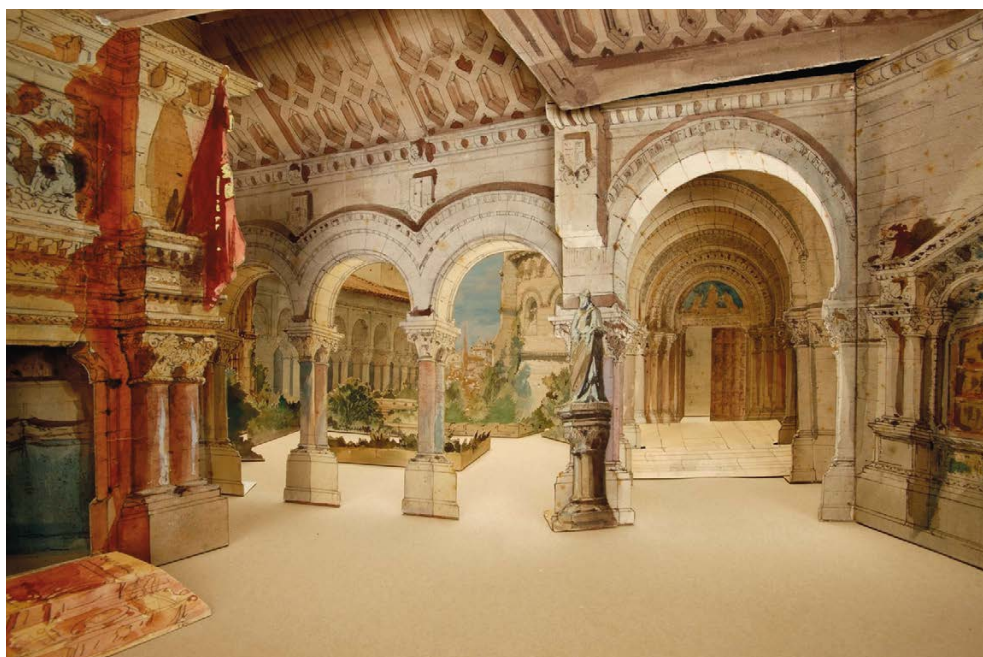


Fig. 1 : Eugène Carpezat, *Le Cid*, maquette construite du décor du 1^{er} acte, 2^e tableau, 1885, pour la création à l'Opéra, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-musée de l'Opéra, MAQ-182.

⁵ Anonyme, livret de mise en scène de la création du *Cid*, *op. cit.*, p. 8.

⁶ Lettre apostolique *Deus Omnipotens* de N.T.S.P. Léon XIII, 1^{er} novembre 1884, traduite par l'abbé Camille Daux, publiée dans Mouradian, Micheline, « Le pape Léon XIII et la relance en France du "saint voyage" à Compostelle : les réactions dans les diocèses de France », dans *Le pèlerinage de l'Antiquité à nos jours*, Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Voyages et voyageurs », La Rochelle, 2005, Paris, Éditions du CTHS, 2012, annexe I, pp. 203–207.

Maures : « Béni soit le nom du Seigneur dont la force nous accompagne ! Gloire à saint Jacques le Majeur, souverain patron de l'Espagne⁷ ! ». Les quatre octosyllabes chantés par le chœur en homophonie visent la clarté du message de louange : d'abord martelé à l'unisson et à l'octave sur les trois premiers vers, puis harmonisé sur le dernier, par les quatrième, cinquième et premier degrés du ton majestueux de *fa* majeur. L'ample carillon de cloches, sur les notes *fa – sol – ré*, participe du cérémonial en s'intégrant habilement « aux tonalités du cantique d'action de grâce, sans privilégier les degrés forts⁸ ». Enfin, la périodicité du carillon, sur trois noires, tuilée aux quatre temps de l'orchestre⁹ confère une grande souplesse au discours musical et confirme la double vocation d'une scène où s'épousent liesse populaire et religiosité.

Destinée collective et trajectoire individuelle

Pour mieux s'exprimer, cette ferveur s'incarne en Rodrigue, personnage contenu et porté par le groupe, et dont la destinée se voit placée sous la protection de saint Jacques. À cet égard, chez Massenet le fils de Don Diègue est fait chevalier bien plus tôt que dans la pièce de Corneille, geste qui renforce le poids de la destinée du héros dans le déroulé dramatique. La troisième phrase de l'ouvrage en fait déjà l'annonce : « Il [le Roi] arme chevalier Don Rodrigue aujourd'hui¹⁰ ! » Aussi, Rodrigue fait-il sa première apparition en scène pour sa cérémonie d'adoubement et prononce-t-il comme premières paroles : « Je le jure¹¹ ! » Au sein du scénario général, cette anticipation offre à la qualité chevaleresque de Rodrigue une autre fonction dramatique que chez Corneille, d'autant qu'elle est le fruit d'un cérémonial achevé, entièrement placé sous l'égide du saint patron. Cette double ferveur, populaire et religieuse, s'accompagne d'une double mission pour Rodrigue : vaincre les Maures et venger son père. Chez Massenet, ces destinées s'épousent dans une même scène, dès le début de l'ouvrage, quand elles sont distinctes et séparées par deux actes entiers chez Corneille¹². Cette contraction du temps, si elle répond à des impératifs structurels d'adaptation de la pièce en opéra, majore délibérément la destinée de Rodrigue au sein du déroulé dramatique et incite à placer celle-ci sous l'égide du sacré. Initialement utilisée pour situer et asseoir le drame, la présence de saint Jacques active alors un métatexte où

7 D'Ennery, Adolphe ; Gallet, Louis ; Blau, Édouard, *Le Cid*, op. cit., p. 81.

8 Gérard Condé, guide d'écoute du *Cid*, publié dans *L'Avant-Scène Opéra* n°161, Paris, Éditions Premières Loges, sept.-oct. 1994, p. 80.

9 Jules Massenet, *Le Cid*, partition chant & piano, [G.H. 1571], Paris, G. Hartmann, 1885, p. 37.

10 D'Ennery, Adolphe ; Gallet, Louis ; Blau, Édouard, *Le Cid*, op. cit., p. 79.

11 *Ibidem*, p. 83.

12 Dans l'opéra, Rodrigue est fait chevalier et promet de venger Don Diègue dans la scène 2 du I^{er} acte. Dans la pièce, Rodrigue promet de venger son père à la scène 6 du I^{er} acte, alors qu'il embrasse sa destinée militaire deux actes plus tard, à la scène 6 du III^e acte.

se côtoient l'individuel et le collectif pour faire de Rodrigue un médiateur entre le terrestre et le divin. Le procédé participe d'une dramaturgie singulière et particulièrement mobile, au sein de laquelle saint Jacques d'abord introduit pour situer l'action, devient peu à peu un levier silencieux de son avancée. Car c'est bien sous son égide et pour le servir que Rodrigue est fait chevalier ; c'est à lui qu'il voue sa lame et adresse son air principal ; et c'est après son apparition que Rodrigue mènera son armée vers la victoire.

Construction du mysticisme

Si la foi de Rodrigue n'est pas l'objet central du livret, la construction psychologique du personnage participe sciemment d'une dramaturgie du religieux alimentant elle-même un registre que l'on peut qualifier de merveilleux chrétien, employé par Massenet bien au-delà du *Cid*¹³. Cette écriture dramaturgique est travaillée dès la première apparition en scène du personnage : « Rodrigue précédé des deux grands officiers sort de l'Église¹⁴ », et s'exprime plus particulièrement dans deux scènes clés de l'ouvrage. Le premier air de Rodrigue, « Ô noble lame étincelante », tisse aussitôt un lien étroit entre saint Jacques et le jeune chevalier, dont l'épée, garante de l'honneur et gage de libération du peuple espagnol, acquiert alors une puissante charge symbolique. Rodrigue proclame sa foi et le rôle tutélaire du saint patron : « À saint Jacques de Compostelle, j'ai voué ma foi ; il me verra toujours à sa cause fidèle » ; tout en laissant déjà entrevoir une forme de mysticisme : « quand je l'invoquerai, qu'il [saint Jacques] regarde vers moi¹⁵ ! ». Chantée « dans une sorte d'extase¹⁶ », cette phrase de Rodrigue fait office de prémonition. Elle prépare l'apparition du saint au III^e acte, où l'usage de sonorités éthérées¹⁷ participe d'un « fantastique merveilleux¹⁸ », registre qui exprime le sacré sous une forme esthétisée alors devenue éloquente dans l'opéra fin-de-siècle. Le procédé participe, en outre, d'un arc dramatique qui offre à la figure de saint Jacques une fonction dramaturgique plurielle. Sa convocation dépasse le rôle du saint patron traditionnellement admis à l'opéra pour solliciter des moyens d'expression qui gagnent graduellement en consistance au fil de l'ouvrage. Après son évocation textuelle et musicale au I^{er} acte, d'abord purement décorative puis participant du ressort dramatique, la figure de saint Jacques intègre la construction psychologique du personnage de Rodrigue, qu'elle colore d'un

13 Voir à ce sujet : Branger, Jean-Christophe, « Merveilleux païen et merveilleux chrétien dans l'opéra fin-de-siècle : l'exemple de Massenet », dans Agnès Terrier, Alexandre Dratwicki (éd.), *Le surnaturel sur la scène lyrique, du merveilleux baroque au fantastique romantique*, Lyon, Symétrie et Palazzetto Bru Zane, 2012, pp. 299-316.

14 Anonyme, livret de mise en scène de la création du *Cid*, *op. cit.*, p. 9.

15 D'Ennery, Adolphe ; Gallet, Louis ; Blau, Édouard, *Le Cid*, *op. cit.*, p. 83.

16 *Idem*.

17 Voir *infra*.

18 Voir à ce propos Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, collection Poétique, Paris, Seuil, 1970, pp. 46-62.

mysticisme d'abord exprimé prudemment mais destiné à s'épanouir dans la scène merveilleuse du 7^e tableau.

Construction musicale de l'image mentale

Au-delà de sa qualité surnaturelle, le tableau de la prière de Rodrigue épouse une construction dramatique déjà éprouvée par Massenet, qui soulève elle aussi la question des moyens d'incarnation de la vision. Tout comme Rodrigue — au 3^e tableau du III^e acte du *Cid* —, Des Grieux — au 2^e tableau du III^e acte de *Manon* (1884) — se trouve lui aussi traversé par une image mentale propice à s'incarner musicalement et scéniquement. Confirmant l'analyse de Clair Rowden selon laquelle, chez Massenet, une même écriture musicale peut servir le religieux et l'érotisme¹⁹, les deux scènes évoluent selon une progression dramatique comparable et sollicitent une écriture orchestrale proche. Ce sont d'abord les récitatifs précédant chacun des airs qui procèdent selon une même alternance entre accompagnement musical et mise à nu de la voix, avant de s'achever par un motif conduisant vers l'air et sollicitant les bois : flûtes et clarinette puis basson et

cors pour Des Grieux ; cors puis clarinettes et hautbois pour Rodrigue. Puis, si chacun des airs évolue selon un schéma mélodique qui lui est propre, la progression dramatique est similaire et positionne un même point de rencontre avec l'image mentale : le motif musical de l'ardeur amoureuse²⁰ transperce en son centre l'air de Des Grieux (motif en triolet joué *fortissimo*, voir ex. 1), quand le motif d'orgue, harpes et voix célestes interrompt Rodrigue (ex. 2).

The image shows a page from a musical score for Jules Massenet's *Manon*. It features two systems of music. The first system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "moi!... Ah! tui - ez!..." and is marked with "f. rall." and "Più mosso.". The piano accompaniment has a tempo marking of "80" and a dynamic of "f". The second system also has a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "Que m'importe la vi - e et ce semblant de gloi - re?.." and is marked with "f". The piano accompaniment has a dynamic of "mf".

Ex. 1: Jules Massenet, *Manon*, partition chant & piano, [H. et Cie 7067], Paris, Heugel et Cie, 1895, p. 271.

19 Rowden, Clair, *Republican Morality and Catholic Tradition at the Opera : Massenet's Hérodiade and Thaïs*, Weinsberg, Musik-Edition Lucie Galland, 2004, pp. 109–117.

20 Nous reprenons ici l'appellation de ce motif donnée par Gérard Condé dans le guide d'écoute de *Manon* publié dans *L'Avant-Scène Opéra* n°123, Paris, Éditions Premières Loges, novembre 2011, p. 24.

(dans les cordes)

1^{re}: Harpes
2^e: Harpe.
3^e: Harpes
4^e: Harpes
5^e: Harpes
6^e: Harpes
7^e: Harpes
8^e: Harpes
9^e: Harpes
10^e: Harpes
11^e: Harpes
12^e: Harpes
13^e: Harpes
14^e: Harpes
15^e: Harpes
16^e: Harpes
17^e: Harpes
18^e: Harpes
19^e: Harpes
20^e: Harpes
21^e: Harpes
22^e: Harpes
23^e: Harpes
24^e: Harpes
25^e: Harpes
26^e: Harpes
27^e: Harpes
28^e: Harpes
29^e: Harpes
30^e: Harpes
31^e: Harpes
32^e: Harpes
33^e: Harpes
34^e: Harpes
35^e: Harpes
36^e: Harpes
37^e: Harpes
38^e: Harpes
39^e: Harpes
40^e: Harpes
41^e: Harpes
42^e: Harpes
43^e: Harpes
44^e: Harpes
45^e: Harpes
46^e: Harpes
47^e: Harpes
48^e: Harpes
49^e: Harpes
50^e: Harpes
51^e: Harpes
52^e: Harpes
53^e: Harpes
54^e: Harpes
55^e: Harpes
56^e: Harpes
57^e: Harpes
58^e: Harpes
59^e: Harpes
60^e: Harpes
61^e: Harpes
62^e: Harpes
63^e: Harpes
64^e: Harpes
65^e: Harpes
66^e: Harpes
67^e: Harpes
68^e: Harpes
69^e: Harpes
70^e: Harpes
71^e: Harpes
72^e: Harpes
73^e: Harpes
74^e: Harpes
75^e: Harpes
76^e: Harpes
77^e: Harpes
78^e: Harpes
79^e: Harpes
80^e: Harpes
81^e: Harpes
82^e: Harpes
83^e: Harpes
84^e: Harpes
85^e: Harpes
86^e: Harpes
87^e: Harpes
88^e: Harpes
89^e: Harpes
90^e: Harpes
91^e: Harpes
92^e: Harpes
93^e: Harpes
94^e: Harpes
95^e: Harpes
96^e: Harpes
97^e: Harpes
98^e: Harpes
99^e: Harpes
100^e: Harpes

1^{er} mouvement.

1^{re} partie:

Suiv:

2^e partie:

Grand Orgue

Vox humanae, se j. de haut:
un jeu de rapprochant du solo sonorisé.)

Fonds très doux
(aux pédales)

(à défaut de g^r orgues; un harmonium
placé près des chœurs,
se vaient au lieu
remplaçant les voix d'alto)
et l'on pourra, au besoin,
transférer une partie
sur celles à cet effet.

(sans orchestre):

Clav:

Oboes

Cornets

Trompettes

Trombones

Bassons

Hautbois

Flûtes

Violoncelles

Contrebasses

Viola

Violon

Piano

Orchestre

Chœur

Orgue

Harmonium

Voix

Ensemble

Fin:

Ex seule i-ma-ge est dans mon

a-me que je re-mets entre tes

mains!

Musl.

Fin:

1^{er} mouvt.

2^e mouvt.

3^e mouvt.

4^e mouvt.

5^e mouvt.

6^e mouvt.

7^e mouvt.

8^e mouvt.

9^e mouvt.

10^e mouvt.

11^e mouvt.

12^e mouvt.

13^e mouvt.

14^e mouvt.

15^e mouvt.

16^e mouvt.

17^e mouvt.

18^e mouvt.

19^e mouvt.

20^e mouvt.

21^e mouvt.

22^e mouvt.

23^e mouvt.

24^e mouvt.

25^e mouvt.

26^e mouvt.

27^e mouvt.

28^e mouvt.

29^e mouvt.

30^e mouvt.

31^e mouvt.

32^e mouvt.

33^e mouvt.

34^e mouvt.

35^e mouvt.

36^e mouvt.

37^e mouvt.

38^e mouvt.

39^e mouvt.

40^e mouvt.

41^e mouvt.

42^e mouvt.

43^e mouvt.

44^e mouvt.

45^e mouvt.

46^e mouvt.

47^e mouvt.

48^e mouvt.

49^e mouvt.

50^e mouvt.

51^e mouvt.

52^e mouvt.

53^e mouvt.

54^e mouvt.

55^e mouvt.

56^e mouvt.

57^e mouvt.

58^e mouvt.

59^e mouvt.

60^e mouvt.

61^e mouvt.

62^e mouvt.

63^e mouvt.

64^e mouvt.

65^e mouvt.

66^e mouvt.

67^e mouvt.

68^e mouvt.

69^e mouvt.

70^e mouvt.

71^e mouvt.

72^e mouvt.

73^e mouvt.

74^e mouvt.

75^e mouvt.

76^e mouvt.

77^e mouvt.

78^e mouvt.

79^e mouvt.

80^e mouvt.

81^e mouvt.

82^e mouvt.

83^e mouvt.

84^e mouvt.

85^e mouvt.

86^e mouvt.

87^e mouvt.

88^e mouvt.

89^e mouvt.

90^e mouvt.

91^e mouvt.

92^e mouvt.

93^e mouvt.

94^e mouvt.

95^e mouvt.

96^e mouvt.

97^e mouvt.

98^e mouvt.

99^e mouvt.

100^e mouvt.

Ex. 2 : Jules Massenet, *Le Cid*, partition d'orchestre, manuscrit autographe, 1885, IIIe acte, p. 616, Bibliothèque nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'Opéra, A-645 (A 3).

Aussi, chacune de ces images s'exprime d'abord musicalement avant de s'incarner physiquement. Cependant, obsédé par l'image de Manon qui met sa foi à l'épreuve, le jeune abbé souhaite s'en défaire lorsqu'il chante « Ah, fuyez douce image », là où Rodrigue cherche à embrasser pleinement une vision qui le renforce. Il semble

ainsi étonnant que, malgré des désirs divergents chez chacun des protagonistes, l'image mentale se matérialise dans chacune des deux situations : Manon entre à Saint-Sulpice et saint Jacques apparaît dans la tente de Rodrigue. Pour *Manon*, il s'agit là d'une relance de l'action opérée par le personnage tentateur infiltrant les murs du lieu sacré. Dans *Le Cid*, la situation est tout autre et, pour s'accomplir, l'apparition de saint Jacques à Rodrigue ne nécessite nullement la matérialisation plastique du personnage en scène. L'intériorité de sa foi est d'ailleurs exprimée par Rodrigue : « Ô souverain, ô juge, ô père [...] ta seule image est dans mon âme, que je remets entre tes mains²¹ ! ». Aussi, bien que l'orgue entre presque insensiblement durant la prière de Rodrigue, sa présence dépasse le simple effet de couleur religieuse pour incarner intérieurement une réponse céleste à la supplication du chevalier. Non verbale, cette réponse n'en est pas moins efficace sur le plan dramaturgique et la musique se fait ici langage du sacré²², selon un procédé symbolique pleinement acquis sous la Troisième République, depuis que l'orgue a été introduit par Meyerbeer et Gounod comme vecteur codifié de sacralité à l'opéra²³. Le chœur, bouche fermée, et les harpes complètent cet effet acoustique au point que la présence de saint Jacques est établie, avec subtilité mais pleinement portée par le musical lui-même.

Incarnation du mysticisme

Alors que Rodrigue porte le « souverain » en lui-même, « toujours voilé, présent toujours²⁴ » et qu'il lui parle intérieurement, c'est bien la convention opératique, selon le principe d'adresse au public, qui impose la verbalisation puis la matérialisation plastique de saint Jacques. Considérant l'éloquence de l'écriture de Massenet — si l'on se souvient que pour Debussy « les harmonies y ressemblent à des bras, les mélodies à des nuques²⁵ » — la seule évocation musicale du saint aurait suffi à relancer l'énergie

21 D'Ennery, Adolphe ; Gallet, Louis ; Blau, Édouard, *Le Cid*, op. cit., p. 105.

22 À cet égard, Alexandre Dratwicky distingue quatre catégories d'expression musicale du fantastique dans l'opéra français, parmi lesquelles le « merveilleux céleste » qui est « celui de la rédemption et de l'accomplissement divin : l'orgue et surtout la harpe y prédominent ». Voir : Dratwicky, Alexandre, « Les sonorités du fantastique ou la découverte de l'orchestration moderne », dans Agnès Terrier, Alexandre Dratwicky (éd.), *Le surnaturel sur la scène lyrique, du merveilleux baroque au fantastique romantique*, Lyon, Symétrie et Palazzetto Bru Zane, 2012, p. 199.

23 Nous pensons ici au V^e acte de *Robert le Diable* de Meyerbeer (1831) et à la scène de l'église de *Faust* de Gounod (1859), comme les étapes d'une codification réemployée notamment par Massenet au tableau de St-Sulpice de *Manon* (1884) ou encore par Puccini dans le *Te Deum* du 1^{er} acte de *Tosca* (1900).

24 D'Ennery, Adolphe ; Gallet, Louis ; Blau, Édouard, *Le Cid*, op. cit., p. 105.

25 « D'Ève à *Grisélidis* », *La Revue blanche*, 1^{er} décembre 1901, *Monsieur croche et autres écrits*, F. Lesure, éd., Paris, Gallimard, 1987, pp. 59-61.

dramatique nécessaire à soulever l'armée de Rodrigue face aux Maures. L'idée initiale du compositeur était d'ailleurs que l'apparition de saint Jacques soit vécue à travers le personnage de Rodrigue ; élément sur lequel Hartmann insiste fermement alors qu'il sollicite de Blau différentes modifications du *libretto* :

Massenet croit qu'il ne mettra pas Rodrigue au lit ; il le verrait s'agenouillant comme les pieux chevaliers, profil au public, et l'apparition paraîtrait, il ne la verrait pas, mais il dirait et jouerait la Vision [...] puis Rodrigue prenant part à cette audition des voix, il finirait par ce cri : *Ah ! Dieu m'a parlé*, de façon, avant de reprendre en final : *Ô nobles lames*, à avoir un grand récit d'illuminé pour entraîner ses soldats [...] Peut-être pourrait-il cependant tomber comme anéanti à la fin de la vision, et dans un sommeil extatique, une vision à la Ste Thérèse, pendant que les Voix du ciel finiraient le morceau²⁶.

Outre la référence à sainte Thérèse, différentes sources semblent avoir inspiré le compositeur : le *romancero* espagnol du XIII^e siècle²⁷, autant que l'apparition de Jésus à saint Julien l'Hospitalier²⁸. Pour autant, l'intervention de l'éditeur et le niveau de détail de ce courrier de cinq pages attestent des difficultés que rencontre Massenet dans l'écriture d'une scène devenue au centre de ses préoccupations. Dans un entretien qu'il accorde au *Gil Blas* en novembre 1885²⁹, il confie d'ailleurs avoir repris sept fois la prière de Rodrigue. En définitive, Massenet opte pour une apparition matérielle de saint Jacques, choix qui opère une double bascule, à la fois psychologique et esthétique. Parce que la foi de Rodrigue, jusqu'à ce 7^e tableau, n'est vécue qu'intérieurement, l'apparition du saint dans la tente du camp militaire permet d'une part de faire s'incarner le mysticisme du chevalier, quand elle répond d'autre part à des impératifs d'ordre scénique. Nouvellement traité par l'opéra français, le thème du mysticisme témoigne à cet égard d'une évolution des moyens d'expression du sacré dans les pratiques culturelles de la Troisième République. Dans son étude consacrée à l'homme saint chez Massenet, Clair Rowden constate que le mysticisme se formule, à la fin du siècle, comme une réponse à l'idée de déclin national, selon laquelle la science et le progrès n'ont pas répondu aux besoins des hommes³⁰. Dans le cas précis du *Cid*, le mysticisme de Rodrigue participe en outre d'un contexte politico-religieux

26 Lettre de G. Hartmann à É. Blau, Bourbon l'Archambault, 14 août 1884, coll. Sylvain Chambre. Nous remercions chaleureusement celui-ci de nous avoir adressé une copie de ce document.

27 Selon Louis Gallet, la scène de la vision, qui n'existe pas chez Corneille, est « empruntée plus encore » au *romancero* qu'à Castro. Voir : Gallet, Louis, « Musique », *La Nouvelle Revue*, 1^{er} décembre 1885, pp. 625-627, cité depuis Jean-Christophe Branger, *Jules Massenet*, Paris, Fayard, 2024, p. 433.

28 Massenet, Jules, *Mes Souvenirs*, Jean-Christophe Branger, éd., Paris, Vrin, 2017, p. 135.

29 *Gil Blas*, 10 novembre 1885.

30 Voir à ce sujet : Rowden, Clair, « L'Homme saint chez Massenet : l'amour sacré et le sacré de l'amour », dans Jean-Christophe Branger et Alban Ramaut (éd.), *Opéra et religion sous la III^e République*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne (PUSE), 2006, pp. 259-260.

dont Massenet aurait pu vouloir tirer parti. En effet, en 1879, les reliques de saint Jacques le Majeur sont redécouvertes à Compostelle et le pape Léon XIII officialise cette reconnaissance dans sa lettre apostolique *Deus Omnipotens* du 1^{er} novembre 1884. Publiée au moment même où Massenet compose *Le Cid*, cette lettre apostolique du souverain pontife invite le monde catholique à retrouver le chemin de Compostelle.

[...] Aussi il n'est pas étonnant que, d'après les desseins de la divine Providence, les corps de certains saints, longtemps laissés dans les ténèbres des caveaux et oubliés des générations précédentes, soient remis à la lumière dans les jours où l'Église est particulièrement tourmentée par des tempêtes violentes, alors que les chrétiens ont besoin d'un excitant plus puissant pour pratiquer la vertu. Au cours de ce siècle, dans lequel le démon livre à Dieu et à son Christ une lutte effroyable, bien à propos ont été trouvés les restes de saint François d'Assise, de sainte Claire, vierge et fondatrice d'Ordre, de saint Ambroise, docteur pontife, des saints Gervais et Protas martyrs, de saint Philippe et de saint Jacques apôtres. À ce nombre il faut ajouter ceux de saint Jacques le Majeur, apôtre, et de ses deux disciples Athanase et Théodore, récemment retrouvés dans l'église principale de la ville de Compostelle. [...]

Nous approuvons et confirmons par Notre autorité apostolique, de science certaine et de Notre propre mouvement, la sentence de Notre Vénérable Frère, Cardinal archevêque de Compostelle, au sujet de l'identité des saints corps de saint Jacques le Majeur, apôtre, et de ses saints disciples Athanase et Théodore ; et Nous décrétons que cette sentence doit être sûre et valide à perpétuité. [...]

C'est pourquoi, Nous confions et ordonnons à Nos Vénérables frères Patriarches, Archevêques, Évêques et autres Prélats de publier solennellement ces présentes Lettres, chacun dans province, diocèse et cité, de la meilleure manière qu'il jugera à propos, afin que cet événement très heureux soit partout connu et que tous les chrétiens le célèbrent avec un zèle et une piété plus grande, et qu'ils entreprennent les pieux pèlerinages à ce saint tombeau, comme nos ancêtres avaient coutume de le faire³¹.

À cet égard, Micheline Mouradian considère que, dans un contexte de laïcisation observé en Europe, Léon XIII « fait preuve d'un grand talent diplomatique » pour inviter les peuples chrétiens à l'union, dans une « politique de rassemblement qui encourage aux grands pèlerinages³² ». Survenue après des siècles de controverses archéologiques et historiques, cette reconnaissance pontificale relance le prestige

31 Lettre apostolique *Deus Omnipotens* de N.T.S.P. Léon XIII, *op. cit.*

32 Mouradian, Micheline, « Le pape Léon XIII et la relance... », *op. cit.*, p. 193.

du sanctuaire galicien et ravive l'autorité spirituelle de saint Jacques dans le monde catholique. Aussi, l'apparition matérielle de saint Jacques sur la scène de l'Opéra de Paris en novembre 1885, soit exactement un an après la lettre apostolique de Léon XIII, dépasse-t-elle la simple considération d'ordre dramatique pour épouser une actualité spirituelle et politique que Massenet n'a pu ignorer³³.

Sublimation spectaculaire du merveilleux chrétien

Reconnu par Léon XIII et apparaissant sous la tente de Rodrigue, saint Jacques incarne le clou d'un tableau pensé selon un *crescendo* dramatique en trois temps : la prière, l'attente, le miracle. Si la prière repose sur l'écriture vocale, très conduite et soigneusement prosodiée, et si l'attente repose sur une écriture orchestrale d'abord diaphane puis se colorant progressivement, le miracle repose quant à lui sur l'écriture scénique. Pour s'exaucer celui-ci implique la mise en œuvre d'effets spectaculaires procédant selon une variation du rythme scénique. Car si l'on apprécie la sensation de suspension du temps dramatique durant l'apparition du saint, c'est par contraste avec la rapidité des manœuvres qui l'encadrent : celles de la plantation et de la disparition de la tente de Rodrigue. Les douze mesures de conclusion du tableau précédent suffisent au changement de décor, pratiqué à vue. Car celui-ci fonctionne selon un procédé technique étonnamment simple de glissement/agrandissement : déjà présente côté cour dans la plantation précédente, la tente de Rodrigue glisse jusque l'avant-scène tout en s'équipant de deux plafonds et d'une ferme en draperies peintes.

Le changement se fait sur les derniers appels des trompettes. La décoration de la tente se compose d'une ferme, 2 châssis et deux plafonds se reliant à la ferme et aux 2 châssis. Le fond de l'apparition doit être fermé de chaque côté et du haut par un plafond mobile. St Jacques est placé sur un plateau qui vient du dehors. Quand la ferme est montée, unie à la rampe et aux portants St Jacques est éclairé seulement par la rampe du 1 qui est masquée par le plafond de la ferme. L'apparition est placée au centre de la ferme³⁴. (Figs. 2, 3, 4)

En encadrant et élargissant son ouverture, cette ferme (un vaste panneau venu des dessous et implanté de face) permet de décupler l'importance de la tente sans en modifier la taille réelle. Comme le ferait un travelling avant au cinéma, le procédé

33 En 1887, Massenet composera un *Kyrie* à quatre voix pour la publication d'un recueil de litanies en hommage à Léon XIII, rassemblant les contributions de compositeurs majeurs tels que Gounod, Thomas, Massenet, Delibes, Franck, Widor, etc. La pièce est publiée chez Symétrie : Massenet, Jules, *Litanies de la Sainte Vierge*, sous la direction scientifique de Jean-Christophe Branger et Nicolas Moron, Lyon, Symétrie, 2015.

34 Anonyme, livret de mise en scène de la création du *Cid*, *op. cit.*, pp. 40–41.



Fig. 2 : Auguste Rubé, Philippe Chaperon, Marcel Jambon, *Le Cid*, maquette construite du décor du IIIe acte, 2e et 4e tableaux, 1885, pour la création à l'Opéra, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-musée de l'Opéra, MAQ-186.

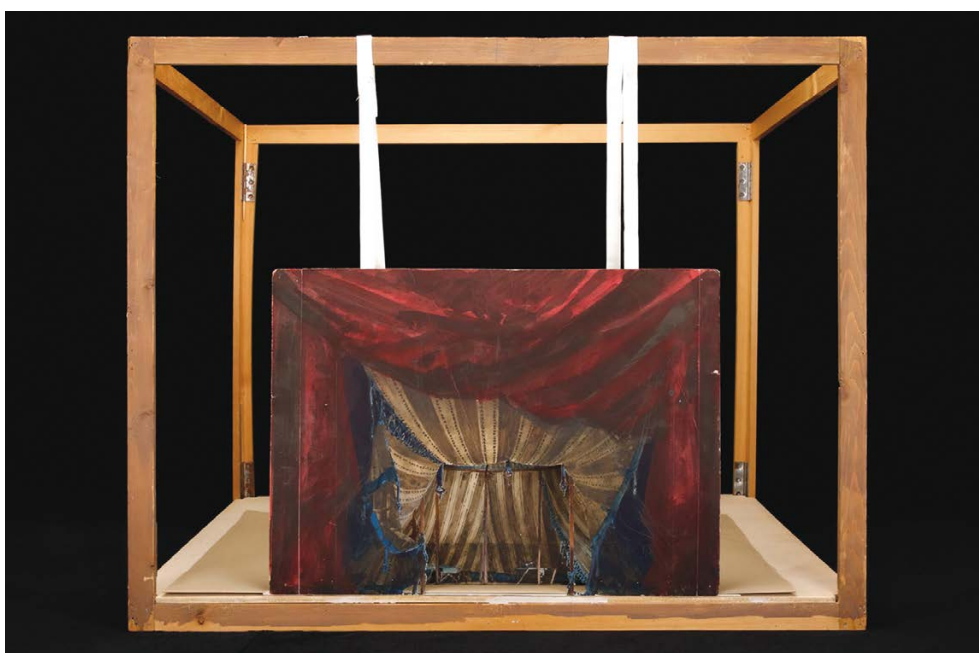


Fig. 3 : Auguste Rubé, Philippe Chaperon, Marcel Jambon, *Le Cid*, maquette construite du décor du IIIe acte, 3e tableau, 1885, pour la création à l'Opéra, Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-musée de l'Opéra, MAQ-187.

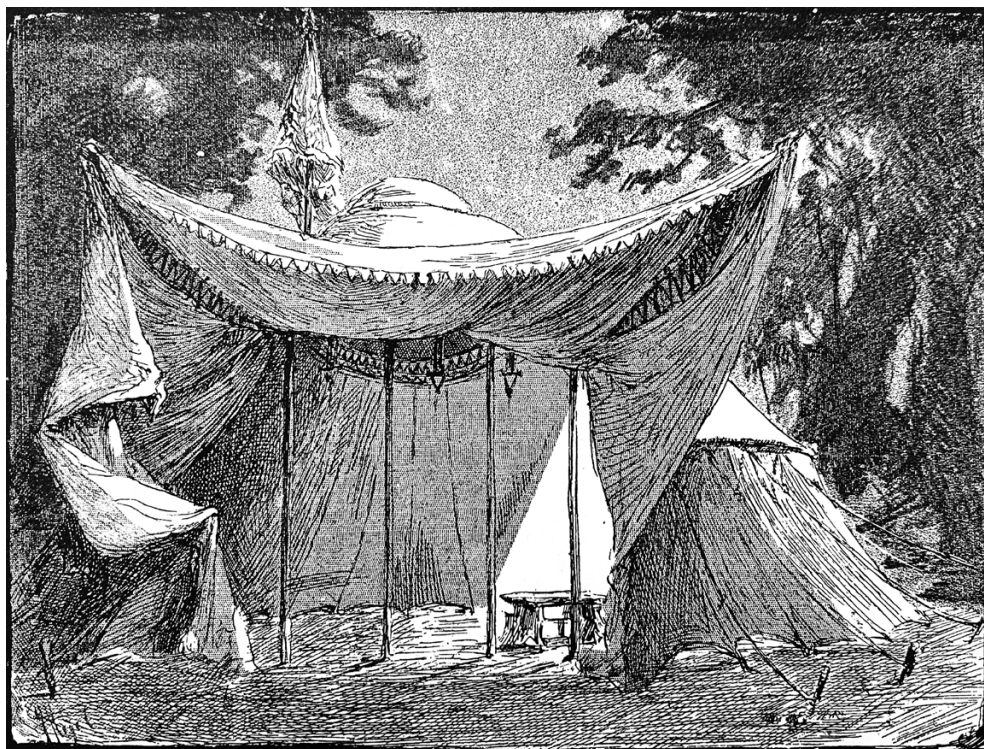
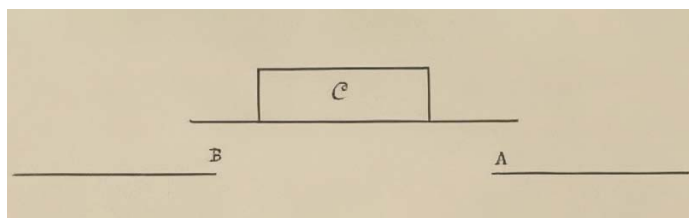


Fig. 4 : Rougeron, Vignerot, gravure de la tente de Rodrigue éclairée par la vision de saint Jacques, d'après le décor d'Auguste Rubé, Philippe Chaperon et Marcel Jambon, publié dans Émile Blavet, *Les premières illustrées, Le Cid, notes et croquis*, n°5, Paris, Éditions Monnier, de Brunhoff & Cie, [1885], p. 35.

participe à inviter le regard du spectateur à l'intérieur du décor au centre duquel va s'accomplir l'effet spectaculaire. (Fig. 5)

Aux mots : les voix d'en haut, on lève le volet de l'apparition C, on rend peu à peu le feu à la rampe du I. La nuit s'éclaire, on lève le plafond du fond de l'apparition. Rodrigue se retourne et après avoir regardé dit au public et avec joie : St Jacques. Après les mots : Il vient à moi ! à moi ! Rodrigue s'agenouille devant St-Jacques³⁵.

Fig. 5 : Diagramme de plantation du praticable de saint Jacques (C) à l'intérieur des tentures (A et B) de la tente de Rodrigue, livret de mise en scène de la création du *Cid*, autographie [1885], Bibliothèque historique de la ville de Paris, 4-TMS-03699 (RES), p. 41.



35 *Ibidem*, pp. 41-42.

L'animation de la scène appartient à Rodrigue et répond à un double enjeu. En nommant face au public « Saint Jacques³⁶ ! », Rodrigue atteste d'abord de sa présence et suscite l'attention du spectateur avant de s'agenouiller devant le saint. Si saint Jacques demeure immobile, l'effet spectaculaire de son apparition s'appuie sur un éclairage finement réglé. Lorsque le volet de l'apparition se lève, la rampe s'éclaire d'abord progressivement pour contenir l'éclairage autour du saint. Puis, en levant le plafond du praticable sur lequel est installé saint Jacques, la lueur initiale se répand verticalement dans la cage de scène à l'instant où Rodrigue constate sa présence. Enfin, l'éclairage baisse progressivement sur les mots du chœur, « Tu seras vainqueur³⁷ ! », avant que ne se baisse le plafond, puis le volet, sur les mots « La vision s'efface³⁸ ! » que Rodrigue « dit avec égarement³⁹ ». Le chevalier est « comme transfiguré⁴⁰ » quand il s'exclame : « Ah ! le souffle d'en haut a passé sur ma face⁴¹ ! » et la scène d'apparition de saint Jacques s'achève dans un éclat de foudre et le grondement du tonnerre : « Sur l'éclat de la foudre qui termine le *forte* d'orchestre, la forme disparaît et l'on revoit le camp comme au tableau précédent⁴². » La fugacité de la vision associée à la rapidité de la manœuvre de disparition de la tente de Rodrigue laisse alors place, au tableau suivant, au retour du camp militaire. Mais la franche opposition d'atmosphère entre l'apparition nocturne du saint et le lever du jour sur le camp « prête au décor déjà vu toute l'intensité d'un décor nouveau⁴³ » selon Émile Blavet. Quant à saint Jacques lui-même, la presse n'en fait qu'une mention rapide mais en s'assurant que le costume de celui-ci soit fidèle à l'imaginaire commun.

Septième tableau. — La tente de Rodrigue. — Cette tente sort de terre et m'a paru fort confortable. Elle sert à l'apparition de saint Jacques de Compostelle, dont, jeudi dernier, j'avais désapprouvé le costume. Mon blâme était prématuré. Ce pauvre saint Jacques n'était pas complètement habillé. Il lui manquait son manteau, son casque et son bouclier. À présent qu'on a terminé sa toilette, il est du dernier Compostelle⁴⁴.

Mais bien que sa toilette soit digne du « dernier Compostelle », saint Jacques s'offre davantage comme un effet spectaculaire, une vision projetée de l'Histoire, que comme un symbole religieux. Et c'est bien là l'efficacité des moyens dramaturgiques employés par Massenet qui s'observe. Car le saint lui-même s'efface finalement derrière l'héroïsme

36 Massenet, Jules, *Le Cid*, op. cit., p. 297.

37 *Ibidem*, pp. 299-300.

38 *Ibidem*, pp. 300-301.

39 Anonyme, livret de mise en scène de la création du *Cid*, op. cit., p. 42.

40 *Idem*.

41 Massenet, Jules, *Le Cid*, op. cit., p. 301.

42 Anonyme, livret de mise en scène de la création du *Cid*, op. cit., p. 42.

43 Blavet, Émile, Les premières illustrées, *Le Cid*, notes et croquis, n°5, Paris, Éditions Monnier, de Brunhoff & Cie, [1885], p. 37.

44 Frimousse [Raoul Toché], « La Soirée Parisienne, *Le Cid* », *Le Gaulois*, 1^{er} décembre 1885.

de Rodrigue dont il contribue cependant à inscrire le combat dans une transcendance chrétienne. Par ce biais, Massenet use d'une sacralité théâtralisée qui s'avère plus facilement recevable dans un contexte d'anticléricalisme républicain. En outre, en s'appuyant sur une synergie entre effet sonore et effet visuel pour étancher la soif de spectaculaire du public, la scène d'apparition de saint Jacques s'inscrit dans un vocabulaire scénique hérité du grand opéra, capable de consolider une école lyrique française quelquefois fragilisée par sa perméabilité générique. Aussi, les quelques secondes de présence du saint patron de Compostelle sur la scène de l'Opéra de Paris sont-elles, pour Massenet, l'occasion de proposer au public de la Troisième République une réflexion située entre foi, honneur et nation.

Fecha de recepción / *Date of reception* / Data de recepció: 29-IX-2025

Fecha de aceptación / *Date of acceptance* / Data de aceptació: 19-II-2026

Cómo citar este artículo / How to cite this article / Como citar este artigo: Parisi, J., "Évocation musicale ou matérialisation scénique de saint Jacques de Compostelle dans *Le Cid* de Massenet (1885) : une option révélatrice de l'école lyrique française fin-de-siècle", *Ad Limina. Revista de Investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, Vol. XVII-1 (2026), pp. 181-196, <http://dx.doi.org/10.61890/adlimina/17.1.2026/06>

Tradiciones musicales jacobneas en la iglesia de Santiago en Toruń (Polonia)

Piotr Roszak

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska
(Universidad Nicolás Copérnico de Toruń, Polonia)

Universidad de Navarra, Pamplona

Agnieszka Brzezińska

Ośrodek Chopinowski w Szafarni, Polska
(Centro Chopin en Szafarnia, Polonia)

Resumen: Este artículo analiza la historia y las expresiones contemporáneas de la devoción al apóstol Santiago en la iglesia de Santiago Apóstol de Toruń, norte de Polonia, con especial atención a su dimensión musical, litúrgica y coral. El culto jacobneo en este templo se consolidó tanto por su advocación medieval como por el paso de peregrinos que, siguiendo el curso del río Vístula hacia Gdańsk, emprendían la ruta marítima hacia A Coruña y, desde allí, a Santiago de Compostela, o bien optaban por itinerarios terrestres a través de antiguas vías comerciales. La reconstrucción de la cultura musical vinculada al Camino de Santiago en este contexto se apoya en diversos elementos: el instrumental de la iglesia, sus colecciones de partituras, los conjuntos vocales activos, la influencia del movimiento ceciliano del siglo XIX, así como el repertorio de cantos de peregrinos contemporáneos dedicados al Apóstol y su vida. En 2021, la iglesia de Toruń se erigió como santuario diocesano para los peregrinos del Camino Polaco, lo que ha favorecido la aparición de nuevas composiciones y prácticas devocionales musicales en honor a Santiago.

Palabras clave: Camino de Santiago, patrón, himnos litúrgicos, culto a los santos, órganos, música religiosa

Jacobean Musical Traditions at St James's Church in Toruń (Poland)

Abstract: This article explores the historical roots and modern-day expressions of devotion to Saint James the Apostle at his namesake church in Toruń, northern Poland, placing a particular emphasis on its musical, liturgical, and

choral dimensions. Jacobean worship within this sanctuary was forged both through its medieval dedication and the steady stream of pilgrims who, tracing the Vistula River toward Gdańsk, embarked on the sea route to A Coruña and onwards to Santiago de Compostela — or alternatively, traversed the overland paths along ancient trade routes. Reconstructing the musical heritage tied to the Camino de Santiago (the Way of St James) in this region draws upon several key elements: the church's instrumentation, its sheet music archives, active vocal ensembles, and the profound impact of the 19th-century Caecilian movement, alongside a contemporary repertoire of pilgrim songs honouring the Apostle's life and legacy. In 2021, the church in Toruń was elevated to a diocesan shrine for pilgrims of the Lesser Poland Way of St James, sparking a revival of new compositions and devotional musical practices in honour of Saint James.

Keywords: Camino de Santiago, Patron Saint, liturgical hymns, cult of the saints, pipe organs, sacred music.

Tradicións musicais xacobeas na igrexa de Santiago en Toruń (Polonia)

Resumo: Este artigo analiza a historia e as expresións contemporáneas da devoción ao apóstolo Santiago na igrexa de Santiago Apóstolo de Toruń, norte de Polonia, con especial atención á súa dimensión musical, litúrxica e coral. O culto xacobeo neste templo consolidouse tanto pola súa advocación medieval como polo paso de peregrinos que, seguindo o curso do río Vístula cara a Gdańsk, emprendían a ruta marítima cara á Coruña e, desde alí, a Santiago de Compostela, ou ben optaban por itinerarios terrestres a través de antigas vías comerciais. A reconstrución da cultura musical vencellada ao Camiño de Santiago neste contexto apóiase en diversos elementos: o instrumental da igrexa, as súas coleccións de partituras, os conxuntos vocais activos, a influencia do movemento ceciliano do século XIX, así como o repertorio de cantos de peregrinos contemporáneos dedicados ao Apóstolo e á súa vida. No 2021, a igrexa de Toruń erixiuse como santuario diocesano para os peregrinos do Camiño Polaco; isto favoreceu a aparición de novas composicións e prácticas devocionais musicais en honor a Santiago.

Palabras clave: Camiño de Santiago, patrón, himnos litúrxicos, culto aos santos, órganos, música relixiosa.

1. Introducción

Desde la Edad Media se documentan peregrinaciones de polacos a Santiago de Compostela, realizadas a través de las redes de rutas comerciales europeas, tanto terrestres como marítimas¹, que conducían a la tumba del Apóstol. La literatura sobre los vestigios

¹ Samsonowicz, H., "Kult św. Jakuba i szlaki jakubowe w Polsce", en R. Knapíński, (coord.), *Kult św. Jakuba Większego w Europie Środkowo-Wschodniej*, Lublin, TN KUL, 2002, p. 128 (el viaje por el mar duraba entonces 15 días y, por tierra, unos 70). Cf. también Taracha, C., "Szlaki pielgrzymkowe do Composteli w średniowiecznej

del culto a Santiago en la Polonia actual es abundante², relacionada con la fundación de iglesias³, reliquias⁴, manifestaciones artísticas⁵, así como con objetos vinculados a la práctica peregrina, tales como conchas jacobeanas o indumentaria de peregrino, como se documenta, por ejemplo, en Gdańsk⁶. Se conocen asimismo los nombres de algunos peregrinos que emprendieron el viaje a Santiago, sus motivaciones y el papel desempeñado por las ciudades en la acogida y el fomento de la piedad jacobea⁷. Muchos de estos peregrinos viajaban por vía fluvial y marítima, recorriendo el curso del río Vístula hasta Gdańsk, desde donde buscaban conexión con los puertos hanseáticos que les permitían alcanzar la costa gallega⁸. En este contexto, un punto de referencia significativo para los peregrinos fue la iglesia de Santiago en Toruń, cuya construcción se inició en 1309, cuando el obispo de Chełmno, Herman, colocó la primera piedra del templo en la Ciudad Nueva de Toruń. Este hecho queda reflejado en la inscripción conservada en el interior del edificio, donde se señala el patronazgo de Santiago el Mayor, mientras que la inscripción exterior menciona a Santiago, sin especificación, junto con el apóstol Felipe. La fuerza y relevancia del patronazgo jacobeano se extendieron también al entorno parroquial, como aún hoy atestiguan los nombres de calles, barrios, colinas e incluso de una fortaleza que remiten a Santiago apóstol, configurándose así una suerte de “barrio jacobeano” en el tejido urbano de la ciudad⁹.

La invocación del templo de Santiago en Toruń, fundado en el contexto del Estado de la Orden Teutónica —al que la ciudad pertenecía en aquel período—, puede interpretarse a la luz del patronazgo jacobeano vinculado a instituciones hospitalarias, como se

Hiszpanii”, en J. Wiesiołowski (coord.), *Pielgrzymki w kulturze średniowiecznej Europy. Materiały z XIII Seminarium Mediawistycznego*, Poznań, 1993, pp. 77-83.

2 Mróz, Ł., *Droga św. Jakuba w Polsce*, Przeworsk-Rzeszów, Edytorial, 2019; Wyrwa, A., *Święty Jakub Apostoł. Malakologiczne i historyczne ślady peregrynacji z ziem polskich do Santiago de Compostela*, Lednica — Poznań, Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy, 2009.

3 Rozynkowski, W., “Sanktuarium św. Jakuba Apostoła w Toruniu miejscem kultu i promocji patrona”, en P. Roszak (coord.), *Camino Polaco: teologia, sztuka, historia, teraźniejszość*, t.5, Toruń, Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021, pp. 99-114.

4 Rozynkowski, W., “Przejawy kultu św. Jakuba Większego w Polsce — wybrane przykłady”, en P. Roszak, F. Mróz, Ł. Mróz (coords), *Dziedzictwo religijne i kulturowe Drogi św. Jakuba. W 30. rocznicę uznania szlaku za pierwszy europejski szlak kulturowy*, Kraków, Wydawnictwo “Czuwajmy”, 2017, p. 125, donde menciona las reliquias de Santiago el Mayor en Toruń, aunque no hay información sobre los orígenes (si medievales o modernos). Obispo Adolf Piotr Szelażek de Łuck en Wolyń (1865-1950), que fue enterrado en el santuario jacobeano de Toruń, también llevaba reliquias del Apóstol Santiago en su cruz episcopal.

5 Knapieński, R. (coord.), *Kult św. Jakuba Większego Apostoła w Europie Środkowo-wschodniej*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin, 2002.

6 Paner, H., *Gdańsk na pielgrzymkowych szlakach średniowiecznej Europy*, Gdańsk, Muzeum Archeologiczne w Gdańsku, 2016.

7 Roszak, P., Mróz, F. y Chodkowska-Miszczuk, J., “Urban Piety & Camino de Santiago: Impact of Medieval Cities on Pilgrimage Devotion”, *De Medio Aevo* 13, 2 (2024), pp. 479-89.

8 Krötzel, Ch., “Del Mar Báltico a Santiago de Compostela. Peregrinajes e influencias culturales”, en P. Cauci Von Saucken (coord.), *Santiago. La Europa del peregrinaje*, Barcelona, Lunwerg, 1993, pp. 385-91; cf. Singul, F., *Camino que vence al tiempo. La peregrinación a Compostela*, Madrid, Europa Ediciones, 2020, p. 292.

9 Sulkowska-Tuszyńska, K., *Kościół św. Jakuba w Toruniu : historia w ziemi zapisana*, Toruń, Towarzystwo Miłośników Torunia, 2022.

constata, por ejemplo, en el caso de Gdańsk¹⁰. Dado que se trataba de un hospital, el templo estuvo abierto a los peregrinos desde sus orígenes, circunstancia corroborada por la localización del albergue en las inmediaciones de la iglesia¹¹. Al mismo tiempo, conviene subrayar que la iglesia de Santiago de Toruń se halla estrechamente asociada a la fundación de la Ciudad Nueva de Toruń y, a través de este proceso, a la llegada de nuevos pobladores, principalmente procedentes de Silesia. Desde sus inicios, el templo se configuró, así, como un espacio de integración cultural y religiosa. Expresiones particularmente significativas de la construcción comunitaria fueron, desde el comienzo, la liturgia y el culto, así como las prácticas musicales asociadas a ellos¹².

Hasta el momento, no se ha publicado un estudio musicológico de carácter integral sobre la historia musical de la iglesia de Santiago en Toruń: lo que se encuentra disponible son investigaciones parciales que abordan aspectos concretos, como el repertorio instrumental en el contexto histórico del templo o la actividad de los coros durante el siglo XIX. Esta situación responde a la escasez de fuentes, consecuencia de la turbulenta historia de la ciudad y de la ausencia de archivos, que, cuando existen, conservan información de manera desigual, resultando más representativos para determinados períodos que para otros. En consecuencia, no es posible reconstruir una secuencia continua de relaciones y dependencias históricas; lo que puede intentarse, más bien, es una reconstrucción hipotética de aquellos fenómenos musicales que, a la luz de las influencias culturales y de los condicionantes históricos, podrían haber tenido lugar en Toruń. En este contexto, merecen especial atención los estudios de M. Wawrzak sobre los órganos de la iglesia, así como los trabajos de T. Trzebiatowski dedicados a los coros vinculados al templo. De relevancia significativa resultan asimismo las monografías de K. Kluczajd sobre la historia de la iglesia, así como la obra de K. Sulkowska-Tuszyńska, que presenta los hallazgos arqueológicos más recientes relacionados con este templo toruñense, y los estudios de B. Karpala, que recopilan antiguos y nuevos cantos jacobeanos interpretados en Polonia.

El objetivo de este artículo es analizar las tradiciones musicales desarrolladas en la iglesia de Santiago Apóstol de Toruń, santuario diocesano del Camino Polaco desde 2021. Para ello, el estudio abordará, en primer lugar, la instrumentación del templo, con especial atención a las campanas y a los órganos; a continuación, se examinará la música jacobea interpretada en este espacio a lo largo de los siglos; y, finalmente, el análisis se centrará en el dinámico desarrollo de las formas musicales

10 Rozykowski, W., "Po drodze do św. Jakuba — o szpitalach w państwie zakonu krzyżackiego w Prusach", en A. Jackowski, F. Mróz, (coords.), *Święci i Błogostawieni na drodze św. Jakuba — w 800. Rocznice pielgrzymki św. Franciszka z Asyżu do Santiago de Compostela*, Kraków, Wydawnictwo "Czuwajmy", 2014, pp. 233-242.

11 *Archiwum Akt Dawnych Diecezji Toruńskiej*, sign. 529/96/0/9/P/96/765. Cf. también Waszak, P., "Krucyfiks znad wejścia do dawnego szpitala św. Jakuba w Toruniu, ul. Szpitalna 4", *Rocznik Grudziądzki*, 30 (2022), pp. 19-37.

12 Brzezińska, A., "Tradycje muzyczne kościoła p.w. św. Jakuba w Toruniu (do roku 1939)", en K. Kluczajd (coord.), *Dzieje i skarby kościoła świętojakubskiego w Toruniu*, Toruń, Towarzystwo Naukowe Organizacji i Kierownictwa "Dom Organizatora", 2010, pp. 383-391.

dedicadas a Santiago apóstol en Polonia. Este recorrido permitirá ofrecer una visión de conjunto sobre la evolución de la música jacobea, sus posibles influencias y presencias, y servirá también de base para el análisis de la teología de la peregrinación subyacente en los cantos.

2. La iglesia de Santiago en Toruń y su impacto musicológico

Lo que distingue a la iglesia de Santiago Apóstol de Toruń (fig. 1) es la rica cultura musical forjada a lo largo de los siglos, constituida tanto por los instrumentos musicales del templo como por cancioneros, agrupaciones de canto y bibliotecas musicales que



Fig. 1: Altar mayor de la iglesia de Santiago, fechado en 1732, obra de Johann Anton Langenhahn. El apóstol Santiago aparece vestido con túnica de plata, representado como peregrino sobre un fondo de colinas y árboles. Fotografía: Jacek Wysocki.

conservan partituras y documentan acontecimientos también musicales. Las fuentes archivísticas indican que en la iglesia ejercían, al menos, un organista y un campanero, quienes —como se desprende de los *libri fabricae*— percibían su remuneración con cargo a la tesorería del ayuntamiento.

Las campanas de la iglesia de Santiago están documentadas desde mediados del siglo XIV y, con toda probabilidad, convocaban a la oración no solo a los habitantes de la ciudad, sino también a quienes llegaban a ella. A comienzos del XVII se incorporó una nueva campana, conocida como *Torunianin*, que, sin embargo, fue sustraída —al igual que otros bienes patrimoniales de Toruń— por las tropas suecas durante la denominada Guerra del Norte, motivo por el cual se conserva actualmente en Upsala. En los siglos posteriores se añadieron otras dos campanas: la fundida por N. Petersilge en 1770 y la de F. Schultz, datada en 1847.

2.1. Órganos en el templo de Santiago en Toruń

Según la tradición, dada la ausencia de fuentes documentales concluyentes, la iglesia jacobea de Toruń habría contado con un órgano ya en 1345. Dicho instrumento, de reducidas dimensiones, se encontraba en la galería del presbiterio y es considerado, hipotéticamente, el órgano más antiguo de Prusia¹³ (figs. 2 y 3). Constaba de



Fig. 2: Teclados y registros del órgano en la iglesia de Santiago en Toruń. Fotografía: Jacek Wysocki.

13 Kluczajd, K., *Kościół św. Jakuba Apostoła w Toruniu. 700-lat świątyni (1309-2009)*, Toruń, Toruńskie Wydawnictwo Diecezjalne, 2009, p. 34.



Fig. 3: Caja del órgano de 1611, iglesia de Santiago en Toruń. Fotografía: Jacek Wysocki.

veintidós tubos y su constructor habría sido un franciscano cuyo nombre no ha llegado hasta nosotros. La práctica interpretativa asociada a este instrumento se caracterizaba por un ámbito sonoro limitado, correspondiente a una extensión de octavas que abarcaba desde si hasta fa. Era frecuente, en consecuencia, la ejecución monódica con un solo dedo, destinada principalmente a guiar el canto litúrgico.

La presencia del órgano en la iglesia de Santiago no puede atribuirse directamente a las necesidades de los peregrinos, sino más bien al cuidado pastoral y litúrgico ejercido por la comunidad de monjas cistercienses vinculada a la parroquia. En el carisma de esta orden —al igual que en el de los benedictinos— ocupaba un lugar central el cultivo del canto y de la música como medio privilegiado de alabanza a Dios.

El instrumento medieval fue sustituido en 1565 por un nuevo órgano, del cual se conservan la caja y la tapa¹⁴. No obstante, este segundo instrumento tuvo una vida relativamente breve, pues ya en 1611 se instaló en el templo —entonces bajo la administración de la comunidad protestante (1557-1667)— un órgano de veintitrés registros, distribuido en dos manuales y un pedal. Su autoría se atribuye generalmente a Johann Helwig, activo en otros templos de Toruń entre 1601 y 1609, o bien a su discípulo Marten Friese. Este instrumento permaneció en funcionamiento en la iglesia de Santiago de Toruń durante casi cuatro siglos, hasta que en 1882 fue objeto de una importante intervención por parte de Wilhelm Saurer, de Fráncfort del Óder. La reforma adaptó el órgano al gusto romántico de la época, introduciendo una sonoridad basada predominantemente en registros de ocho pies, lo que dio lugar a un timbre relativamente uniforme. Asimismo, se modificó el sistema de viento —se sustituyeron los antiguos secretos mecánicos de corredera por secretos cónicos— y se incorporó un fuelle de tres cámaras, que se ha conservado hasta nuestros días.

En el órgano de la iglesia de Santiago Apóstol se adoptó un estilo renacentista, característico de la organería europea desde mediados del siglo XVI, con un positivo distintivo, propio del ámbito septentrional, proyectado hacia el frente e integrado en el pretil del coro. Esta opción estilística respondía no solo a criterios estéticos, sino también a una concepción litúrgica en la que el órgano desempeñaba una función primordial de apoyo y ennoblecimiento del canto, favoreciendo la inteligibilidad del texto y la participación de la asamblea. La decoración de las cajas del órgano presenta una composición equilibrada y simétrica, aunque resulta difícil identificar modelos prefabricados; más bien, revela la confluencia de diversas tradiciones en la talla de madera.

Las siguientes intervenciones significativas tuvieron lugar en 1920, cuando la empresa de Mieczysław Wybrański, con sede en Bydgoszcz, llevó a cabo una reconstrucción del instrumento. En el curso de esta intervención se introdujo el sistema neumático, que se ha conservado hasta la actualidad, y se añadió el registro Tromba 8' en el segundo manual. Como resultado de estas modificaciones, la extensión actual de los teclados manuales abarca de do a fa³, mientras que el teclado de pedal se extiende de do a re¹.

Por consiguiente, el órgano actual de la iglesia de Santiago Apóstol se remonta esencialmente al siglo XVII, si bien incorpora elementos procedentes del XVI, de intervenciones decimonónicas y de la reforma de 1920, lo que lo convierte en uno de los instrumentos más antiguos conservados en Polonia. Destaca especialmente por

14 Wawrzak, M., "O manierystycznej dekoracji prospektu organowego z kościoła św. Jakuba w Toruniu. Wzory graficzne i treści", en K. Kluczwajd (coord.), *Dzieje i skarby kościoła świętojakubskiego w Toruniu*, Toruń, Towarzystwo Naukowe Organizacji i Kierownictwa "Dom Organizatora", 2010, pp. 259-288.

su caja ricamente decorada, atribuida a Wilhelm von dem Blocke, así como por el elaborado mueble ornamental, en el que se integran elementos móviles de notable valor simbólico. Entre ellos se cuentan las figuras de tres ángeles situadas en los remates del gabinete, que antiguamente se movían al ritmo de la música, así como un águila articulada que porta el monograma S entrelazado del rey Segismundo Vasa y el escudo de armas de la dinastía Vasa en el pecho. Esta figura, que desplegaba alas ornamentadas con plumas naturales, evocaba simbólicamente a Cristo y a la Iglesia triunfante. Conviene señalar que el motivo del águila en la iconografía organística suele asociarse a la sublimidad de la música de este instrumento y al ennoblecimiento del espíritu humano que se alcanza mediante su escucha.

Dado que el desarrollo del Camino en Pomerania se documenta ya desde el siglo XIV, cabe suponer que los peregrinos que llegaban a la ciudad hanseática de Toruń encontraban en la iglesia de Santiago un punto de parada significativo en su itinerario. En este espacio se familiarizaban con los cantos y el culto al Apóstol, al tiempo que aportaban su propio repertorio musical, favoreciendo así un proceso de intercambio y enriquecimiento litúrgico y cultural.

2.2. Movimiento ceciliano en la iglesia de Santiago de Toruń

En su estudio, Tomasz Trzebiatowski subrayó el alto nivel de los grupos de canto existentes en la parroquia de Santiago de Toruń, los cuales disponían de partituras y de una biblioteca coral propia. A su juicio, el coro parroquial constituía un elemento clave para dinamizar la vida musical del templo. Su período de mayor esplendor se sitúa en la etapa de entreguerras (1918-1939) y se vincula estrechamente con la recepción de las ideas del movimiento ceciliano¹⁵. Un ejemplo significativo de la aplicación de estos principios es el *Coro de Santa Cecilia*, fundado en 1889 por el padre Emil Nikiel, vicario parroquial y capellán militar. El funcionamiento del coro estaba regulado por un *Estatuto del Coro*, redactado en alemán y polaco, así como por los *Estatutos del Coro de la Iglesia de Santiago de Toruń* de 1925, documentos que se conservan hasta la actualidad en el Archivo Parroquial. No obstante, los archivos del coro y otros documentos parroquiales fueron trasladados al obispo castrense del ejército alemán durante la guerra.

Según las fuentes disponibles, la dirección del coro recaía habitualmente en los organistas de la parroquia de Santiago de Toruń, entre los cuales destaca Antoni Gudiel, particularmente activo en la década de 1930. Su labor se orientó tanto a la mejora de la calidad interpretativa como a la aplicación de las disposiciones eclesásticas relativas al canto litúrgico, incluyendo el fomento de una mayor participación de los fieles laicos. De acuerdo con los datos publicados en *Wiadomości Kościelne*

15 Trzebiatowski, T., *Chór Torunia w okresie międzywojennym*, mps, Toruń, 2004, 32-35. Nos basamos en la investigación de este autor en cuanto al tema de los coros en la parroquia del apóstol Santiago en Toruń durante los siglos XIX y XX.

(Boletín Eclesiástico), el coro interpretaba habitualmente la *Missa de Angelis* durante la misa mayor dominical celebrada a las 10:00 h.

La actividad coral no se limitaba exclusivamente al ámbito del canto litúrgico, sino que se extendía a la participación en acontecimientos destinados a la promoción de la música sacra, como el relevante Festival de Música Sacra de Gdynia celebrado en 1939, en el marco del II Congreso Eucarístico. En dicha ocasión, el coro interpretó la obra *Haec dies* de Mikołaj Zieleniński. La función de coordinación recaía principalmente en el presidente del coro, encargado de organizar academias conmemorativas —por ejemplo, con motivo del 1700 aniversario del martirio de santa Cecilia, la semana misionera, aniversarios de los pontificados papales o la presentación de documentos eclesiásticos—, así como veladas musicales. Se conserva una relación de los presidentes del coro durante la década de 1930, todos ellos vicarios parroquiales: Joachim Król, Dominik Rogala, Alfons Kwiatkowski, Ignacy Stryzek, Z. Poćwiadowski y Teofil Lewandowski. Gracias a esta intensa dedicación organizativa y artística, resulta comprensible el éxito alcanzado por el coro en diversos certámenes musicales regionales, como el congreso coral del distrito de Toruń celebrado en Chełmża en 1938, donde obtuvo el segundo puesto por su interpretación de *Ego sum pastor bonus* de Wacław de Szamotuły.

2.3. Creatividad musical: nuevas formas de expresión jacobea

El culto actual al apóstol Santiago en la iglesia de Toruń (fig. 4) se articula principalmente en torno a la bendición de los peregrinos que se dirigen a Compostela, así como al creciente relieve de la fiesta patronal, celebrada de manera estable el domingo más próximo al 25 de julio. En los últimos años, estas celebraciones se han ampliado de forma significativa mediante diversas iniciativas y actividades complementarias, entre las que destaca la recuperación de la celebración de las vísperas en honor del apóstol Santiago en la noche del sábado, restablecida gracias a la cofradía del Apóstol, activa en toda la región de Cuyavia-Pomerania¹⁶. Entre otras expresiones del culto, merece especial atención la recitación de las letanías a Santiago a lo largo del año, particularmente tras la celebración eucarística del día 25 de cada mes, durante la cual se interpretan nuevos cantos jacobeanos. Este renovado desarrollo de las formas musicales dedicadas al Apóstol —que ha desplazado progresivamente el anterior predominio del culto a Nuestra Señora del Carmen, tradicionalmente arraigado en la parroquia de Santiago de Toruń— se encuentra estrechamente vinculado al dinamismo contemporáneo del Camino de Santiago en Cuyavia y Pomerania, así como al aumento sostenido del número de peregrinos que atraviesan la ciudad de Toruń y a la consiguiente relevancia pastoral del templo.

16 Por Kalinowski, J. y Buczyńska, M., "Bractwo św. Jakuba Apostoła w Toruniu — historia powstania, rozwój i działalność", en Piotr Roszak y Franciszek Mróz (eds.), *Camino Polaco*, t. 6, Toruń, Wydawnictwo Naukowe UMK, 2023, pp. 223-251.



Fig. 4: Escultura en madera del Apóstol, datada en el siglo XIV, uno de los elementos históricos del entorno del templo. Fotografía: Jacek Wysocki.

Una forma de reconocer este aumento de peregrinos fue la declaración de la iglesia de Santiago de Toruń como santuario diocesano del Apóstol en el Camino Polaco, que tuvo lugar durante la misa celebrada por el obispo Wiesław Śmigiel el 25 de julio de 2021. Tras la misa, se ofrecieron eventos que presentaban el Camino de Santiago, en especial la obra *Como Apóstolo* a cargo del teatro callejero Maximilianus & Maszoperia de Gdynia. Al finalizar la ceremonia, en la iglesia de Santiago, tuvo lugar el concierto “Música en el Camino”, interpretado por el Cuarteto de la Orquesta Sinfónica de Toruń. No se interpretaron en este concierto las canciones sobre el Apóstol, sino que se propuso una especie de “camino musical” por los países europeos que recorrían hace siglos los peregrinos que partían de Toruń rumbo a Compostela. Durante este concierto, el grupo de cámara “Portamus Gaudium”, bajo la dirección de Agnieszka Brzezińska, interpretó tres canciones: “Santo Adalid”, “Ultreia. Chant des pèlerins de St Jacques de Compostelle” y “Święty Jakubie, Ty i brat Jan” (*Santiago, tú y tu hermano Juan*).

En los años siguientes, el templo de Toruń se convirtió en escenario de numerosas presentaciones musicales vinculadas a la peregrinación y a la figura del Apóstol. Cabe mencionar, por ejemplo, el Festival *Camino Polaco*, celebrado durante el verano de 2022, que consistió en conciertos de órgano interpretados por estudiantes de academias de música de toda Polonia. Con anterioridad, entre 2009 y 2012, se desarrolló el Festival de los caminos polacos de Santiago, que recorrió diversas localidades e iglesias dedicadas a Santiago en Polonia. En el marco de este festival, el 25 de julio de 2012, en Toruń, la Orquesta de Cámara l’Autunno, dirigida por Adam Banaszak, presentó música barroca, incluyendo una de las composiciones más bellas y conmovedoras de Johann Sebastian Bach: la *Pasión según San Juan*.

3. Culto al apóstol Santiago en Toruń a través de la música

En tierras pomeranas, el canto se cultivaba con gran dedicación, estimulando la piedad, consolidando la identidad y constituyendo un elemento integral de la experiencia de peregrinación¹⁷. Así se evidencia, por ejemplo, en las peregrinaciones a Kalwaria Wejherowska en Pomerania¹⁸, donde el canto conjunto de los peregrinos desempeñaba un papel esencial para mantener la motivación espiritual durante el viaje. Una situación análoga se observa en el Camino de Santiago en Francia, donde

17 Krawiec-Złotkowska, K., “Sub uno caelo...: religious songs performed in the churches of Pomerania (selected examples)”, *Region and Regionalism*, 15 (2024), pp. 163-177.

18 Por Frankowska, W., “Marsz, marsz me serce na Kalwaryę...”: o roli muzyki w pielgrzymowaniu na Kalwarię Wejherowską, *Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki (Gdańsk)*; Gdańsk, Instytut Kaszubski, 2024. Cfr. Perszon, J. “Kaszubskie pielgrzymowanie w XX wieku”, *Studia Pelplińskie*, 55 (2021), pp. 233-267.

algunos autores han señalado la distribución de distintos canciones según cada etapa del recorrido, especialmente tras abandonar Tours y Burdeos; estas canciones permitían tanto identificar la nacionalidad de los peregrinos como reconocer en qué punto del Camino se encontraban en ese momento. De manera paralela, se creaban cantos litúrgicos en torno a los templos de Santiago y a las festividades del Apóstol (fig. 5) en el calendario litúrgico (25 de julio y 30 de diciembre), una práctica cuya presencia se remonta al *Códice Calixtino*, y que refleja la estrecha relación entre música, culto y peregrinación¹⁹.



Fig. 5: Pintura mural del apóstol Santiago el Mayor en la iglesia de Santiago en Toruń, datada entre 1375 y 1390, situada en el pilar oriental derecho bajo la torre. Fotografía: Jacek Wysocki.

19 Rucquoi, A., *Mille fois à Compostelle: Pèlerins du Moyen Age*, Paris, Les Belles Lettres, 2018; Stachowiak, A., "Tradycje pątnicze na Pomorzu Wschodnim: zarys problematyki", *Nasze Pomorze*, 21 (2020), pp. 151-165.

3.1. Partituras, cancioneros y documentación

Las colecciones de cantos religiosos en Toruń, y en particular en la iglesia de Santiago, están documentadas ya desde el siglo XVI, en estrecha relación con el énfasis que la Reforma protestante puso en el texto y en el canto comunitario durante las celebraciones litúrgicas. En este contexto, se publicaron *postillas* y diversos himnarios, favorecidos por la actividad de la imprenta del Gimnasio Académico de Toruń, surgida gracias a los esfuerzos del alcalde Heinrich Stroband y del impresor Andrzej Koteniusz. En este entorno editorial se elaboró el himnario de Piotr Artomius, titulado en polaco *Cantional albo Piesni Duchowne z Pisma Świętego ku czci a chwale samemu Panu Bogu [...] sporządzone*²⁰. En el caso de la iglesia de Santiago, se conservan testimonios materiales de su cultura musical en forma de partituras adquiridas por cantores y organistas, recopiladas tanto para las necesidades de la liturgia como para la actividad coral. El conjunto de estos materiales, reunidos a lo largo de los siglos, quedó registrado en un inventario de 1930 titulado *Lista de la biblioteca del coro y del órgano de la parroquia de Santiago en Toruń (Spis biblioteki chórowej i organowej parafii św. Jakuba w Toruniu)*. Dicho inventario organiza los fondos en varios grupos: diecisiete misas en latín (entre otros, de J. Gruber, J. Kromolicki, E. Nikiel, F. Nowowiejski, G. Gorczycki y J. Surzyński); composiciones latinas diversas; dos misas en lengua polaca; cantos polacos —dedicados al Santísimo Sacramento, al Corazón de Jesús y a la Madre de Dios, así como cantos ocasionales y fúnebres—; cantos propios de tiempos específicos del año litúrgico; seis cancioneros y libros para la práctica organística, entre ellos, *Chorał, czyli zbiór melodyj do pieśni katolickich ułożony do grania na organach* (1867).

3.2. Música polaca antigua

Aunque los inicios de las peregrinaciones polacas a Compostela se remontan al siglo XIV, los primeros cantos conocidos dedicados al apóstol Santiago datan de épocas considerablemente posteriores²¹. Como señala Barbara Karpala, la canción polaca más antigua en honor a Santiago el Mayor es *Summariusz powtórny łask i dobrodziejstw boskich po cudownym św. Jakuba miejscu, w Wielkiej Polsce przy Ostrorogu deklarowanym podczas wojny tureckiej Polskiego Patrona ponowionych. Także Piesń o św. Jakubie przez W.X.*

20 Trad.: "Cantional o Cánticos Espirituales de la Sagrada Escritura, compuestos para honra y gloria del mismo Señor Dios".

21 Marszałek, J., "Polish Pilgrimages to Santiago de Compostela in the Light of Spanish Archival Resources", en E. Alarcon, P. Roszak (coords), *The way of St. James: renewing insights*, Pamplona, Eunsa, 2017, pp. 29-57; Mróz F., "Polscy rycerze i pielgrzymi w drodze do Composteli — przestrzeń, sacrum, czas", en Ł. Stefaniak (coord.), *Rycerze i pielgrzymi w tradycji europejskiej*, Warszawa, Konfraternia Świętego Apostoła Jakuba Starszego, 2018, pp. 55-78; Orzechowska-Kowalska, K., "Pielgrzymi polscy w Santiago de Compostela w latach 1631-1716", *Folia Turistica*, 27 (2012), pp. 109-131; Mróz, F., "Poles travelling to Compostela in time and space", *Journal of Cultural Geography*, 2 (2021), pp. 206-234.

*Piotra Rossigrocha, dziekana lwóweckiego, proboszcza Ostrorógu, złożona*²², publicada en Poznań en 1676. La versión moderna de este canto fue compuesta en 1984 por Kazimierz Cembrowicz, organista de Ostroróg. No obstante, la difusión de este repertorio pone de manifiesto la percepción del apóstol Santiago como patrono de Polonia, particularmente en el contexto de las guerras contra el Imperio otomano, así como el fortalecimiento de la conciencia histórica de Polonia como *antemurale christianitatis* (“baluarte del cristianismo”) ²³.

<i>Summariusz powtórny łask</i>	<i>Sumario renovado de las gracias</i>
W krajach sarmackich słynie Jakub święty, Apostoł wielki, żarliwością zdjęty. Przy Ostrorogu cuda swe zakłada, Łask Boskich pełen, zawsze nimi włada.	En tierras sármatas es célebre Santiago, el gran Apóstol, ardiente y fiel abogado. En Ostroróg sus milagros resplandece, lleno de gracia, que siempre él ofrece.
Matka syneczka, gdy tego imienia Jakuba topi, Bóg złość jej odmienia W łaskawość, która gdy się już zapuszcza, Złość swą wypełnić, lecz Bóg nie dopuszcza.	Una madre al hijo quiso así llamar, Santiago, y en ira lo iba a ahogar. Pero Dios su cólera en gracia convierte, y el crimen impide con mano fuerte.
Kapłanem będąc Jakuba świętego Kościół zbudował patrona swojego, W tym miejscu, gdzie go matka topić chciała, Przez które często złość swą wyjawiała.	Siendo ya clérigo del santo patrón, erigió un templo con gran devoción, allí donde su madre quiso matarlo, donde su odio supo demostrarlo.
To miejsce dawno cudami słynęło, Lubo już temu 200 lat minęło. Sierpy przyrosłe od rąk odpadły, Podczas Mszy świętej cuda wyjawiały.	Ese lugar, de prodigios testigo, aun pasados dos siglos, es abrigo. Los brazos con hoces quedaron pegados, mas en la Misa fueron liberados.
Kalwin zazdrosny, gdy reformę obiera, Na kościół złość swą szczególnie wywiera, Apostołowi, gdy kościół rujnuje, A pałac z cegły tej samej buduje.	Calvino, lleno de envidia y furor, al elegir reforma, muestra su rencor; al santo templo quiso destruir, y con los ladrillos un palacio erigir.
Bóg nie pozwala swojemu Świętemu, Lecz Jakubowi, gdy tak zawistnemu Heretykowi mieszkania nie daje Niechaj tę cegłę na kościół oddaje.	Dios no deja que su Santo padezca, y a Santiago, en celo, siempre le ofrezca defensa contra el hereje malvado: ¡devuelva al templo lo que ha usurpado!

22 Trad.: “Sumario renovado de las gracias y beneficios divinos en el lugar milagroso de San Jacobo, en la Gran Polonia, junto a Ostroróg, declarados durante la guerra turca, renovados por el Patrono de Polonia. Asimismo, Canto a San Jacobo compuesto por el R.P. Pedro Rossigroch, Deán de Lwówek y Párroco de Ostroróg”. Cf. Karpata, B., *Ultreia. Śpiewnik pielgrzymów do Santiago de Compostela*, Kraków, Wydawnictwo “Czuwajmy”, 2018, p. 8.

23 https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/edition/366875?id=366875&from=&dirids=1&ver_id=&lp=6&QI=F9A3C1D296CDCB97BE8C0E90B468B083-2 [acceso 15.06.2025].

<i>Summariusz powtórny łask</i>	<i>Sumario renovado de las gracias</i>
W ognjach i w tych dniach słynie Jakub święty I za patrona od Polaków wzięty Niechaj w tej jak w swej Komposteli świeci, Niech na pogany dziwne ognie wznieci.	En fuego y batalla Santiago resplandece, Patrono de Polonia, nunca desaparece. Como en su Compostela, aquí también guíe, y sobre paganos su fuego envíe.
Hiszpańskich jeńców, gdy ich wspomagałeś, Na białym koniu zawsze ratowałeś. Heremijana zbileś poganina, Niech też tę łaskę ma Polska dziedzina.	A los cautivos de España socorriste, a lomos del blanco corcel apareciste. A Jeremías, pagano, abatiste sin temor, ¡que esa gracia llegue también a este honor!
Rozgościłeś się w Ostrorogoskim polu, Bądźże Polakom gotowy do boju. Niechaj doznamy wielce łaski Pańskiej Racz nas zachować od rzezi pogańskiej.	Te quedaste en los campos de Ostroróg, ¡sé nuestro defensor, oh Santo de Dios! Concédenos, Señor, tu bendita alianza, y libranos de la sangrienta matanza.

El texto del canto trata de integrar diversas referencias a la vida del Apóstol, en particular su elección por Cristo para formar parte del grupo de los Doce y su intervención a favor de los cristianos españoles en la lucha por la libertad frente al dominio musulmán. Sin embargo, esta tradición hagiográfica es reinterpretada con una clara intención teológica y contextual: vincular el pasaje evangélico del deseo de Santiago y Juan de hacer descender fuego del cielo sobre los samaritanos que no quisieron acoger a Jesús y a sus discípulos en su camino hacia Jerusalén (cf. Lc 9, 51–56) con la intercesión del Apóstol en la lucha de los polacos contra los turcos.

En este marco se inscribe la evocación de la conocida imagen de Santiago apóstol montado sobre un caballo blanco, que, en el contexto de las guerras del siglo XVII contra las tropas musulmanas —percibidas como despiadadas y crueles—, adquiere un marcado carácter protector y militante. De ahí la alusión explícita a la “matanza pagana”, de la cual el Apóstol es invocado como defensor y salvaguarda de sus fieles. No es irrelevante, en este sentido, que la canción fuera impresa durante la guerra polaco-turca y en estrecha proximidad temporal a la célebre victoria del rey Juan III Sobieski en Chocim en 1673. La conexión con la figura del monarca se ve reforzada por otros vínculos simbólicos: el nombre Jakub lo llevaba tanto el padre de Juan III, conocido peregrino a Compostela, como el hijo mayor del propio rey.

Junto a esta dimensión político-religiosa, la letra del canto contiene también una clara alusión a la Reforma protestante, que cuestionó y rechazó el culto tradicional a los santos, considerándolo una superstición perniciosa. Este trasfondo se manifiesta de modo particular en la referencia a la destrucción del templo de Ostroróg como consecuencia de los conflictos con los calvinistas. Según las fuentes, el templo fue posteriormente reconstruido gracias a los esfuerzos del padre Wronicz, utilizando incluso los ladrillos de la iglesia anterior; sin embargo, en 1818 fue nuevamente derrumbado y hoy ya no existe.

Las palabras sobre la reconstrucción del templo adquieren así una fuerte dimensión simbólica. Santiago aparece como defensor frente a quienes intentan destruir la Iglesia y dismantelar sus “ladrillos”, entendidos en sentido espiritual, según la exégesis cristiana tradicional²⁴, como los fieles concebidos como *piedras vivas*. Su patrocinio sugiere que, a partir de materiales antiguos, fracasos y dificultades, es posible reconstruir lo que ha sido destruido. Tanto el peregrino individual como la Iglesia en cuanto comunidad pueden leer esta historia como una imagen del efecto regenerador de la peregrinación, capaz de restaurar interiormente aquello que ha quedado dañado.

A esta capa teológica se superpone una referencia concreta a la historia local de Ostroróg, que recuerda la construcción de una iglesia dedicada a Santiago por un sacerdote del mismo nombre²⁵. La tradición interpreta este gesto como una ofrenda votiva por la salvación y la transformación del corazón de su madre, quien había intentado ahogarlo en ese mismo lugar. Posteriormente, el sitio adquirió fama por los numerosos milagros allí ocurridos y registrados por el padre Rossigroch²⁶, entre los que se mencionan la liberación milagrosa de una hoz adherida a una mano o la aparición de señales de fuego y luces en el cielo, evocando los prodigios atribuidos al bosque de Libredón en tiempos de Pelayo, en el contexto de la *inventio* jacobea²⁷. (Fig. 6)

Al mismo tiempo, conviene prestar atención a otra canción dedicada a Santiago incluida en el cancionero de M. Mioduszewski de 1838, que se apoya en una melodía común utilizada para diversos santos (por ejemplo, san Pedro, san Pablo y san Bartolomé, entre otros), pero que en este caso fue adaptada específicamente a la historia de la vida del apóstol Santiago²⁸. Este procedimiento no resulta excepcional: en la tradición musical polaca es relativamente frecuente que una misma melodía sirva de base para diferentes textos hagiográficos, lo que facilitaba tanto la memorización como la difusión de los cantos en contextos litúrgicos y devocionales diversos.

24 Roszak, P., “Ad sensum czy ad verbum? Akwinata wobec trudności tekstualnych w egzegezie biblijnej”, *Biblica et Patristica Thoruniensia*, 3 (2024), pp. 299–316.

25 Nowacki, J., *Dzieje Archidiecezji Poznańskiej: Archidiecezja Poznańska w granicach historycznych i jej ustrój*, t. 2, Poznań, 1964, p. 373.

26 [La descripción particular de los milagros en <https://szamotylo.naszemiasto.pl/o-ksiedzu-rossigrochu-i-rycinie-swietego-jakuba-w-ostorogu/ar/c13-3785847>].

27 Rossigroch, P., “Światła y ogień nocne różnych czasów widziane w Kościele y około kościoła S. Jakuba Apostoła na Piaskowie przy Ostrorogu. Dobrodziejstwa także y łaski boskie otrzymane. O sierpnie przytym do ręki przyrośłym który na tymże mieyscu przy Mszy ś. odpadł: poprzysiężone na Kommissyach zeznania, na większą chwałę Panu Bogu y wielkiemu apostołowi Chrystusowemu Jakubowi Świętemu rozstawiać dozwolone a przez X. Piotra Rossigrocha proboszcza Ostrorogskiego do druku podane d. 1. lipca roku po porodzeniu Pańskim 1674 w Poznaniu w drukarni dziedziców Woyciecha Regulusa”, cit por: Estreicher, Karol, “Bibliografia Polska”, cz. III, t. XV, ogólnego zbioru tom XXVI, Kraków, 1915, p. 376-377.

28 El título completo del cancionero en polaco: “Śpiewnik kościelny, czyli pieśni nabożne melodyjami w kościele katolickim używane, a dla wygody kościołów parafialnych przez X. M.M. Mioduszewskiego zebrane. Kraków w drukarni Stanisława Cieszkowskiego wydane 1838”.

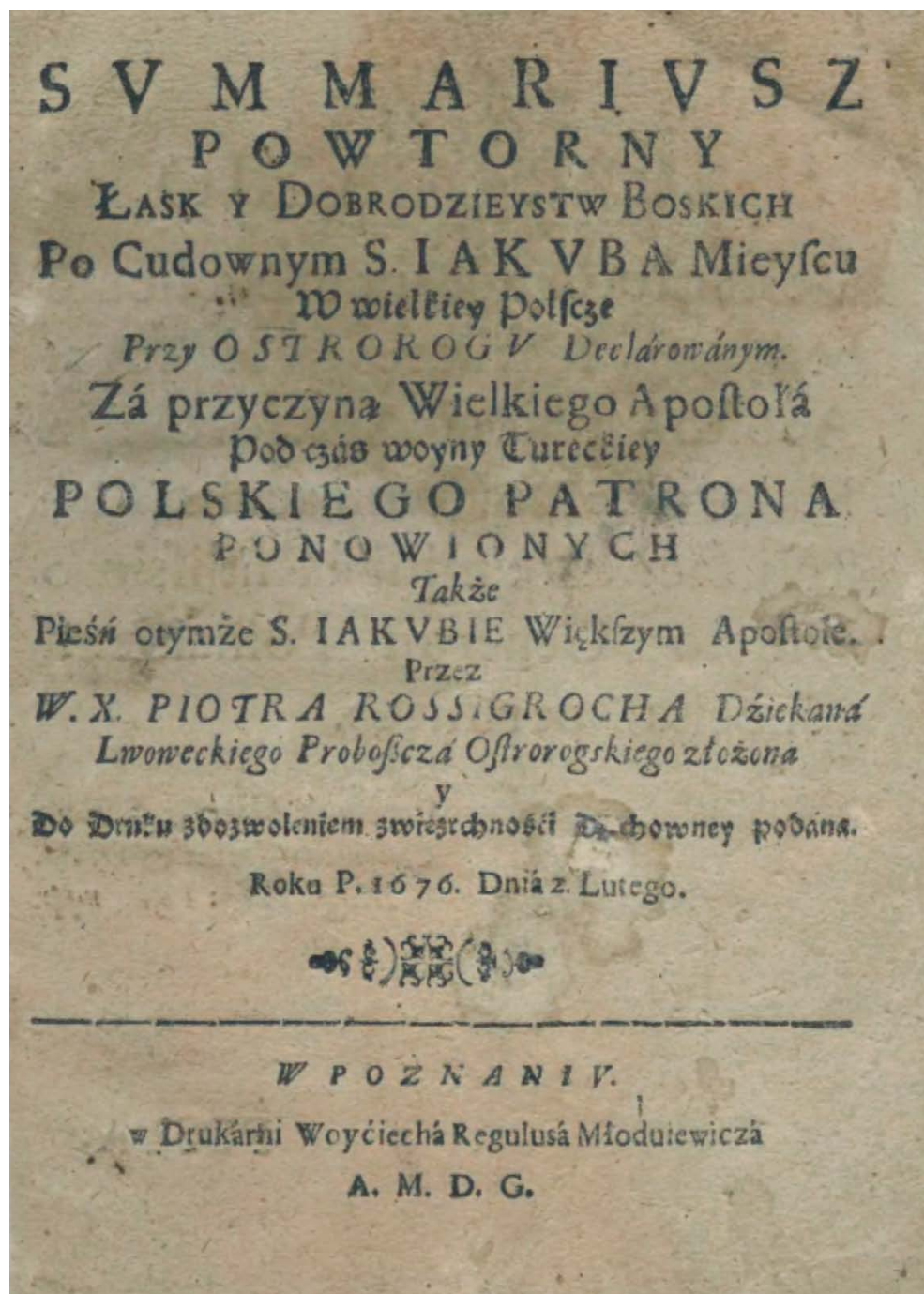


Fig. 6: Portada del cancionero *Summariusz powtórny łask*, que contiene la más antigua canción polaca dedicada al apóstol Santiago el Mayor. Fotografía: Wielkopolska Biblioteka Digital.

3.3. Canciones jacobneas contemporáneas

Durante siglos, el templo de Santiago de Toruń constituyó un importante punto de encuentro para los grupos de peregrinos que, siguiendo la vía fluvial del Vístula, se dirigían hacia Santiago de Compostela, haciendo escala en el puerto marítimo de Gdańsk. A este fenómeno medieval remite la ruta de peregrinación recientemente recuperada conocida como *Camino del Vístula*, que conecta el sur de Polonia con Gdańsk siguiendo el curso del río y que está jalonada por santuarios dedicados al Apóstol situados en ambas orillas.

Este itinerario favoreció, sin duda, un intenso intercambio de tradiciones musicales y de canto, en el que los peregrinos encontraban una forma privilegiada de expresión de su fe y de su identidad espiritual. En este sentido, el canto compartido se convierte en una práctica que encarna de manera ejemplar la exhortación paulina: “Enseñaos y exhortaos unos a otros con toda sabiduría, con salmos, himnos y cánticos espirituales” (Col 3,16). Cuando se analiza su contenido teológico, se observa que estas canciones se centran, en primer lugar, en la vida del apóstol Santiago, destinatario inmediato de la devoción de los peregrinos, y, en segundo lugar, en los caminos recorridos por el propio peregrino. En el contexto polaco, se trata ante todo de música vocal, plenamente integrada con el texto, que exige del intérprete una especial sensibilidad hacia el significado y el peso semántico de las palabras.

Conviene subrayar, en relación con el desarrollo del culto al Apóstol, que una construcción musical que articula estrechamente palabra y sonido ha resultado históricamente más comunicativa que la denominada “música pura”, precisamente por ser menos abstracta y más accesible al oyente²⁹. El valor cultural y religioso de la palabra se vincula, además, a su capacidad de abrirse al futuro y de orientar los desafíos existenciales mediante un contenido concreto y comprensible³⁰.

En la obra musical, la palabra es sometida, por parte del compositor y de los intérpretes, a las exigencias internas de la lógica musical: una acentuación determinada por el curso métrico-rítmico, pausas específicas, requisitos de articulación y dicción, una línea melódica propia, el ritmo, las repeticiones de palabras o estribillos, las yuxtaposiciones y un movimiento interno regulado por la agógica, que gobierna los cambios de tempo. En la liturgia cristiana, la música y el canto contribuyen a elevar al ser humano hacia la dimensión trascendente; sin embargo, el canto cumple además una función cognitiva y educativa, sin olvidar su capacidad unificadora, al reforzar los vínculos entre los miembros de una misma comunidad creyente.

Entre las canciones jacobneas interpretadas en Polonia a lo largo de los últimos doscientos años —y que han resonado también en la iglesia del apóstol Santiago en

29 Rychter, M., “Music and Philosophy: Contemporary Challenges”, *Eidos. A Journal for Philosophy of Culture*, 3(9) (2019), pp. 1-4.

30 Anrubia, E. y Marin, H., “Future and Freedom: An Inquiry from Philosophy of Culture”, *Scientia et Fides*, 1 (2025), pp. 25-38.

Toruń— destacan dos que, en tiempos recientes, han gozado de especial popularidad entre los fieles. Ambas son representativas no solo de la tradición musical de Toruń, sino también de las regiones de Pomerania y Cuyavia, y testimonian la profunda devoción con la que los habitantes de la ciudad han venerado históricamente a Santiago el Mayor.

La primera de estas composiciones, titulada *Pieśń o św. Jakubie* (Canción de Santiago), procede del repertorio parroquial transmitido oralmente; por ello, ni el texto ni la melodía originales se conservan hoy en día. Se trata de un canto en honor del apóstol Santiago, quien, junto con Juan, siguió las huellas de Jesucristo, imitando su estilo de vida y su entrega generosa. Según la tradición, este camino lo condujo hasta España, donde anunció el Evangelio.

La canción constituye una respuesta poética y espiritual a las preguntas fundamentales que acompañan al ser humano en el camino: ¿hacia dónde dirigirse?, ¿cómo elegir el rumbo adecuado? La respuesta, sencilla, pero de notable densidad teológica, afirma que el peregrino debe avanzar allí donde sabe que puede encontrar a Dios. Al mismo tiempo, el texto subraya rasgos profundamente humanos del Apóstol, presentándolo como firme en sus propósitos y paciente en el cumplimiento de la misión evangelizadora confiada por Cristo.

A pesar de las dificultades inherentes al camino —el calor, la fatiga, las privaciones propias del viaje—, la esperanza de Santiago se fundamenta en la convicción de que Jesús lo acompaña constantemente. A partir de esta experiencia, el Apóstol aparece como compañero de los peregrinos de todos los tiempos, conocedor de sus sufrimientos y auténtico *hermano del camino*, capaz de comprenderlos y fortalecerlos en su esfuerzo por llegar a Compostela. Por ello, el canto lo describe como un guía sabio que infunde ánimo a quienes emprenden la peregrinación. El símbolo de la concha, atributo por excelencia de Santiago, se entrelaza en el texto como signo de identidad jacobea.

Desde el punto de vista musical, la pieza presenta una estructura estrófica con estribillo de texto invariable. Está compuesta en tonalidad mayor, lo que confiere a la obra un carácter alegre, y en compás de 4/4. Se distingue además por un ritmo de carácter marcial, lo que sugiere que pudo acompañar a los peregrinos durante el trayecto. La sencillez de la línea melódica facilita una rápida asimilación por parte de los intérpretes y favorece la participación comunitaria en el canto.

<i>Pieśń o Świętym Jakubie</i>	<i>Canción de Santiago</i>
I. Święty Jakubie, Ty i brat Jan, szliście tą drogą, którą szedł Pan. Razem z Jezusem, tam gdzie Wasz mistrz, szliście ku Bogu, bo dokąd iść. Refren : Dokąd iść ma człowiek, pielgrzym w sieci dróg. Jeśli nie z Jakubem, tam gdzie dobry Bóg. Dokąd iść ma człowiek, kiedy męczy trud. Jeśli nie z Jakubem, tam gdzie łaski cud. II. Święty Jakubie, twardy jak stal, szedłeś cierpliwie, wybrał Cię Pan. Stopy ciężły, upał i żar, Jezus prowadził nie byłś sam. Refren : Dokąd III. Święty Jakubie, czuły jak brat, muszlę masz w dłoniach, drogi Twej ślad. Dla tych, co w drodze jesteś jak druh, sił nam dodajesz, gdy słabnie duch. Refren : Dokąd	I. Santiago, tú y tu hermano Juan, iban por la senda que siguió el Señor. Junto a Jesús, allí donde Él fue, iban hacia Dios, ¿pues adónde ir? Estribillo: ¿Adónde irá el hombre, peregrino fiel, si no es con Santiago, donde habita Dios? ¿Adónde irá el hombre, si el cansancio va, si no es con Santiago, donde hay Milagro de la gracia? II. Santiago, firme como acero, fuiste con paciencia, te eligió el Señor. Los pies pesaban, el sol ardía, Jesús te guiaba, no ibas solo tú. Estribillo ¿Adónde irá el hombre... III. Santiago, tierno como hermano, con la concha en mano, huella del camino. Para los que están en el camino, eres como amigo, das aliento nuevo cuando cae el ánimo. Estribillo ¿Adónde irá el hombre...

La segunda canción dedicada a Santiago, *Pochwalmy Boga naszego* (“Alabemos a nuestro Dios”), fue compuesta sobre la base de una melodía preexistente en honor a san Pedro —utilizada asimismo en la devoción a otros santos—, lo que responde a una práctica ampliamente difundida de reutilización de líneas melódicas populares para distintos textos hagiográficos. Esta melodía se encuentra recogida en el cancionero titulado *Śpiewnik Kościelny, czyli Pieśni nabożne z melodyjami w Kościele katolickim używane*, compilado por el sacerdote Michał Marcin Mioduszewski y publicado en Cracovia en 1838 en la imprenta de Stanisław Gieszkowski³¹.

Hasta nuestros días han llegado diversas versiones de este himno en honor a Santiago. En algunas se han añadido estrofas, mientras que en otras se introduce —o se omite— el estribillo. En determinados casos, la doxología *Gloria al Padre* se interpreta como estrofa final, subrayando el carácter litúrgico y devocional del canto. Esta variabilidad en la transmisión refleja tanto la vitalidad de la tradición oral como la notable adaptabilidad del repertorio sacro a los contextos locales y parroquiales.

31 Mioduszewski M., *Śpiewnik kościelny: czyli pieśni nabożne z melodyjami w kościele katolickim używane: a dla wygody kościołów parafialnych*, Kraków, w drukarni Stanisława Gieszkowskiego, 1838.

El texto del canto evoca episodios bien conocidos de la vida de Santiago tal como los recogen los Evangelios, como su presencia junto a Jesús en el monte de la Transfiguración o en el Huerto de los Olivos. Asimismo, se alude a su misión evangelizadora en España, aunque de manera particularmente significativa se recuerda la aparente escasez de frutos inmediatos de dicha misión, según la tradición. A Santiago no le fue dado contemplar plenamente la cosecha de su siembra apostólica: la canción afirma que otros recogerán los frutos sembrados por él. O, quizá, cabría decir que sigue recogiendo aún hoy, en las multitudes que peregrinan a Compostela.

De este modo, el canto invita a adoptar una perspectiva teológica de la historia, una mirada que no mide el valor de la misión por resultados inmediatos, sino que reconoce que los frutos pueden tardar en manifestarse y deben madurar con el tiempo³². Esta lectura se opone a una lógica de eficiencia inmediata y propone, en cambio, una espiritualidad de la espera y de la confianza, en la certeza de que toda siembra, aun cuando permanezca oculta, dará fruto en el momento oportuno.

Desde el punto de vista musical, la pieza presenta una estructura estrófica, con la posibilidad de repetir los dos últimos versos. Mantiene un carácter solemne, en compás de 4/4 y en tonalidad mayor. La notación musical se compone mayoritariamente de negras y blancas, así como de cuatro redondas, que subrayan la relevancia semántica de determinados términos del texto, como “Santo”, “Iglesia” y “Apóstol”.

<i>Pochwalmy Boga naszego</i>	<i>Alabemos a nuestro Dios</i>
<i>Pochwalmy Boga naszego, który Jakuba świętego w początku swego Kościoła, poważył na Apostoła.</i>	Alabemos a nuestro Dios, que a Santiago el Santo al comienzo de su Iglesia llamó para ser Apóstol.
<i>W Ewangelicznym zawodzie, naprzód uczysz w swym narodzie - lecz Duchem Świętym natchniony, puszczasz się w dalekie strony.</i>	En el oficio evangélico, primero enseñas a tu pueblo, pero, inspirado por el Espíritu Santo, te diriges a tierras lejanas.
<i>Nie tam prac Twych jest nagroda, czeka Cię śmierć od Heroda - gdyś wrócił do Ziemi Świętej, pierwszy z Apostołów święty.</i>	Allí no te espera recompensa por tus obras, sino la muerte por mano de Herodes; cuando volviste a Tierra Santa, fuiste el primero entre los Apóstoles en ser decapitado.
<i>Kiedy przy Twym Świętym Grobie, nie można czci oddać Tobie - niech gdziekolwiek Cię wzywamy, pomocy Twojej doznawamy.</i>	Cuando ante tu santa tumba no se puede rendirte honor, que dondequiera que te invoquemos, experimentemos tu ayuda.
<i>Teraz już z Bogiem królujesz i owoców prac kosztujesz - Jakubie święty za nami, wstawiaj się swymi prośbami.</i>	Ahora ya reinas con Dios y disfrutas del fruto de tus trabajos. Santiago, por nosotros, intercede con tus oraciones.

32 Moros, E., “Tiempo del universo, ciencia y libertad humana”, *Scientia et Fides*, 1 (2025), pp. 9-24.

3.4. Nuevas composiciones

Con motivo del último Año Santo Compostelano (2021-2022), fue compuesto el himno de la Cofradía del Apóstol Santiago en Toruń, con letra del poeta polaco Cezary Dobies y música de Agnieszka Brzezińska. La obra está escrita en compás binario simple de 2/4, lo que determina su carácter marcial. Presenta una forma estrófica con estribillo, en el que se repite el mismo texto. La melodía se desarrolla en tonalidad mayor y, mediante una adecuada acentuación rítmica y melódica, realza semánticamente los pasajes clave del texto; un ejemplo significativo es el estribillo “para tu alabanza”, que funciona como cierre musical y síntesis expresiva del contenido verbal.

<i>Pieśń o prawdzie</i>	<i>Canción sobre la verdad</i>
1. Wezmę plecak, włożę buty i zabiorę w drogę grzechy, bo gdy jestem w nich zepsuty stoje w miejscu bez uciechy.	1. Tomaré mi mochila, calzaré mis zapatos y llevaré mis pecados en el camino, porque cuando estoy corrompido por ellos me quedo paralizado, sin alegría.
Ref.: Dokąd idą moje słowa, gdzie prowadzą przemyślenia? Chciałbym poznać świat od nowa dla Twojego uwielbienia.	Estribillo: ¿Adónde van mis palabras, adónde me llevan los pensamientos? Quisiera conocer el mundo de nuevo, para Tu alabanza.
2. Wiem, że w drodze łatwiej zgubię to, co zbędne i kaleczy. Z Tobą, Panie, świat polubię, wolny będę od złych rzeczy.	2. Sé que en el camino es más fácil perder lo que hiera y es innecesario. Contigo, Señor, el mundo amaré y seré libre de cosas malas.
3. Prawdę czuję, gdy wiatr wieje. W górze widzę nieba stopy i przemierzam Pireneje, kiedy mnie prowadzą stopy.	3. Siento la verdad cuando sopla el viento. En lo alto veo el cielo inmenso, y cruzo los Pirineos contento, guiado por mis pasos en silencio.
4. Śpiewam w słońcu – śpiewam, aby do Santiago dojść z ochotą. Człowiek prawdy nie jest słaby, fałszem gardzi jak brzydota	4. Canto durante el día soleado para llegar a Santiago con fervor. El hombre de verdad no se envilece, desprecia la mentira como algo feo.

En el templo de Santiago de Toruń se interpreta también el canto *Santo Adalid* (procedente de la colección *Portamus Gaudium*, dirigida por Agnieszka Brzezińska), así como otras canciones recogidas en la compilación de Barbara Karpala. Este repertorio pone de manifiesto que el intercambio entre los santuarios jacobeanos en Polonia posee también una rica dimensión musical, la cual contribuye a fortalecer los vínculos espirituales y culturales entre las distintas comunidades.

En este contexto destacan los llamados “himnos de las parroquias jacobeanas”, compuestos en diversos lugares del país. Entre ellos cabe mencionar el *Himno a Santiago* de la parroquia de Obra (letra de W. Popielewski, música de S. Wódz); el himno de la

parroquia de Simoradz (letra y música de J. Trembaczowski); y *Jakubie, nasz patronie* (“Santiago, nuestro patrón”), himno de la Cofradía de Santiago en Szczyrk (letra de B. Ochman, música de A. Ochman). En numerosas parroquias, incluida la de Toruń, se canta asimismo la canción *Gdzie człowiek iść musi* (“Donde un hombre tiene que ir”), tradicionalmente vinculada a la parroquia de Santiago en Łeba. En ciudades como Łębork y Brzesko, donde Santiago es reconocido oficialmente como patrón municipal, se han compuesto también himnos cívicos en su honor. En Łębork, el himno cuenta con letra de W. Przybysz y música de T. Formela; en Brzesko —uno de los centros más dinámicos del culto jacobeano en Polonia—, el himno fue escrito y compuesto por S. Ziemiański.

Un papel particularmente relevante en la creación contemporánea lo desempeña Barbara Karpala, autora de numerosos cantos dedicados a la peregrinación jacobeano en Polonia, entre los que destacan *Święty Jakubie, Ty mnie wspieraj* (“Santiago, tú me sostengas”) y *Pielgrzymim krokiem* (“Al paso del peregrino”). En estas composiciones, Santiago aparece como aquel que abre el camino para que otros lo sigan con mayor facilidad, pero también como quien fortalece al peregrino y le señala el destino último de su itinerario espiritual.

Merece atención, además, un fenómeno específico: las canciones dedicadas a Santiago el Mayor dirigidas especialmente al público infantil. Un ejemplo representativo es el canto *Muszla* (“La concha”), interpretado por el grupo *Jakubowe Muszcelki* de Więclawice Stare, localidad cercana a Cracovia, con letra y música de Leszek Hinc. La canción establece un puente entre la vida cotidiana de los niños —levantarse por la mañana, ir a la escuela, tocar un instrumento o estudiar en casa— y la figura del Apóstol. A través de esta yuxtaposición, el texto sugiere cómo Santiago viviría la realidad contemporánea, cómo afrontaría las dificultades y qué consejos podría ofrecer a los más jóvenes. También en Brzesko se observa una clara intención de transmitir el culto jacobeano a las nuevas generaciones, no solo mediante la música, sino también a través de la literatura. Destacan en este sentido los relatos del padre Franciszek Kostrzewa, dirigidos al público infantil, en los que se presenta al Apóstol como modelo de vida cristiana, subrayando especialmente su valentía, perseverancia y fidelidad³³.

4. Conclusiones

Aunque se dispone de escasa información sobre las formas medievales del culto musical litúrgico al apóstol Santiago el Mayor en Toruń, desde sus orígenes se advierte una atención especial a la instrumentación de la iglesia y a la presencia de

33 Cf. Kostrzewa, F., *Rozmowy młodych ze św. Jakubem w drodze do Santiago : św. Jakub opowiada, czego nauczył się w szkole Mistrza z Nazaretu*, Tarnów, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos, 2022.

cantos litúrgicos dedicados al hijo de Zebedeo. Estos elementos pueden ponerse en relación directa con el Camino de Santiago que atravesaba la región, subrayando la función del templo como punto de referencia para los peregrinos.

Los siglos posteriores enriquecieron este patrimonio inicial: se compusieron nuevos cantos y piezas musicales, se embelleció el órgano y se intensificaron las celebraciones litúrgicas en honor al Apóstol. Los peregrinos, a su vez, dejaron huellas tangibles en las costumbres litúrgico-musicales locales, integrando prácticas propias que, con el tiempo, se consolidaron como parte del tejido devocional de la comunidad de Toruń.

Las nuevas canciones polacas dedicadas al apóstol Santiago, interpretadas en el santuario de Toruń, aunque inspiradas en repertorios de otros lugares de culto jacobeano, se centran en su vida, de la que se extrae orientación para los desafíos contemporáneos. Santiago se presenta como modelo para los peregrinos, destacando particularmente su vocación apostólica y ofreciendo pautas para la imitación de esta labor en la vida del cristiano actual.

En definitiva, el estudio de la música jacobea en la iglesia de Santiago de Toruń permite reconocer que la expresión sonora y litúrgica no constituye un mero adorno, sino un vehículo de transmisión teológica y espiritual. Los cantos y la instrumentación actúan como mediadores entre la experiencia del peregrino y la memoria del Apóstol, consolidando la identidad de la comunidad y ofreciendo un marco para la interiorización de la fe. Conforme al principio *lex orandi, lex credendi*, la práctica musical refleja y al mismo tiempo modela la comprensión teológica del culto a Santiago: cada canto, himno o melodía no solo exalta al Apóstol, sino que también instruye al creyente, fortalece su perseverancia en el camino y hace tangible la intercesión del Santo en la vida cotidiana. Así, la música jacobea se erige como un elemento clave para la espiritualidad peregrina, capaz de unir tradición histórica, devoción contemporánea y educación litúrgica en un tejido integral que continúa enriqueciendo la experiencia de los fieles en el Camino Polaco.

Fecha de recepción / *Date of reception* / Data de recepción: 9-IX-2025

Fecha de aceptación / *Date of acceptance* / Data de aceptación: 20-I-2026

Cómo citar este artículo / How to cite this article / Como citar este artigo: Roszak, P., Brzezińska, A., “Tradiciones musicales jacobeanas en la iglesia de Santiago en Toruń (Polonia)”, *Ad Limina. Revista de Investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, Vol. XVII-1 (2026), pp. 197-221, <http://dx.doi.org/10.61890/adlimina/17.1.2026/07>

Nuevas investigaciones jacobneas

New Jacobean Research

Novas investigacións xacobeas

Santalla de Esperante (Lugo): un nuevo y sorprendente ejemplo del prerrománico asturiano en el entorno del Camino Primitivo

Francisco Singul
S.A. de Xestión do Plan Xacobeo

Resumen: La restauración de la iglesia de Santalla de Esperante, ubicada en una aldea del entorno rural de la ciudad de Lugo, España, y las intervenciones arqueológicas de 2003 y 2025 realizadas en el interior y exterior del templo revelaron la naturaleza prerrománica de su arquitectura. Un edificio sacro del siglo IX, construido bajo la inspiración de la arquitectura de época de Alfonso II, que reutiliza restos tardorromanos en su fábrica, originales de un antiguo edificio que formaría parte de una *villa* romana y posiblemente de un templo de *Lucus Augusti*. A la fábrica templaria se añadieron, también en tiempos altomedievales, unas estancias auxiliares adosadas al cuerpo de la iglesia, posiblemente con función residencial. El ejemplo de Esperante enriquece el singular conjunto del arte de la monarquía asturiana en territorio gallego, incrementando la dimensión edilicia del rey Casto.

Palabras clave: Esperante, santa Eulalia, sede episcopal de Lugo, arquitectura romana, arquitectura prerrománica.

Santalla de Esperante (Lugo): a new and surprising example of Asturian pre-Romanesque architecture around the early Way of St James

Abstract: The restoration of the Church of Santalla de Esperante, located in a village in the rural area surrounding the city of Lugo, Spain, and the archaeological interventions carried out in 2003 and 2025 inside and outside the church revealed the pre-Romanesque nature of its architecture. This 9th-century sacred building, constructed under the influence of the architecture of the time of Alfonso II, reuses Late Roman remains in its structure, originally from an earlier building that would have been part of a Roman villa and possibly a temple of *Lucus Augusti*. In

the Early Middle Ages, auxiliary rooms were added to the church, possibly for residential purposes. The example of Esperante enriches the unique collection of Asturian monarchy art in Galician territory, increasing the architectural significance of King Alfonso II.

Keywords: *Esperante, Saint Eulalia, episcopal seat of Lugo, Roman architecture, pre-Romanesque architecture.*

Santalla de Esperante (Lugo): un novo e sorprendente exemplo do prerrománico asturiano na contorna do Camiño Primitivo

Resumo: A restauración da igrexa de Santalla de Esperante, situada nunha aldea da contorna rural da cidade de Lugo, España, e as intervencións arqueolóxicas de 2003 e 2025 realizadas no interior e exterior do templo revelaron a natureza prerrománica da súa arquitectura. Un edificio sacro do século IX, construído baixo a inspiración da arquitectura de época de Afonso II, que reutiliza restos tardorromanos na súa fábrica, orixinais dun antigo edificio que formaría parte dunha *villa* romana e posiblemente dun templo de *Lucus Augusti*. Á fábrica templaria engadíronselle, tamén en tempos altomedievais, unhas estancias auxiliares apegadas ao corpo da igrexa, posiblemente con función residencial. O exemplo de Esperante enriquece o singular conxunto da arte da monarquía asturiana en territorio galego, incrementando a dimensión edilicia do rei Casto.

Palabras clave: Esperante, santa Eulalia, sé episcopal de Lugo, arquitectura romana, arquitectura prerrománica.

Introducción

La iglesia de Santa Eulalia o Santalla de Esperante es el templo parroquial de una aldea del municipio de Lugo, situada a pocos kilómetros al suroeste de la capital y a una distancia de unos tres kilómetros de la ruta de peregrinación jacobea denominada Camino Primitivo. La historiografía la catalogó como sencilla iglesia rural de estilo románico, de testero recto, presbiterio rectangular cubierto con bóveda de cañón y nave única techada con madera y tejado a dos aguas, y sacristía cuadrangular adosada al lado norte. Se interpretó como templo plenomedieval, con fachada dieciochesca, lisa, animada por una puerta adintelada y una ventana cuadrangular, y rematada con una humilde espadaña para campana única. A esta supuesta iglesia románica rural se atribuía, no obstante, un origen tardoantiguo o visigodo¹, con restos elocuentes de esa época, como el epígrafe funerario adosado al muro

¹ Rodríguez Colmenero, A., *Lucus Augusti. La ciudad romano-germánica del finisterre ibérico. Génesis y evolución histórica* (14 a. C.-711 d. C.), Lugo, Concello de Lugo, 2011, pp. 245-246.

norte de la nave, un fragmento de miliario romano, de 65 cm de diámetro y 89 de altura², reutilizado como pila de agua bendita al horadarse su parte superior, y las dos columnas del siglo IV, supuestamente reutilizadas en el siglo XII como soportes del arco triunfal de acceso al presbiterio³; a ello se añade una basa de columna granítica, con arranque de fuste, que sirve de soporte a una pila bautismal de copa gallonada, labrada también en piedra del país.

La perspectiva de Esperante como iglesia románica rural del entorno de Lugo, con restos tardoantiguos reutilizados en su fábrica, cambió radicalmente gracias a las investigaciones arqueológicas realizadas en 2003 y 2025, la eliminación de los revoques de los muros del exterior del testero, que dio lugar al descubrimiento, en 2025, de una ventana trífora de estilo prerrománico asturiano, la fábrica de muros y arcos tras la limpieza del caleado de paramentos internos, la aparición de restos pictóricos de la cabecera, el descubrimiento de *graffiti* en los muros del presbiterio y la interpretación histórico-artística de todo ello.

Un análisis inicial indica que el cuerpo de la iglesia de Esperante, con unas medidas generales de 20,68 metros de largo (desde el muro del testero hasta la fachada), 7,38 de ancho de fachada y 5,12 de ancho en la cabecera, se construyó aprovechando dos arcos paralelos de medio punto, de iguales dimensiones, realizados en cantería de granito y mortero entre sillares. Estos arcos cuentan con 4,73 metros de ancho entre los pilares, una altura desde el suelo hasta el intradós de la clave de 4,04 metros y una altura total, desde el suelo hasta el extradós de la clave, de 4,75; ambos elementos arquitectónicos, con características evidentes de la tradición romana, nos parecen restos de un edificio bajoimperial de carácter privado que formaría parte de la *pars urbana* de una *villa* ubicada en un *suburbium* del sudoeste de *Lucus*, en un área rural desde la que todavía hoy es posible ver la ciudad a lo lejos.

Este estudio desarrolla la idea de que Santalla de Esperante es una iglesia prerrománica del siglo IX, de tipología asturiana, que dibuja una planta de cruz latina, con cabecera rectangular reforzada con contrafuertes y abovedada con medio cañón, amplio transepto sin resalte, pero destacado con la presencia de dos salas adjuntas, y cuerpo de la iglesia que, pensamos, estaría dividido en tres naves de desigual anchura, con la central más amplia que las laterales y separadas por pilares (fig. 1). En el interior del templo se practicaron una serie de catas arqueológicas perimetrales, con aparición de tumbas de diversas épocas, pero no fue completamente excavado, por lo que no hay constancia arqueológica de los posibles pilares. La idea de un ámbito basilical se corresponde con la tipología de este tipo de edificios.

2 Gómez Vila, J., "Focos cristianos primitivos en torno a la vía romana *Lucus Augusti-Aquis Querquennis*: Bóveda, Temes, Castillos, Esperante", *Lucensia*, vol. 12, n.º 25 (2002), pp. 227-240.

3 González Soutelo, S., Gutiérrez García, A., Savin, M.-C. y Lapuente, P., "Capiteles marmóreos tardorromanos y altomedievales en Galicia: primeras valoraciones de conjunto sobre su producción, uso y reutilización", *Lucentum*, XLI (2022), pp. 259-281, especialmente 262-263, 270 y 272-273.

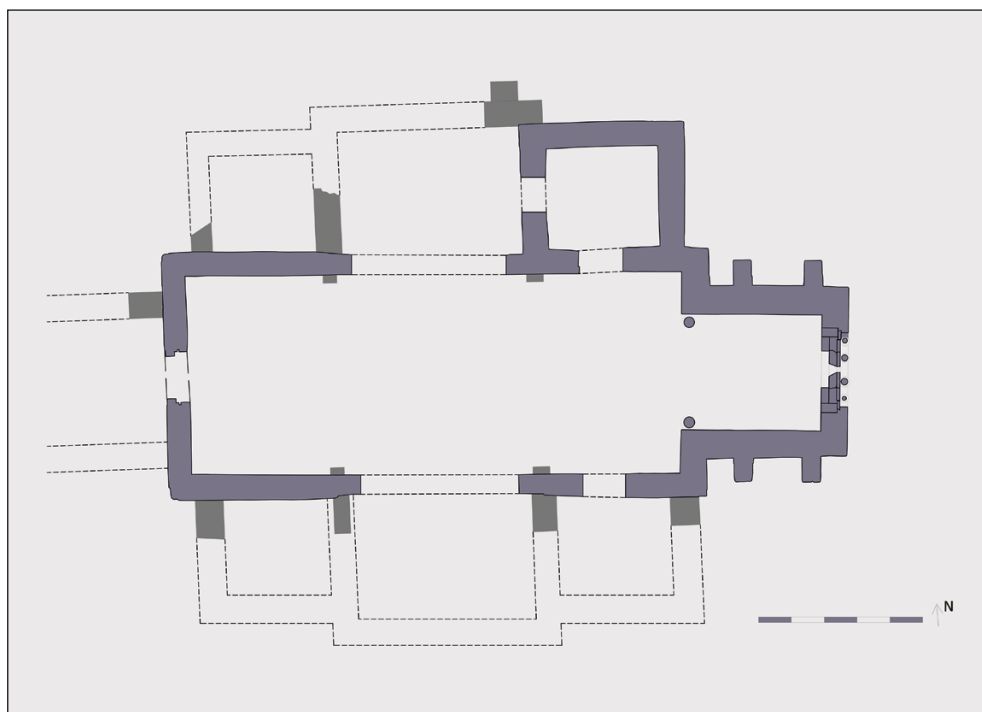


Fig. 1: Reconstrucción de la planta de la iglesia de Santalla de Esperante, según Belén López Gallego, arquitecta.

A excepción del presbiterio abovedado, todos los espacios se cubrían con un sistema de armadura de carpintería y tejado a dos aguas. Al cuerpo de la iglesia se le añadieron dos estancias cuadrangulares a cada lado; cuatro espacios de función residencial que, junto con el templo, constituían un complejo eclesial.

La invisibilidad de las estructuras tardoantiguas y altomedievales que rodeaban la iglesia, a excepción de los restos de muros aparecidos en excavación, impiden una correcta lectura del conjunto residencial y productivo del que Santalla de Esperante formaba parte.

I. Esperante romana: ¿una villa suburbana bajoimperial?

El estudio de la iglesia de Esperante refleja la existencia de importantes elementos arquitectónicos de origen tardorromano: dos columnas corintias de mármol, de elocuente calidad formal, que indican una procedencia destacada y que fueron reutilizadas en el arco triunfal del templo; las cuatro columnillas de mármol de la ventana del testero; los restos de pavimento de *opus signinum* hallados en las campañas arqueológicas de 2003 y 2025, y los dos arcos paralelos, embutidos en los muros norte y sur del cuerpo de la iglesia.

El pavimento y los arcos forman parte de un mismo edificio, posiblemente una estructura auxiliar integrante de la *pars rustica* de una *villa* del siglo IV⁴, posiblemente con continuidad en los dos siguientes. No obstante, las dos columnas corintias del acceso al presbiterio creemos que proceden de un edificio público importante, quizá de un templo tardorromano de la capital lucense. En cuanto a las cuatro columnillas de la ventana del testero, su origen es más incierto: o bien pertenecían a un edificio lucense, o a varios, o quizá formasen parte del área residencial de la *villa* romana ubicada en Esperante.

El entorno de *Lucus* fue pródigo en este tipo de explotaciones agropecuarias en el tránsito de la tardoantigüedad a la Alta Edad Media⁵; aunque no tengamos noticia documental de la existencia de la *villa* de Esperante, nos parecen elocuentes estos restos romanos descubiertos en la iglesia y en su entorno inmediato. Además de algunos restos cerámicos encontrados en el entorno, también apareció en 1996 un elemento de la cultura material que posiblemente formó parte de esta *villa*, una pieza que formaría parte del utillaje propio de una explotación agrícola local: un *catillus* de molino pétreo al que se grabó un epígrafe en la superficie cóncava de fricción⁶: B(ene) O(pus) F E C I FIN(is)(S); un breve texto que podría traducirse como por “hice un buen trabajo. Se terminó”.

Como corresponde a toda explotación agropecuaria de esta naturaleza, la propiedad tardoantigua estaría constituida por un *fundus* conformado por las tierras de labor y las infraestructuras productivas, donde se integraban los edificios, una *pars urbana* como área residencial, más o menos palaciega, y una *pars rustica* formada por los edificios adjetivos destinados a la explotación agropecuaria: molinos, cuadras, almacenes, etc. Como la mayoría de las *villae* del actual territorio gallego, la de Esperante se desarrollaría con unidades independientes y separadas, constituyendo una *villa* de tipología de plan disperso⁷.

4 Época floreciente en este tipo de asentamientos rurales tardorromanos en *Gallaecia*, con continuidad, según los casos, y con cambios estructurales, en siglos siguientes; cfr. Pérez Losada, F., “Hacia una definición de los asentamientos rurales de la *Gallaecia*: poblados (*vici*) y casas de campo (*villae*)”, en Fernández Ochoa, C. (coord.), *Los Finisterres Atlánticos en la Antigüedad. Época prerromana y romana*, Madrid, Electa, 1996, pp. 189-197; Chavarría Arnau, A., *El final de las villae en Hispania (siglos IV-VII A.D.)*, *Bibliothèque de l'Antiquité Tardive*, 7, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 253-287; Brogiolo, G.P. y Chavarría Arnau, A., “El final de las villas y las transformaciones del territorio rural en Occidente (siglos V-VIII)”, en Fernández Ochoa, C., García-Entero, V. y Gil Sendino, F. (eds.), *Las villae tardorromanas en el occidente del Imperio. Arquitectura y función. IV Coloquio Internacional de Arqueología en Gijón*, Gijón, Trea, 2008, pp. 196-202; Carlsson-Brandt Fontán, E., “El poblamiento rural en la Galicia Romana. Un ejemplo: las villae. Metodología y Problemática en su estudio”, *Estrat Critic*, 5, vol. 1 (2011), pp. 156-167.

5 Rodríguez Lovelle, M. y López Quiroga, J., “El poblamiento rural en torno a Lugo en la transición de la antigüedad al feudalismo (ss. V-X)”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLVII, fasc. 113 (2000), pp. 65-75.

6 Gómez Vila, J., “Focos cristianos primitivos en torno a la vía romana *Lucus Augusti-Aquis Querquennis*...”, *op. cit.*, p. 228.

7 Fuentes, A., “Las villas Tardorromanas en Hispania”, en Arce Martínez, J., Ensoli, S. y La Rocca, E. (eds.), *Hispania Romana. Desde tierra de conquista a provincia del Imperio*, Milán, Electa, 1997, pp. 313-319; Bravo Bosch, M.-J., “Urbanismo y territorio en la Antigüedad tardía en Hispania”, *Revista Digital de Derecho Administrativo*, 16 (2016), p. 169.



Fig. 2: Columnas romanas del arco triunfal (foto: Belén López Gallego).

Tiempo más tarde, durante los siglos V y VI, los cambios sociales de la época introducirían modificaciones sustanciales en la *villa*, que dividiría sus espacios residenciales y posibles termas, si las hubiese, en una reconversión constructora de viviendas para los trabajadores y de estructuras productivas, como almacenes, silos, lagares, fraguas y hornos, contando con la posibilidad de que también se hubiese levantado un edificio de culto⁸, asentamiento rural muy alterado con la irrupción islámica de principios del siglo VIII y que, una vez recuperado con la repoblación del obispo Odoario (ca. 750-786), precedería al núcleo poblacional de Esperante y a su iglesia prerrománica.

II. Análisis del patrimonio romano conservado

II.1. Las columnas romanas del arco triunfal

El espacio más sagrado del templo prerrománico cuenta con dos grandes columnas corintias tardorromanas que sostienen el arco triunfal de acceso al presbiterio (fig. 2). Cuentan con 2,18 metros de altura total, que corresponden a 7,36 pies romanos. Las características formales de capiteles y basas tienden al esquematismo, los fustes son lisos y el material empleado es el mármol de grano fino de tonalidad blanco-grisácea, con un bandeado gris oscuro fino y paralelo, en sentido vertical en los fustes y horizontal en los capiteles⁹.

8 Gutiérrez González, J.A., "Las villae y la génesis del poblamiento medieval", en Fernández Ochoa, C., García-Entero, V. y Gil Sendino, F. (eds.), *Las villae tardorromanas en el occidente del Imperio...*, op. cit., pp. 216-238; Ariño Gil, E., "El hábitat rural en la península Ibérica entre finales del siglo IV y principios del VIII: un ensayo interpretativo", *Antiquité Tardive. Revue internationale d'histoire et d'archéologie (IVe-VIIIe S.)*, 21 (2013), pp. 93-123.

9 González Soutelo, S., Gutiérrez García, A., Savin, M.-C. y Lapuente, P., "Capiteles marmóreos tardorromanos y altomedievales en Galicia...", op. cit., pp. 9-10.



Fig. 3: Capiteles corintios (fotos: autor).

Es muy posible que estos soportes exentos procedan de un importante edificio público de *Lucus*, quizá un templo *in antis* cuyo *pronaos* contaba con dos o más columnas. Cada uno de los capiteles corintios (fig. 3) muestra el clásico diseño de ábaco del que parten las dos coronas de ocho hojas de acanto lisas; los caulículos y los cálices también son lisos, y surgen entre las hojas de la segunda corona de acanto. Tanto las hélices como las volutas son de estirpe clásica. Dentro de esta sobriedad decorativa, el ábaco de perfil cóncavo tampoco muestra motivo ornamental. En general cada capitel muestra una bella y elegante plasticidad, sin manierismos ornamentales, y cuenta con unas medidas de 38 cm de alto por 30 de diámetro, que corresponden aproximadamente a 1,3 x 1 pie romano.

Los dos fustes de las columnas son lisos, mientras que las dos basas, aunque maltratadas por el escalón de acceso al presbiterio, muestran un diseño ático, con la secuencia clásica de estilóbato, escocia, toro y escocia. Algunos investigadores sitúan estas columnas con sus capiteles en época tardorromana, en concreto como producción local del siglo IV¹⁰.

10 Delgado Gómez, J., *El Románico de Lugo y su Provincia*, Vol. 1, A Coruña, Edinosa, 1996, pp. 322-324; Domingo Magaña, J.A., *Capiteles tardorromanos y visigodos en la península ibérica (siglos IV-VIII d.C.)*, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, Tarragona, 2011, p. 234.

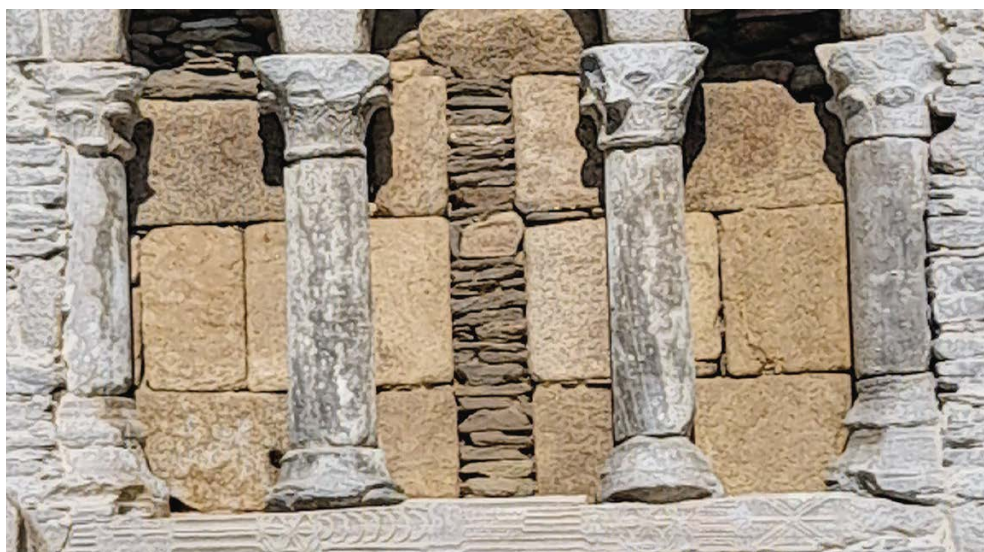


Fig. 4: Cuatro columnillas del vano del testero (foto: autor).

II.2. Las columnillas de la ventana absidal

El ventanal del ábside cuenta con cuatro columnillas de mármol, con basas compuestas de una moldura tórica y una escocia, fuste liso y capitel de tradición corintia; estos soportes sostienen las piezas que componen los tres arquillos del vano (fig. 4). A pesar del mal estado de conservación, debido al repique del conjunto que se efectúa en época moderna para ocultar la ventana con un revoco homogéneo, tanto el alfiz como los capiteles y las basas se encuentran desgastados por una intervención que buscaba la tersura del exterior del testero, en armonía con la lisura que también adoptaron los demás muros del templo; un revestimiento de fines del siglo XVIII o inicios del XIX que ocultó los restos arquitectónicos de época romana, así como la naturaleza y estética de la fábrica prerrománica, en beneficio de una pureza y sencillez volumétricas de posible inspiración ilustrada.

Los constructores de Alfonso II, preocupados por la simetría de planta y alzado del edificio del siglo IX, eligieron fustes antiguos de distintos tamaños, los dos centrales ligeramente más altos que los dos laterales, que alcanzan la misma altura que los centrales con la superposición de dos basas. El perfil de estos elementos es semejante, al componerse de toro y escocia, aunque de diferente calidad. Cada una de las dos columnillas laterales, como se ha dicho, se eleva sobre dos basas superpuestas, solución anticlásica pero efectiva en la composición del vano del siglo IX. A pesar del regular estado de conservación de los cuatro capiteles, se puede apreciar que la calidad de su escultura es inferior a la factura de los dos capiteles corintios del interior, resultado del trabajo de un taller de cantería más modesto, que podría haber trabajado en la villa romana de Esperante o en un edificio de *Lucus*, cuyos materiales suntuosos se emplearon en la ventana absidal del templo del siglo IX. Los cuatro son distintos,

pero presentan dos coronas de hojas superpuestas, lisas los dos capiteles de la derecha y esquemáticamente dibujadas los capiteles de la izquierda; dentro del esquematismo general, los dos centrales presentan astrágalo, elemento que falta en los capiteles extremos.

II.3. Restos de pavimento

Las investigaciones arqueológicas de 2003 y 2025 documentan en todas las catas la existencia en el suelo de *opus signinum* sin decoración de teselas, técnica constructiva romana consistente para ordenar un pavimento liso, uniforme e impermeable, realizado a base de trozos de ladrillo, tejas partidas y/o restos cerámicos rotos en pequeños fragmentos, todo ello mezclado con mortero de arena y cal¹¹. La superficie se compactaba pisándola hasta conseguir su sobria homogeneidad y tersura. Este tipo de mortero con ladrillo triturado, por su capacidad para impermeabilizar¹², también se utilizaba para revestir estructuras que transportaban o contenían agua, acueductos y cisternas u otros depósitos hidráulicos.

En el caso de los suelos pavimentados con esta técnica de fragmentos de ladrillo y teja cementados con cal y arena, los más usuales eran los de las estancias funcionales dedicadas a almacenaje y servicio de una villa¹³ o de una vivienda urbana¹⁴. La técnica es muy antigua y se documenta en Roma desde la época republicana¹⁵ a la imperial, tanto en suelos¹⁶ como para impermeabilizar bóvedas¹⁷. Se conoce también en pavimentos de viviendas de *Lucus Augusti*, como en la denominada *domus Oceani*, en las crujías que rodean su patio y en alguna estancia adyacente, posible antecámara de las termas de la casa, cuya última fase de ocupación se documenta entre fines del siglo III y mediados del V¹⁸. La técnica perdura en el tiempo, más allá

11 Vassal, V., "Les pavements d'opus signinum. Technique, décor, fonction architecturale", en *BAR International Series*, 1472, Oxford, 2006; *idem*, "Opus signinum, terrazzo, mortier et béton de sol: un état de la question", *Journal of Mosaic Research*, 9 (2016), pp. 95-119.

12 Martínez Jiménez, J., Padilla Fernández, J.J. y Sánchez López, E.H., "An Experiment Measuring Water Consumption in Roman Hydrophobic Mortar (*opus signinum*)", *European Journal of Archaeology*, vol. 27, 4 (November 2024), pp. 488-506.

13 Ruiz Valderas, E., "Poblamiento rural romano en el área oriental de Carthago Nova", en Noguera Celdrán, J.M. (coord.), *Poblamiento rural romano en el sureste de Hispania*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1995, pp. 162-164; Frías Castillejo, C., *El poblamiento rural de Dianium, Lucentum, Ilici y la ciudad romana de la Vila Joiosa (siglos II a.C-VII d.C.)*. Bases para su estudio, Alicante, Publicaciones de la Universidad, 2010, pp. 212-213.

14 De Amores Carredano, F. y Rodríguez Hidalgo, J.M., "Pavimentos de *opus signinum* en Itálica", *Habis*, 17 (1986), pp. 549-564.

15 Morricone, M.L., *Mosaici Antichi in Italia. Studi monografici. Pavimenti di Signino repubblicani di Roma e dintorni*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1971.

16 Lancaster, L., "Building Trajan's Markets, 2: The Construction Process", *American Journal of Archaeology*, vol. 104, n.º 4 (October 2000), p. 767.

17 MacDonald, W.L., *The Architecture of the Roman Empire. An Introductory Study*, New Haven and London, Yale University Press, 1982, p. 152.

18 González Fernández, E., *Domus Oceani. Aproximación á arquitectura doméstica de Lucus Augusti*. Traballos de Arqueoloxía, 2, Lugo, Servizo de Arqueoloxía, Concello de Lugo, 2005, pp. 46, 52, 54, 59, 69 y 76.

de la tardoantigüedad, y los pavimentos de *opus signinum* bien alisados, construidos con mortero de cal y tejas o ladrillos machacados, se usan, por ejemplo, en iglesias altomedievales hispanas¹⁹.

II.4. Los arcos de medio punto de los muros norte y sur

Toda la obra romana de Esperante —pilares, impostas y dovelas— se construye con granito local. Se conservan embutidos en los muros norte y sur del cuerpo de la iglesia dos arcos de medio punto, con dovelas de piedra y restos de mortero; cada uno de ellos con sus dos pilares, impostas y una chambrana que enmarca cada arco en sus dos caras, es decir, una moldura decorativa que rodea el contorno de cada extradós, tanto en un lado como en el otro (figs. 5 y 6). El análisis estructural de los dos arcos evidencia su naturaleza constructiva romana.



Fig. 5: Arco romano del muro norte, exterior e interior (foto: autor).

¹⁹ Almagro Gorbea, A., Cámara Muñoz, L. y Latorre González-Moro, P., “Restauración de la iglesia visigoda de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Extremadura-España)”, *Informes de la Construcción*, vol. 45, n.º 427 (septiembre/octubre 1993), p. 54; Caballero Zoreda, L. y Sáez Lara, F., *La iglesia mozárabe de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Cáceres)*. *Arqueología y Arquitectura. Memorias de Arqueología Extremeña*, 2, Mérida, Junta de Extremadura, 1999, p. 37-38 y 85.



Fig. 6: Arco romano del muro sur (foto: autor).

El arco de medio punto, con su versatilidad estructural, es el elemento más característico de la arquitectura romana; se empleó a lo largo de la historia de Roma con fines funcionales y simbólicos, tanto en la escena urbana —con visibilidad enfática, caso de los arcos triunfales, y adoptando fines pragmáticos en todo tipo de edificios—, como en las arquitecturas utilitarias de las *villae* del mundo rural²⁰.

En una época indeterminada, posiblemente en el momento de la reutilización de ambos arcos en la fábrica del cuerpo de la iglesia prerrománica, se retallaron las impostas y la chambrana que rodea y perfila el extradós de los arcos, para lograr la tersura de los muros en interior y exterior. La lisura de los muros se lograba con estos rebajes, con el enlucido interior y exterior y con la pintura, como en el zócalo, cuyos restos documentan esta decoración interior en iglesia y salas adyacentes. Estos revoques ocultaban la existencia de la arquitectura preexistente, que funcionaba a modo de arcos de descarga de los muros laterales del cuerpo del templo.

Los materiales constructivos de ambos arcos (y del resto del edificio del que formaban parte), la piedra local y el mortero, se ocultaban bajo la decoración de las superficies, pues carecían de valor simbólico, algo que sí poseían los órdenes columnarios, que debían estar a la vista, y cuyos fustes son monolíticos, evitando así la construcción con tambores por razones de economía y por la elocuencia de su poder

20 MacDonald, W.L., *The Architecture of the Roman Empire, vol. II: An Urban Appraisal*, New Haven and London, Yale University Press, 1986, pp. 75-99.

expresivo. Todo ello es común a la arquitectura romana²¹. El arquitecto que diseñó el edificio romano de Esperante empleó la regla y el compás para dibujar los planos; estas trazas fueron transferidas al terreno donde se levantó, usando instrumentos análogos pero de mayor tamaño —una escuadra (norma) para trazar ángulos rectos, reglas graduadas y cuerdas para trazar círculos—, realizando modificaciones a medida que se iba levantando la fábrica, cuidando todo lo posible de mantener la elegancia de la geometría teórica y de los principios estéticos (*symmetria*) y, por supuesto, adaptándose a la topografía del terreno²².

Cada uno de los dos arcos de medio punto están realizados con dovelas de piedra, manteniendo una línea de tensiones parabólica, de modo que en cada uno de los arranques de arco las tangentes a esta línea parabólica no son verticales, puesto que los empujes son hacia abajo y hacia afuera; para evitar que los arcos se abran y colapsen, los pilares se construyeron con la solidez suficiente como para contrarrestar los empujes de su correspondiente arco²³. La estabilidad estructural del edificio se lograba con una cimentación que garantizara la solidez de la fábrica y con pilares de robustez proporcional a las tensiones del arco.

Las medidas de los arcos de Esperante también ofrecen valiosa información sobre el edificio primitivo. Los constructores romanos, tanto en lo que respecta a la ingeniería civil como los maestros de obras, utilizaron mayormente como patrón de longitud oficial el *pes monetalis*, aunque había cierta variedad de patrones dependiendo del área geográfica. El modelo del pie oficial romano se custodiaba en el templo de Juno Moneta de la capital imperial, en una regla de bronce cuyo equivalente en el sistema métrico decimal equivale a 29,57 cm / 29,6 cm; esta es la medida más frecuente en Italia e Hispania²⁴ y por lo tanto la que se emplearía en Esperante.

Los arranques de las pilas de los arcos muestran un trabajo de almohadillado (fig. 7), práctica bastante habitual en la arquitectura romana, que utiliza la piedra trabajada como material estructural y decorativo a la vez. Más que un propósito decorativo, este almohadillado indica el interés del taller por dotar de solidez constructiva y simbólica a la infraestructura del edificio, bien asentado en el terreno, con cimientos que aseguran la estabilidad del conjunto. No se trata, por lo tanto, de una propuesta únicamente ornamental y exenta de finalidad constructiva.

Estos pilares están compuestos por una serie de sillares de desigual tamaño, entre cinco o seis, dispuestos generalmente en una hilada y montados sobre cimientos

21 Taylor, R., *Los constructores romanos. Un estudio sobre el proceso arquitectónico*, Madrid, Akal, 2006, pp. 26-27.

22 *Ibidem*, pp. 46-48 y 69-70.

23 *Ibidem*, p. 57.

24 Liz Guiral, J., *El puente de Alcántara: arqueología e historia*, Madrid, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, 1988, p. 149; Arias Bonet, G., "Metrología romana: el doble pie de Varea", *El Miliario Extravagante. Boletín trimestral para el estudio de las vías romanas y otros temas de geografía histórica*, 72 (febrero de 2000); Durán Fuentes, M., *La construcción de puentes romanos en Hispania*, Xunta de Galicia, Santiago, 2004, pp. 34-36.



Fig. 7: Detalle de almohadillado de los pilares romanos (foto: autor).

de mampostería. Como el pavimento de la iglesia está situado a una cota más alta, la altura original de los pilares sería algo superior a los 155 cm que elevan en la actualidad, 174 cm midiendo hasta la línea de imposta; alturas que equivalen, respectivamente, a 4,5 y 5,8 pies romanos.

La anchura, de 473 cm entre los pilares, corresponde a 15,97 pies romanos; la altura de cada arco desde el suelo hasta el intradós de la clave es de 404 cm, 13,6 pies romanos, y la altura total, desde el suelo hasta el extradós de la clave, es de 475 cm, 16 pies romanos. Las proporciones semejantes de altura total y anchura, ambas de 16 pies, indican un cuidado especial en la geometría de estas estructuras sustentantes,

a base de arcos de proporciones poco esbeltas, con un desarrollo importante de la parte curva con respecto a los elementos sustentantes, bastante cortos en altura, que indican el carácter funcional de estas arquitecturas.

Sobre las impostas de cada arco se asientan los salmeres y, a continuación, vuelan el resto de las dovelas, cuyo extradós se curva ligeramente y se decoraba con una moldura que enmarcaba la totalidad del arco. Para la construcción de cada arco se emplearían cimbras autoportantes, de carpintería, que se apoyarían en los arranques de los futuros arcos de piedra²⁵. Las juntas de las dovelas presentan restos de mortero y, muchas de ellas, sobre todo las más altas, tienen en su intradós muescas realizadas para facilitar su elevación; la clave de cada arco es una cuña del mismo material granítico, más fina que el resto del dovelaje. Como es habitual en la arquitectura romana, los dos arcos se componen de un número impar de dovelas, veintiuna, con diez a cada lado de la clave, pieza más estrecha que las demás. En aras de la estabilidad del edificio, los constructores cuidaron de esta regularidad, preocupándose de que tanto el arco norte como el sur fuesen lo más similares posible en cuanto a medidas y luz.

Los cimientos presentan un ensanchamiento de los pilares, lo que crea una base más robusta y ancha que la superestructura que deben soportar. Al tiempo, los cimientos profundizan hasta niveles ligeramente diversos, en busca de un lecho consistente y seguro; un firme capaz de dar asiento estable y duradero al conjunto arquitectónico. Estas sólidas cimentaciones, con buen desarrollo de subestructuras de refuerzo, son prueba de la vocación de permanencia en el tiempo que los constructores imprimieron al monumento; concepto común al mundo romano²⁶.

Hay que resaltar que las dovelas de los arcos muestran una labor de cantería arquitectónica muy precisa, posiblemente realizada a pie de obra, con cada arco planteado en el suelo, donde los canteros podían matizar el corte y pulido de cada pieza. De hecho, los arcos se componen de dovelas bien cortadas y ensambladas, con una geometría muy cuidada, de formas regulares y superficies lisas y especulares para que encajen entre sí y el conjunto se pueda acoplar con rigor geométrico, atendiendo a la estabilidad constructiva del monumento.

Lo lógico es que el edificio romano dispusiera en su interior de un acabado de superficies²⁷, quizá un enlucido de mortero de cal con el que ocultar los materiales pétreos, superponiendo capas de enlucido sobre las que, tal vez, se aplicase algún tipo de decoración, ya fuese de estuco o pintura.

La honradez y simplicidad constructivas de cada uno de los dos arcos romanos de Esperante, con sus veintiuna dovelas dispuestas de forma radial, participan de las mismas características estructurales que los arcos simples construidos en todo el ámbito territorial del Imperio romano: arcos de puertas de ciudad, de monumentos

25 Taylor, R., *Los constructores romanos. Un estudio...*, op. cit., pp. 188-192.

26 *Ibidem*, pp. 84-85.

27 *Ibidem*, pp. 226-231.

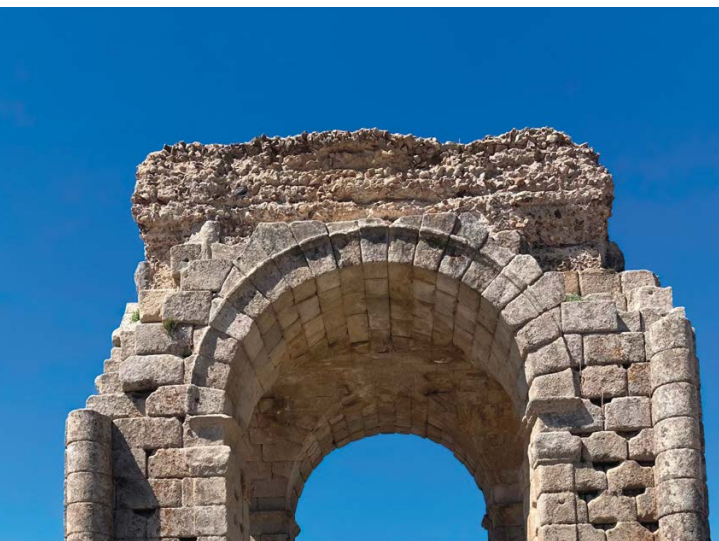
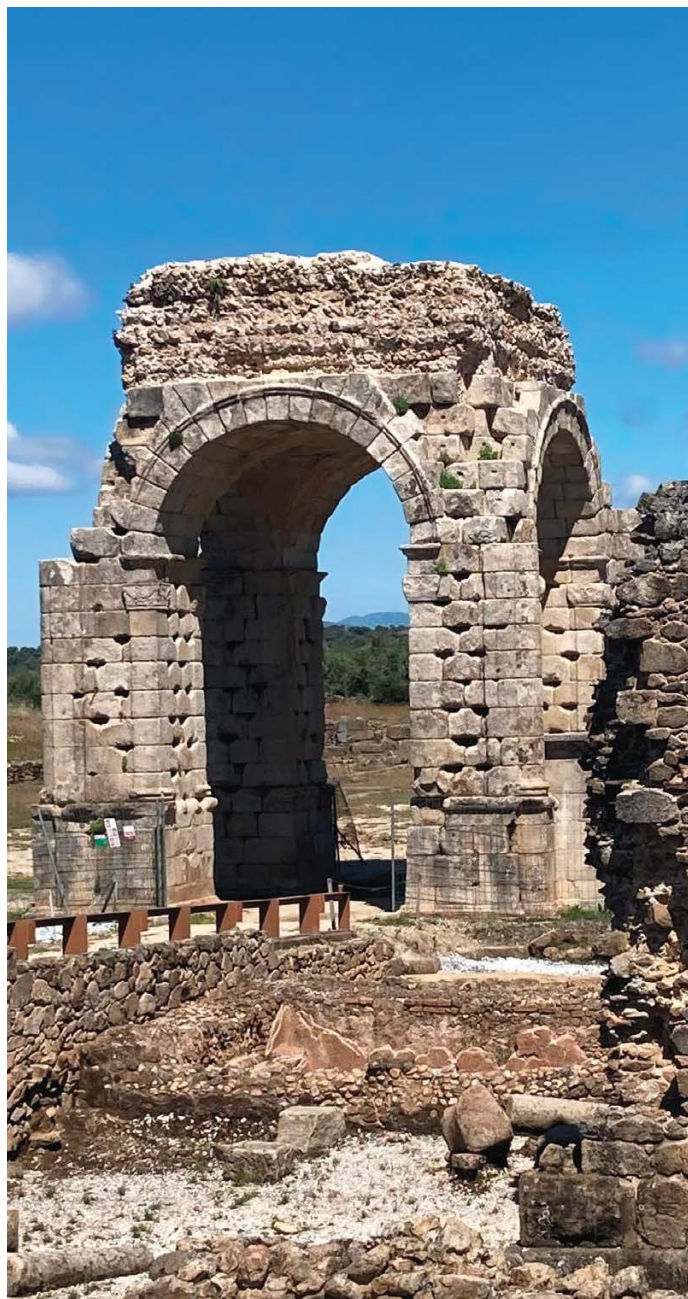


Fig. 8: *Tetrapylon* de Cáparra, Cáceres (fotos: Giacomo de Luca).

honoríficos-funerarios, como el de Cabanes, en Castellón, o de monumentos urbanísticos, como el *tetrapylon* lusitano de Cáparra, en Cáceres (fig. 8)²⁸. Arcos concebidos con sobriedad funcional, líneas austeras y racionalidad arquitectónica, evitando el ornato de otros ejemplos del mundo romano²⁹.

No obstante, pensamos que los dos arcos romanos de Esperante formarían parte de un edificio funcional integrado en una *villa* suburbana de *Lucus Augusti*, próxima a una de las calzadas que llegaban a la capital señaladas por miliarios, como el que se conserva en el interior de la iglesia para servir como pila de agua bendita.



28 Abad Casal, L., "Arcos romanos del País Valenciano; los testimonios epigráficos", *Lucentum*, III (1984), pp. 193-196; Abad Casal, L. y Arasa i Gil, F., "El arco romano de Cabanes (Castellón)", *Archivo Español de Arqueología*, 61 (1988), pp. 81-117, especialmente 105-106; García y Bellido, A., "El tetrapylon de Capera (Cáparra, Cáceres)", *Archivo Español de Arqueología*, 45-47 (1972-74), pp. 45-90; Cerrillo Martín de Cáceres, E., "El tetrapylon de Cáparra. Visión histórica y gráfica", *Zephyrus*, 59 (2006), 305-316.

29 Abad Casal, L. y Arasa i Gil, F., "El arco romano de Cabanes...", *op. cit.*, pp. 106-111.

Las características formales y funcionales de ambas estructuras sugieren su empleo como arcos diafragma que sustentaban un volumen arquitectónico exento de columnas; un espacio diáfano, de tipo doméstico, pavimentado con *signinum* y que empleaba esos arcos transversales de medio punto para sostener un techo de carpintería. Ejemplos del uso de este tipo de arco pueden verse en una vivienda de Umm el-Jemal (Siria)³⁰ y en la basílica profana de Shaqqa (Siria), obra del siglo III de tres naves, con la central muy amplia, cuya estructura transversal, en alzado, se conforma con doble hilera de arcos estrechos a cada lado y un arco de gran luz en el centro. Otras referencias pueden ser la basílica de San Julián en Oumm el Jimal (actual Jordania), del siglo IV-V, de nave única y arcos diafragma soportados por los muros laterales; y la basílica de Tafha (hoy Tabgha, Israel), del siglo V, de tres naves y arcos diafragma³¹. Por otra parte, el uso de amplios vanos era frecuente en los graneros para facilitar la entrada de los carros portadores de grano³².

El uso de este tipo de arcos en Esperante y el sobrio *opus signinum* de los suelos, en lugar de suntuosas alfombras de mosaico, podrían documentar quizá la existencia de una estancia funcional, un taller o almacén, que formaría parte de la *pars urbana* de una *villa* suburbana lucense. Pero, por otra parte, la envergadura y cuidada fábrica de los arcos quizá indiquen que formaban parte del conjunto residencial de la *villa*, en lugar de ser parte de un *horreum* u otro tipo de almacén. Fuese lo que fuese, el edificio tardoantiguo de Esperante, vivienda o arquitectura adjetiva, pudo sufrir un abandono, como sucedió en otros lugares de la Galia e Hispania³³, o quizá gozó de continuidad en el tiempo, con transformaciones, reducciones o ampliaciones que motivaron que parte de sus estructuras y materiales fuesen reutilizados en los siglos V y VI, en el contexto de crisis y cambios provocados por la invasión germana y la nueva realidad sociopolítica de la *Gallaecia* sueva.

La *villa* tardoantigua sufrió destrucción y abandono con la conquista islámica, al igual que todo el territorio del entorno de *Lucus*, aunque parte de sus estructuras fueron restauradas y parte de sus materiales reutilizados en el contexto repoblador de los siglos VIII y IX. Quizá el yermo no desapareció en época odoariana, al no formar parte del territorio a la izquierda del Miño en el que se centró la labor restauradora de este prelado, teniendo que esperar un poco más, al siglo IX, cuando la monarquía astur decide auspiciar la construcción de la iglesia de Santalla de Esperante.

30 Ward-Perkins, J.B., *Roman Imperial Architecture. The Pelican History of Art*, London, Butler & Yanner Ltd, 1981, pp. 347-348 (fig. 226).

31 Scurati-Manzoni, P., *L'Architettura Romana. Dalle origini a Giustiniano*, Milano, Guerini e Associati, 1991, pp. 140, 376 y 472.

32 Salido Domínguez, P.J., "Los sistemas de almacenamiento y conservación de grano en las villas hispanorromanas", en Fernández Ochoa, C., García-Entero, V. y Gil Sendino, F. (eds.), *Las villae tardorromanas en el occidente del Imperio...*, op. cit., p. 703.

33 Liebeschuetz, J.H.W.G., *Decline and Fall of the Roman City*, New York, Oxford University Press, 2001, pp. 85, 88-92.

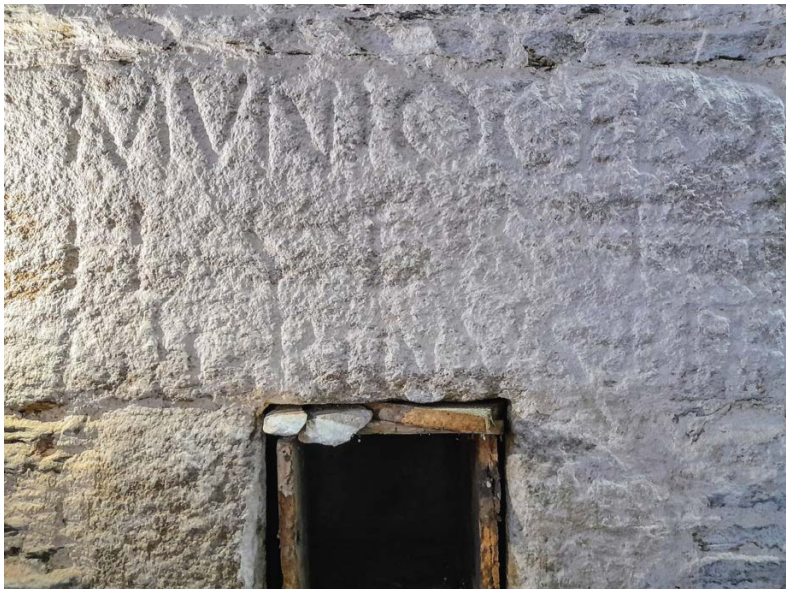


Fig. 9: Epígrafe funerario de Esperante (foto: autor).

II.5. El epígrafe funerario empotrado en el muro norte

A los pies de la iglesia, en el muro lateral del lado del Evangelio, se empotró un epígrafe funerario romano del siglo I, distribuido por el *lápida* en varios renglones —el primero perdido— e inscrito en la perennidad de una piedra de granito con la letra oficial del imperio, la capital cuadrada (fig. 9). Pese a la mutilación que sufre la pieza y al desgaste de la inscripción, es evidente que la lápida señalaba un sepulcro de un personaje concreto, Mvnio Celo, acompañado de la fórmula funeraria *Hic situs est, sit tibi terra levis* (aquí yace, que la tierra te sea leve), expresada con las características mayúsculas H.S.E.S.T.T.(L.), con pérdida de la letra final. Estas mayúsculas conforman una fórmula tópica utilizada en la ciudad de Roma, en África y en Hispania, aunque muy infrecuente en otras zonas del imperio, incluida Italia³⁴. Nigrinvs sería el personaje al que Mvnio o su familia encargaron la realización del monumento funerario. El texto conservado dice:

MVNIO CELO
H S E S T T (L)
NIGRINVS BIT

El campo de escritura del epígrafe está incompleto; como se ha dicho, faltan el primer renglón, que posiblemente pondría D(iis) M(anibus) s(sacrum), y algunas letras finales de los renglones siguientes, como la “L” final de la fórmula H.S.E.S.T.T.L., y quizá una f(ecit) al final del último renglón. De acuerdo con esta hipotética reconstrucción, el texto podría decir:

34 Gonzalbes Cravioto, E., “Sociología funeraria de época romana en algunas ciudades de la Bética oriental”, *Antiquitas*, 14 (2002), p. 38.

(Diis Manibus sacrum)
 MVNIO CELO (...)
 H(ic) S(itus) E(st) S(it) T(ibi) T(erra) (Levis)
 NIGRIVS BIT(alis) (fecit)

Siguiendo con dicha propuesta, y de acuerdo con otras fórmulas epigráficas romanas del siglo I, como la inscripción funeraria de Prócula³⁵, la traducción podría ser:

(Consagrado a los dioses manes)
 Mvnio Celo (...)
 aquí yace; que la tierra te sea leve
 Nigrinus Vitalis (lo hizo)

Otros epígrafes funerarios de los siglos I-III, del *Conventus lucensis*, emplean la misma fórmula funeraria que la de Santalla de Esperante, expresada con ligeras variantes: h(ic) s(ita) e(st) t(ibi) t(erra) l(evis); h(ic) s(itus) est s(it) t(ibi) t(erra) le(vis); h(ic) s(itus) e(st) sit t(ibi) t(erra) l(evis); h(ic) s(itus) e(st) s(it) t(ibi) t(erra) l(evis); h(ic) s(it-) e(st) s(it) t(ibi) t(erra) l(evis)³⁶.

Esta fórmula funeraria no estaba exenta de significado, pues indicaba la creencia romana en la supervivencia del difunto en forma de sombra en su tumba, en la tierra, mientras su alma volaba al cielo³⁷; en esa última morada terrenal el cuerpo de Mvnio Celo habitaba *in aeternum*, en contacto íntimo con la Madre Tierra, elemento generador de vida a quien la fórmula invoca su benevolencia. Aunque desconocemos qué tipo de ritual funerario se aplicó al difunto, si cremación o inhumación, el acto de devolver el cuerpo a la tierra contaba con una fuerte carga simbólica, pues la tierra es el elemento que acoge el cuerpo del difunto para que, de nuevo, forme parte de ella y pueda generar una nueva vida. Un ceremonial, en suma, que formaba parte de una ritualización que purificaba a la familia de Mvnio Celo y dotaba de carácter legal y religioso a su *iusta sepultura*. Un concepto que es fruto de una cosmovisión propia de la cultura agraria, que interpreta a la tierra como elemento dador de vida, por lo que el difunto debe retornar al elemento del que procede³⁸. La persona que tuvo a su cargo la realización del monumento fue Nigrinus, nombre que aparece en epígrafes funerarios de otras partes de Hispania, de la segunda mitad o finales del siglo I³⁹.

35 Abascal Palazón, J.M. y López Fernández, A., *Epigrafía Romana de Galicia, I. Provincia de A Coruña*, Betanzos (A Coruña), Fundación L. Monteagudo, 2023, pp. 283-284.

36 *Ibidem*, pp. 274-277, 281-283, 314-316 y 413-417.

37 Vaquerizo Gil, D., "El ritual funerario romano y los cuatro elementos", *Pyrenae. Revista de Prehistòria i Antiguitat de la Mediterrània occidental*, vol. 54, n.º 1 (2023), pp. 15-16 y 40.

38 Prieur, J., *La morte nell'antica Roma*, ECIg, Genova, 1991, p. 31; De Filippis, C., *Imago mortis. L'uomo romano e la morte*, Napoli, Loffredo, 1997, p. 25; Ortalli, J., "Culti e riti funerari dei Romani: la documentazione archeologica", en Hermay, A. y Jaeger, B. (eds.), *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum (ThesCRA)*, VI, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2011, pp. 198-215, especialmente 202 y 208; Vaquerizo Gil, D., "El ritual funerario romano...", *op. cit.*, p. 25.

39 Abascal Palazón, J.M., "Cuestiones epigráficas del *Conventus Carthaginiensis* (Hispania Citerior), con algunas contribuciones póstumas de Géza Alföldy", en López Vilar, J. (ed.), *Tarraco Biennal. Actes 1er Congrès Internacional d'Arqueologia i Món Antic. Govern i societat a la Hispània romana. Novetats epigràfiques*.

Las características formales del epígrafe funerario de Esperante indican que era la cartela de un monumento sepulcral perpetuador de la memoria de Mvnio Celo. Se trata de una cartela empotrada en el muro frontal de un monumento funerario romano de las afueras de *Lucus*, concebido muy posiblemente con ciertas proporciones arquitectónicas. Sus restos pétreos, incluida la propia cartela, serían empleados como material constructivo de la iglesia prerrománica. La mutilación del campo epigráfico quizá fue debida a la voluntad de los patrocinadores de la iglesia del siglo IX, que no dudaron en destruir una dedicatoria dirigida a divinidades paganas. Respetaron la memoria del difunto, cuyo monumento sepulcral dismantelaron para que los constructores reutilizaran sus piedras, o parte de ellas, en partes concretas de la fábrica del nuevo templo. Sin embargo, no podían mantener una dedicatoria a los dioses Manes, cuya fórmula muy posiblemente conocerían los clérigos lucenses.

El epígrafe romano, situado originalmente en la nave lateral norte, estaría cubierto por una capa de enlucido y pintura con decoración anicónica, como corresponde al estilo de la época de Alfonso II.

III. Esperante en la tardoantigüedad, ¿una villa cristianizada del entorno de Lucus?

A principios del siglo IV el Imperio romano vivió tiempos de pluralismo religioso, una templanza propiciada por Galerio y Constantino en aras de la paz social; moderación convertida en intransigencia a fines de ese siglo, cuando la ortodoxia católica entabló una lucha contra la heterodoxia y el paganismo. Este cambio de mentalidad sucedido en los años finales del siglo IV estuvo motivado por el convencimiento de que los problemas sociales esenciales debían ser resueltos en clave religiosa⁴⁰.

El cristianismo en *Lucus* estaba bien asentado en el siglo IV. La ciudad, capital del antiguo convento jurídico, contaba con sede episcopal, con catedral, necrópolis y baptisterio⁴¹. Las *villae* rurales del entorno, muy vinculadas a la ciudad y su territorio extramuros⁴², también se cristianizaban en esa época, con una creciente presencia en

Homenatge a Géza Alföldy (Tarragona, 29-30 de novembre i 1 de desembre de 2012), Tarragona, Fundació Privada Mútua Catalana, 2013, pp. 18-19.

40 Sirago, V.A., *L'uomo del IV secolo*, Napoli, Liguori Editore, 1989, pp. 366-386.

41 Núñez, M., *Arquitectura prerrománica. Historia da Arquitectura Galega*, Santiago, COAG, 1978, pp. 130-134; Sánchez-Pardo, J.C., "Los contextos de fundación de las iglesias tardoantiguas en Galicia (ss. V-VIII): substratos arqueológicos, distribución y significados", *Antiquité Tardive*, 20 (2012), p. 260.

42 La investigación actual considera que existe una correlación estrecha entre la urbe tardorromana y su *territorium*, vínculo que se proyecta también en la villa rural, entre la parte residencial y el *ager* que le es propio; cfr. Bendala Galán, M., "La villa en el marco conceptual e ideológico de la ciudad tardorromana", en Fernández Ochoa, C., García-Entero, V. y Gil Sendino, F. (eds.), *Las villae tardorromanas en el occidente del Imperio...*, op. cit., pp. 22-23.

ellas del clero, de acuerdo a lo dictaminado a principios del siglo IV en el Concilio de Elvira⁴³. El obispo de *Lucus*, como el resto del episcopado occidental, emulaba el modelo del papa en el ejercicio del poder y en el estilo de vida, que no distaban mucho del poder que podía ejercer el emperador y del lujo que ostentaba el soberano. La suntuosidad y el boato formaban parte del modo de vida del alto clero, del interior de los templos y de las residencias de los prelados del siglo IV⁴⁴. Un modo de vida lujoso que influiría en el clero diocesano lucense, parte del cual asistía espiritualmente a la jerarquizada comunidad de las *villae* de los suburbios, ocupando su lugar en el contexto del complejo residencial multifuncional que suponía este tipo de ocupación del territorio.

En el siglo V, con la pérdida de la autoridad imperial sobre Hispania, el *dominus* de la *villa* gana autonomía, en un proceso en el que se refuerzan los poderes locales⁴⁵ ante la pérdida de la referencia imperial. En el caso de la *villa* de Esperante, en el entorno capitalino, será el prelado lucense quien haga notar su poder sobre las gentes de esta explotación agropecuaria. Por eso no sería extraño que, en este contexto, el obispo inspirase al *dominus* la fundación de una *ecclesia* para servir a la familia y a los trabajadores de la *villa*, eligiendo como advocación a una santa de gran prestigio entre la cristiandad hispana del siglo IV⁴⁶, cuyo santuario en Mérida llegaría a ser frecuentado por peregrinos procedentes de todo el Mediterráneo, incluso de los territorios más orientales, en los siglos V y VI⁴⁷.

Durante el siglo VI y el siguiente, la comunidad de Esperante continuaría con sus prácticas religiosas, incidiendo en la posibilidad de que existiese un templo de patrocinio privado en la *villa*. El proceso de integración del territorio galaico en el reino de Toledo no supuso problemas para la población, que era oficialmente católica desde mediados del siglo VI, ya que los visigodos adoptaron el catolicismo como religión oficial en 589; aunque en los primeros momentos de la conquista la organización eclesiástica de Gallaecia se adaptó a la nueva realidad, pues Leovigildo nombró obispos arrianos para las sedes de Lugo, Tui, Porto y Viseu. Poco después, con Recaredo, los prelados abjuraron del arrianismo⁴⁸, pasando a fusionar Iglesia

43 Ripoll, G., "La 'cristianización' de las *villae* romanas en Hispania", en Vizcaino Sánchez, J. (ed.), *Después de la villa: Cristianización y cambio en el territorio de Hispania meridional*, Madrid, CSIC, 2025, pp. 43-72, especialmente 46-47.

44 Sánchez-Pardo, J.C., "Los contextos de fundación de las iglesias tardoantiguas en Galicia...", *op. cit.*, pp. 103-106.

45 Gutiérrez González, J.A., "La formación del territorio de Asturias en el período de la monarquía asturiana", en Arias Páramo, L. (coord.), *Enciclopedia del Prerrománico Asturiano*, I, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2007, pp. 19-57.

46 Armada Pita, X.L., "El culto a santa Eulalia y la cristianización de *Gallaecia*: algunos testimonios arqueológicos", *Habis*, 34 (2003), pp. 372-375.

47 Díaz, P.C., "Los orientales y la llegada del cristianismo a la península ibérica", en De Hoz, M.P. y Mora, G. (eds.), *El Oriente griego en la Península Ibérica. Epigrafía e historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, pp. 257-258.

48 Poveda Arias, P., "Conquista e integración de *Gallaecia* en el reino visigodo", *Lvcentvm*, XLI (2022), p. 292.

y Estado en aras del objetivo político de la unidad nacional —*Una, Fide et Regno*⁴⁹—, proceso que impulsó el papel de los obispos como líderes espirituales y representantes del poder regio en sus respectivas diócesis⁵⁰. A fines del siglo VI ya se había logrado la unión religiosa del reino de Toledo⁵¹. En este contexto, el prelado lucense asumiría su papel rector, como líder religioso y representante político de una comunidad que practicaba la ortodoxia católica.

En esta segunda mitad del siglo VI, cuando el cristianismo está plenamente asentado en el noroeste hispano⁵², las *villae* galaicas se cristianizan plenamente, añadiendo a sus estructuras edificios de culto⁵³, templos remodelados y activos en el futuro, como sucedió con la mayoría de las iglesias paleocristianas hispanas del siglo VI⁵⁴. ¿Qué podría suceder en el caso de Esperante? ¿Habría una *ecclesia* dedicada a la santa emeritense anterior a la formulada en el siglo IX? Lo cierto es que en la diócesis de Lugo solo hay registradas tres *ecclesiae* en el *Parrochiale Suevum* (ca. 572-582), situadas al sur de los límites diocesanos lucenses, en la frontera con la diócesis de *Palla Auria* (Ourense)⁵⁵, que corresponden con las cabeceras de una división comarcal o arciprestal, civil, eclesiástica o administrativa⁵⁶. En la plenitud de su prestigio, hacia 570, la sede episcopal de Lugo contaba con una serie de *ecclesiae* en su entorno —*civitas cum adjacentia sua*— que contribuyeron a la vertebración del territorio⁵⁷ y que coinciden con las circunscripciones civiles tardorromanas y con la estructura administrativa civil del reino suevo⁵⁸.

49 Cantera, S., *Hispania-Spania. El nacimiento de España. Conciencia hispana en el Reino Visigodo de Toledo*, Madrid, Actas, 2014, pp. 111-116.

50 García Moreno, L.A., *Historia de España Visigoda*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 346-347; sobre el carácter episcopal de la Iglesia hispanogoda, cfr. García Moreno, L.A., *Historia de España Visigoda*, op. cit., pp. 352-357.

51 González, T., “La Iglesia desde la conversión de Recaredo hasta la invasión árabe”, en García Villoslada, R. (dir.), *La Iglesia en la España romana y visigoda (siglos I-VIII). Historia de la Iglesia en España*, I, Madrid, BAC, 1979, pp. 401-413; García Moreno, L.A., “El Concilio III de Toledo y la Historia de España altomedieval”, en Hevia Ballina, A. (ed.), *Memoria Ecclesiae. II. Las raíces visigóticas de la Iglesia en España: en torno al Concilio III de Toledo. Santoral hispano-mozárabe en España*, Oviedo, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, 1991, pp. 9-20.

52 Díaz y Díaz, M.C., “Galecia visigoda”, en Vázquez Varela, J.M. (ed.), *O feito relixioso na historia de Galicia*, Santiago, Asociación Galega de Historiadores, 1999, pp. 59-70.

53 Chavarría Arnau, A., *El final de las villae en Hispania (siglos IV-VII A.D.)*, *Bibliothèque de l'Antiquité Tardive*, 7, Turnhout, Brepols, 2007, pp. 253-287.

54 Caballero Zoreda, L., “La arquitectura denominada de época visigoda, ¿es realmente tardorromana o prerrománica?”, en Caballero Zoreda, L. y Mateos Cruz, P. (eds.), *Visigodos y Omeyas. Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media (Mérida, abril de 1999). Anejos de Archivo Español de Arqueología*, XXIII, Madrid, Instituto de Historia, CSIC, 2000, pp. 207-247, especialmente 214.

55 Sánchez Pardo, J.C., “Organización eclesiástica y social en la Galicia tardoantigua. Una perspectiva geográfico-arqueológica del Parroquial Suevo”, *Hispania Sacra*, LXVI, 134 (2014), p. 468.

56 Díaz Martínez, P.C., “El *Parrochiale suevum*: organización eclesiástica, poder político y poblamiento en la Gallaecia tardoantigua”, en Mangas, J. y Alvar, J. (eds.), *Homenaje a José María Blázquez*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, pp. 35-47; Sánchez Pardo, J.C., “Organización eclesiástica y social...”, op. cit., pp. 455 y 461.

57 López Quiroga, J., “La vertebración eclesiástica del territorio en el Occidente de ‘Hispania’ a partir de la imagen ofrecida por el ‘Parroquial Suevo’”, en Brandt, O., Cresci, S., López Quiroga, J. y Pappalardo, C. (eds.), *Ciuitas, Episcopus, Territorium (Acta XV Congressus Internationalis Archaeologicae Christianae, Studi di Antichità Cristiana, LXV)*, Ciudad del Vaticano, 2013, pp. 463-482.

58 Sánchez Pardo, J.C., “Organización eclesiástica y social...”, op. cit., pp. 439-480.

Santalla de Esperante no forma parte de esta lista de *civitas* —comunidad sociopolítica romana organizada territorialmente—, ni de ninguna de las otras circunscripciones menores, más alejadas de la sede episcopal: los *pagi* o distritos rurales de la preexistente organización romana, donde habría una comunidad eclesial. Esto no quiere decir, no obstante, que en esa época la *villa* de Esperante no contase con una iglesia anterior a la construida por Alfonso II, puesto que el *Parrochiale* se centra en los templos de dependencia diocesana; no recoge la lista de monasterios ni de templos de fundación privada, ligados a un propietario rural, que en Gallaecia ya existían en esa época. Se limita el Parroquial Suevo, insistimos, a las iglesias diocesanas⁵⁹, donde se administraba el sacramento del bautismo y se ordenaba el cementerio de la comunidad⁶⁰. No existe en Santalla de Esperante una parroquia del siglo VI dependiente del obispado de *Lucus*, por lo que debemos pensar que, si existió una primera versión paleocristiana de la iglesia altomedieval, se debió a la religiosidad y munificencia de un *dominus*, que atiende el servicio religioso en una propiedad de su patrimonio⁶¹.

En el siglo VIII todo cambia. Tras la conquista musulmana de *Lucus* se produce una violenta recuperación por parte de Alfonso I (739-757), en un momento difícil para integrar el territorio lucense en el reino de Asturias⁶². La capital diocesana y su territorio se restauran hacia 750 con la labor repobladora del obispo Odoario, con un aporte poblacional procedente del norte de África o del sur de Hispania⁶³. Con esta repoblación se prepara el futuro inmediato del territorio lucense, con su incorporación al *Asturorum regnum* de Alfonso II el Casto (791-842). En este proceso desaparece el tipo de explotación agropecuaria de época tardoantigua y las *villae* se convierten, en la segunda mitad del siglo VIII, en centros de explotación del territorio de signo distinto: pequeños núcleos poblacionales en torno a una iglesia parroquial⁶⁴ al servicio de una comunidad rural del entorno lucense.

59 Díaz y Díaz, M.C., "La Diócesis de Iria-Compostela hasta 1100", en García Oro, J. (coord.), *Iglesias de Santiago de Compostela y Tuy-Vigo. Historia de las diócesis españolas*, 14, Madrid, BAC, 2002, p. 17.

60 Sánchez Pardo, J.C., "Organización eclesiástica y social...", *op. cit.*, p. 455.

61 Gómez Vila, J., "Focos cristianos primitivos en torno a la vía romana *Lucus Augusti-Aquis Querquennis*...", *op. cit.*, pp. 229-236.

62 Baliñas Pérez, C., *Defensores e traditores: un modelo de relación entre poder monárquico y oligarquía na Galicia altomedieval (718-1037)*, Santiago de Compostela, 1988; *idem*, *Do mito á realidade. A definición social e territorial de Galicia na Alta Idade Media (séculos VIII e IX)*, Santiago de Compostela, 1992; *idem*, "De Covadonga a Compostela: Galicia en el marco de la construcción del Reino de Asturias", en *La época de la Monarquía asturiana. Actas del simposio celebrado en Covadonga (8-10 de octubre de 2001)*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2002, pp. 371-378 y 385.

63 Díaz y Díaz, M.C. y Pardo Gómez, M^a.V., "La diócesis de Lugo hasta 1100", en García Oro, J., *Iglesias de Lugo, Mondoñedo-Ferrol y Ourense. Historia de las Diócesis Españolas*, 15, Madrid, BAC, 2002, pp. 12-13; Baliñas Pérez, C., "De Covadonga a Compostela: Galicia en el marco de la construcción del Reino de Asturias", *op. cit.*, pp. 369-370.

64 Este es el proceso general en la creación del poblamiento medieval hispano: desaparece la *villa* y entre los siglos VIII-X se crea un nuevo tipo de explotación rural ligada a una parroquia o a un monasterio familiar; cfr. Gutiérrez González, J.A., "Las *villae* y la génesis del poblamiento medieval", *op. cit.*, pp. 222-224.

IV. La iglesia de Alfonso II. Un ejemplo de patrocinio de la monarquía asturiana en el área suburbana de Lugo

En tiempos de Alfonso I (739-757) la monarquía asturiana repuebla la *pars maritima Gallecie*, es decir, la costa norte gallega, en un proceso de repoblación y restauración continuado con la intervención del obispo Odoario (ca. 750-786), procedente del norte de África o del sur de Hispania, centrada en la ciudad de *Lucus* y su entorno rural, del que Esperante forma parte. Un territorio que se repuebla y explota comercialmente coincidiendo con los reinados de Fruela I (757-768) y Alfonso II, monarca que, como se ha dicho, integra en su reino la Galicia occidental entre 790 y 840.

El núcleo hispano-cristiano astur tendrá con el rey Casto un centro de poder religioso-administrativo en el obispado de Iria-Compostela, pero el obispado de Lugo, cuya jerarquía eclesiástica es nombrada directamente por el soberano, adquiere temporalmente el rango metropolitano original de Braga⁶⁵. En este contexto, en la plenitud del siglo IX, Alfonso II y el prelado lucense⁶⁶ deciden construir —o reformular radicalmente— la iglesia de Santalla de Esperante, en las afueras de la capital diocesana, en un área rural repoblada a mediados del siglo VIII por Odoario y donde se recupera parcialmente un viejo edificio abandonado, de época romana, una arquitectura tar-doantigua semiderruida, cuyos restos corresponden a los arcos citados y a diversos restos de muros hallados en las excavaciones de 2025 localizadas al norte de la iglesia.

Este procedimiento de adaptación no parece extraordinario, pues durante siglos se construyeron iglesias cristianas en Occidente aprovechando restos significativos de un templo pagano o de un edificio civil romano. Podemos recordar casos como la catedral de Siracusa, templo medieval que aprovecha un templo pagano de la Grecia clásica⁶⁷, la basílica romana de Santa María de los Ángeles y los Mártires, que reutiliza el *tepidarium* y el *frigidarium* de las termas de Diocleciano⁶⁸, o la catedral de Iria Flavia, construida sobre un importante edificio civil romano, una posible *domus urbana*, y quizá *domus ecclesia*, auspiciada por un *dominus iriense* de los siglos III-V⁶⁹.

65 Baliñas Pérez, C., *Defensores e traditores: un modelo de relación...*, op. cit., pp. 23-28.

66 Soberanos, aristócratas laicos y alto clero son los principales promotores de la arquitectura del *Asturorum regnum*; cfr. Quirós Castillo, J.A. y Fernández Mier, M., "Para una historia social de la arquitectura monumental altomedieval asturiana", en Caballero Zoreda, L., Mateos Cruz, P. y García de Castro Valdés, C. (coords.), *Asturias entre visigodos y mozárabes (visigodos y omeyas, VI)*, Madrid, CSIC, 2012, pp. 5-11.

67 Binda, L., Saisi, A. y Tiraboschi C., "Investigation procedures for the diagnosis of historic masonries", *Construction and Building Materials*, 14 (4) (2000), pp. 199-233; *idem*, "Non-Destructive Testing Techniques Applied for Diagnostic Investigation: Syracuse Cathedral in Sicily, Italy", *International Journal of Architectural Heritage*, 1 (2007), pp. 380-402.

68 Brodini, A., "Demoni aufugite. Le terme di Diocleziano e Santa Maria degli Angeli al tempo di San Camillo de Lellis", en Salviucci Insolera, L. y Saporì, E. (eds.), *San Camillo de Lellis e i suoi amici. Ordini religiosi e arte tra Rinascimento e Barocco. Atti del Convegno (Roma, 22-23 ottobre 2013) in occasione delle celebrazioni del IV centenario della morte di San Camillo (1614-2014)*, Soveria Mannelli (Calabria), Rubbettino, 2017, pp. 127-138.

69 Chamoso Lamas, M., "Noticia sobre la importancia arqueológica de Iria Flavia (Padrón-La Coruña)", *Archivo Español Arqueológico*, 45-47 (125-130) (1972), pp. 125-137; Sánchez Pardo, J.C., "Organización eclesiástica y social...", op. cit., p. 448; Pérez Losada, F., "Entre a aldea e a cidade. Estudio arqueohistórico dos «aglomerados

Santalla de Esperante se concibe como nuevo templo en el *giro ciuitatis* de *Lucus*, un ámbito yermo tras la conquista musulmana y el posterior abandono del territorio lucense. A mediados del siglo VIII, Odoario encuentra en este estado de desolación e inhabitabilidad la capital episcopal y su entorno extramuros, el *giro ciuitatis* del que Esperante forma parte. El hecho de que esta iglesia dedicada a la santa emeritense no aparezca en los documentos vinculados con Odoario podría indicar que la fundación de Alfonso II se realiza en una *villa* ruिनosa y deshabitada, reutilizando materiales romanos encontrados *in situ* y otros extraídos de un antiguo templo romano de *Lucus*. Los documentos producidos entre fines del siglo X e inicios del XI, y entre fines del XI y principios del XII, que trasladan la documentación del siglo VIII relativa a Odoario, indican que, tras el abandono de Lugo y de su entorno por parte de los musulmanes, el obispo de origen africano o andalusí se hizo con el control y propiedad del territorio de la *ciuitas* de *Lucus* y de su entorno, en un amplio espacio en la margen izquierda del Miño. Odoario y su familia restauraron y fundaron templos —las iglesias de Santiago de Meilán y Santa Comba de Chamoso, el monasterio de San Esteban de Atán, etc.— y poblaron y explotaron un territorio —en especial las *villae* tardoantiguas— que el prelado y sus *famuli* y *seruitores* hallaron en estado de desolación y despoblamiento⁷⁰. El mecanismo de repoblar el espacio de una antigua *villa* y fundar allí una iglesia se desarrolla con repoblación odoariana; sirva de ejemplo la cesión de *villa Marci* a Haloitus, Icka y otros once *famuli* y *seruitores* del prelado, quienes fundan una iglesia bajo la advocación de santa Comba, consagrada por el propio Odoario⁷¹.

El motivo de crear en el siglo IX un importante proyecto edilicio en Esperante, con una dimensión artística mucho mayor que la elegida como primera basílica compostelana, templo de nave única edificado *opere parvo* por el rey Casto⁷², sería el de servir a una comunidad rural próxima a la ciudad, o quizá como parte de una residencia suburbana episcopal, o ambas cosas a la vez. Hay que tener en cuenta que esta repoblación de mediados del siglo VIII, en el contexto histórico de la incorporación de Galicia al reino de Asturias, supone la recuperación de la sede episcopal con el apoyo de las élites locales y de Alfonso I. Posteriormente, bajo el reinado de

secundarios» romanos en Galicia", *Brigantium*, 13 (2002), pp. 82-107; Suárez Otero, J., "Iria Flavia. De puerto romano a centro de poder suevo", en *In Tempore Sueborum. El tiempo de los Suevos en Galicia (411-585). Volumen de Estudios*, Ourense, Diputación Provincial, 2018, pp. 277-278.

70 Pastor Díaz de Garayo, E. y Castro Correa, A., *Las presuras de Odoario "El Africano" en Lugo y Braga. Textos, objetos y contextos para la construcción de la memoria y la legitimación de la dominación personal y política*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2020, pp. 16, 21-28 y 127-129.

71 *Ibidem*, p. 26.

72 *Un templum ad tumulum sepulchri Apostoli... ex petra et tellum opere parvo* ("de piedra y tierra y de fábrica humilde"), según el Acta de consagración de la basílica compostelana de Alfonso III (899) y la Concordia de Antealtares (1077); cfr. Yzquierdo Perrín, R., *Arte Medieval (I). Galicia, Arte*, X, A Coruña, Hércules, 1995, pp. 75-76; Arbeiter, A., "Santiago de Compostela. Las arquitecturas jacobeanas en la Alta Edad Media", en Singul, F. (ed.), *Santiago – Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio*, Santiago, Xunta de Galicia, 1997, p. 136.

Fruela (757-768), cuando la monarquía somete a la aristocracia gallega rebelde, *Lucus* se incorpora plenamente al ámbito político astur y el obispo lucense se convierte en la única autoridad episcopal del reino de Asturias. Con Alfonso II *Lucus* acoge en determinados períodos al monarca, que lideró la defensa del territorio contra diversos ataques musulmanes, venciendo al enemigo en Narón-Portomarín, en 821, y en Sarria poco después de 830⁷³.

Hacia el año 830, el rey Casto incrementa el prestigio del obispo lucense con su determinación de elevarlo al rango *archiepiscopal*. Con esta decisión el rey otorga a la sede galaica la dignidad metropolitana que había ostentado Braga, por lo que el prelado lucense⁷⁴, en la época de la construcción de Santalla de Esperante, en un arco cronológico que calculamos entre 830 y 838, ejerce el papel de primado de la Iglesia astur⁷⁵.

Creemos que es en este momento cuando el soberano y el obispo deciden construir un edificio religioso de tamaño considerable, con cuatro estancias habitacionales adosadas al cuerpo del templo, en un suburbio rural de la capital episcopal. Un templo y una residencia que certifican el prestigio de ambas instituciones, constituyendo un centro de poder y núcleo articulador de un territorio agropecuario de las afueras de Lugo⁷⁶. La iglesia de Esperante y sus cuatro estancias directamente vinculadas con la arquitectura del templo, de las que se hablará más adelante, configuran un complejo eclesial compuesto por el espacio litúrgico, la iglesia propiamente dicha, y unas estancias seculares de posible función residencial para el clero.

IV. 1. La advocación a santa Eulalia de Mérida

La titulación de esta importante edificación religiosa refleja la devoción que, en el siglo IX, todavía se tenía en *Lucus* por santa Eulalia, mártir de la gran persecución de Diocleciano (304)⁷⁷. De hecho, las tres primeras advocaciones cristianas conocidas en templos del *conventus Lucensis* son las de santa María, santa Eulalia y san Juan⁷⁸. El culto a santa Eulalia de *Emerita Augusta* cobró gran difusión en los inicios del cristianismo peninsular: comenzó en *Lusitania* y *Gallaecia* a partir de fines del siglo IV y continuó su desarrollo en época posterior⁷⁹; un proceso desarrollado a

73 Baliñas Pérez, C., "A cidade de Lugo nos tempos da inventio xacobe...", *op. cit.*, p. 16.

74 La documentación informa de que el obispo lucense Adulfo, mencionado en 832, ya fue metropolitano; durante el siglo IX lo siguieron en el cargo el obispo Gladilano, mencionado entre 842-850 y en 861, san Froilán (875-883), Flaviano (883-885) y Recaredo (893-924); cfr. Carriedo Tejedo, M., "Cronología de los obispos de Lugo en el siglo IX", *Lucensia*, vol. XXXIII, n.º 66 (2023), pp. 185-198.

75 Baliñas Pérez, C., "A cidade de Lugo nos tempos da inventio xacobe...", *op. cit.*, pp. 17-18.

76 Quirós Castillo, J.A. y Fernández Mier, M., "Para una historia social de la arquitectura monumental...", *op. cit.*, pp. 21-22.

77 González Salinero, R., *Las persecuciones contra los cristianos en el Imperio romano*, Madrid, Signifer, 2005, pp. 67-72.

78 Díaz y Díaz, M.C., "Orígenes cristianos de Lugo", en *Actas del Coloquio Internacional sobre el Bimilenario de Lugo*, Lugo, Patronato del Bimilenario de Lugo, 1977, pp. 247-248.

79 Idacio de Chaves, *Vita Fructuosi; Vitae Patrum Emeritensium*; Armada Pita, X.L., "El culto a santa Eulalia y la cristianización de *Gallaecia*: algunos testimonios arqueológicos", *Habis*, 34 (2003), pp. 372-375.

partir de una tradición cristiana de la segunda mitad del siglo III que impulsa una nueva espiritualidad en torno a la heroicidad del martirio, entendido como forma excepcional de la santidad⁸⁰. En la difusión del culto a la santa emeritense intervino la *passio* de Eulalia, que se remonta a las *Acta martyrum*, cuyo carácter apologético le otorga a Eulalia la santidad por su seguimiento radical de la *imitatio Christi*⁸¹. Uno de los instrumentos para la difusión de la devoción a la santa de Mérida fue un himno de Prudencio, conocido a partir de fines del siglo IV e inicios del V, en el que se describe el esplendor de su basílica martirial⁸².

La elección como titular de la iglesia de Esperante, por parte de Alfonso II y el prelado lucense, se debe al difundido prestigio de las reliquias veneradas en *Emerita Augusta* por ciudadanos y peregrinos, a la abogacía supranatural de santa Eulalia y a su poder taumatúrgico. La santa reside en el cielo, pero también está presente en su tumba terrenal⁸³, según la creencia popular de la Antigüedad tardía, que proponía una conexión real entre el cielo y la tierra. La fama de Eulalia alcanzó su punto culminante en el siglo VI, cuando su santuario en Mérida deviene centro de peregrinación internacional, con capacidad de atracción de fieles procedentes de gran parte del área mediterránea, incluso de Oriente⁸⁴. Una fama transmitida por un anónimo sobre las *Vitas Patrum Emeritensium*, que ofrece valiosa información sobre el conjunto martirial de Mérida⁸⁵, inspirador de numerosas iglesias en la península ibérica que veneran la memoria de su titular cada 9 y 10 de diciembre. En el entorno de Lugo debemos recordar un templo como Santalla de Bóveda de Mera, edificio pagano renovado hacia el año 600 como basílica cristiana bajo la advocación de la santa de Mérida, cuyo repertorio decorativo-simbólico inspiró parte de

80 Pietri, Ch., "L'évolution du culte des saints aux premiers siècles chrétiens: du témoin à l'intercesseur", en *Les Fonctions des saints dans le monde occidental (IIIe-XIIIe siècle). Actes du colloque organisé par l'École française de Rome avec le concours de l'Université de Rome "La Sapienza"*, Rome, 27-29 octobre 1988, Roma, École Française de Rome, 1991, pp. 24-36.

81 Saxer, V., "Aspects de la typologie martyriale", en *Les Fonctions des saints dans le monde occidental...*, op.cit., pp. 326-331; Narro, A., *El culto a las santas y los santos en la antigüedad tardía y la época bizantina*, Madrid, Síntesis, 2019, pp. 58-66; Brown, P., *El culto a los santos. Su desarrollo y su función en el cristianismo latino*, Salamanca, Sígueme, 2021, pp. 147-170.

82 Fábrega Grau, A., *Pasionario Hispánico (Siglos VII-XI). Vol. 2: Texto, Monumenta Hispaniae Sacra. Serie Litúrgica 6*, Madrid/Barcelona, Instituto Enrique Flórez, 1955, pp. 68-78; Sotomayor y Muro, M., "La Iglesia en la España romana", en García Villoslada, R. (dir.), *La Iglesia en la España romana y visigoda (siglos I-VIII). Historia de la Iglesia en España*, I, Madrid, BAC, 1979, pp. 78-79; Collins, R., "Merida and Toledo: 550-585", en James, E. (ed.), *Visigothic Spain: new approaches*, Oxford, University Press, 1980, pp. 189-219; Riesco Chueca, P. (ed.), *Pasionario Hispánico*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 49-69; Thacker, A., "Loca sanctorum: the significance of place in the study of the saints", en Thacker, A. y Sharpe, R. (eds.), *Local saints and local churches in the early medieval West*, Oxford, University Press, 2002, p. 23.

83 Brown, P., *El culto a los santos. Su desarrollo...*, op. cit., pp. 41-72.

84 Díaz, P.C., "Los orientales y la llegada del cristianismo a la península ibérica", en De Hoz, M.P. y Mora, G. (eds.), *El Oriente griego en la Península Ibérica. Epigrafía e historia*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, pp. 257-258.

85 Moreno Martín, F.J., "Arquitectura y usos monásticos en el siglo VII. De la recreación textual a la invisibilidad material", en Caballero Zoreda, L., Mateos Cruz, P. y Utrero Agudo, M.A. (eds.), *El siglo VII frente al siglo VII...*, op. cit., p. 290.

la ornamentación pictórica de la iglesia de Santullano, construida por mandato de Alfonso II en las afueras de Oviedo⁸⁶.

En los siglos siguientes pervivió la devoción a santa Eulalia, sumándose su culto a la liturgia visigoda del siglo VII y documentado en el Oracional festivo, implantado por Julián de Toledo a partir del año litúrgico 682-683⁸⁷. A principios del siglo IX continúa vigente este fervor popular, pues una tradición de la época asegura que hacia 802 los mozárabes emeritenses, en aquel momento súbditos del emir de Córdoba, trasladaron las reliquias de la santa a Oviedo para evitar su profanación. Posiblemente esta traslación nunca tuvo lugar, pero al rey Alfonso II le interesaba potenciar, con la propagación de esta noticia relativa al cuidado y respeto de los restos de una santa tan prestigiosa, los vínculos de la capital del *Asturorum regnum* —y de *Lucus*— con Mérida⁸⁸.

La decisión de elevar la sede lucense a la categoría *archiepiscopal* podría estar relacionada con la dedicación de la nueva iglesia de Esperante a esta amiga íntima invisible⁸⁹, propiciadora de compasión y justicia, bajo cuya protección se adhiere una comunidad rural del entorno de la capital episcopal.

IV. 2. La tipología del templo prerrománico

La planta de la iglesia de Santalla de Esperante es de cabecera rectangular, con un único ábside con los muros laterales reforzados al exterior con cuatro contrafuertes, dos por lado (fig. 10), que se une mediante arco triunfal al cuerpo del templo. Este presbiterio se agrega a un amplio crucero sin resalte, al que se abren dos espacios de planta cuadrangular identificados tradicionalmente como “sacristías”, de los cuales queda en pie solo el correspondiente al del lado del evangelio. Este crucero diáfano se une al resto del espacio, que entendemos sería de planta basilical y que, según nuestra propuesta, estaría dividido por pilares, constituyendo tres naves cortas y de desigual anchura, con la central mayor que las laterales.

Se configura así un espacio litúrgico compuesto por tres partes, al servicio del rito hispánico toledano recuperado por Alfonso II; en primer lugar, un ábside de planta rectangular donde se sitúa el altar, con el suelo sobreelevado con respecto al resto de la iglesia, como corresponde al lugar principal, donde se oficia el sacrificio de la misa; un segundo espacio para el coro de clérigos, recinto privilegiado ubicado en el transepto, al que se abren las dos habitaciones o “sacristías”, de las que

86 Singul, F., “La transmisión artística en los siglos IX-X en el noroeste peninsular, en los orígenes del Camino Primitivo: Santa Eulalia de Bóveda (Lugo) y Oviedo”, *Ad Limina*, XV (2024), pp. 303-347.

87 Díaz y Díaz, M.C., “La fecha de implantación del Oracional festivo visigótico”, en *Vie chrétienne et culture dans l'Espagne du VIIe au Xe siècles*, Aldershot (UK), Variorum, Ashgate Publishing Co., 1992, pp. 215-243, especialmente 234-235.

88 Díaz y Díaz, M.C., “La circulation des manuscrits dans la Péninsule Ibérique du VIIIe au XI siècle”, en *Vie chrétienne et culture dans l'Espagne...*, *op. cit.*, p. 222.

89 Brown, P., *El culto a los santos. Su desarrollo...*, *op. cit.*, pp. 117-145.



Fig. 10: Ábside de Santalla de Esperante (foto: autor).

subsiste la del lado norte; y un tercer ámbito destinado al pueblo, un aula basilical de corta longitud.

La existencia de un amplio transepto para el clero, con amplitud suficiente para facilitar la gestualidad y las solemnidades de la liturgia, tiene su parangón en San Julián de los Prados (Santullano)⁹⁰ y Santo Tirso de Oviedo⁹¹. En el caso de que el soberano astur visitase al obispo de Lugo en Esperante, el transepto, como en San Julián de los Prados, sería también, posiblemente, su ámbito de ubicación en el ceremonial sacro⁹².

Los tres espacios de la iglesia estaban separados entre sí: una cortina tendida entre los dos capiteles del arco triunfal y/o un cancel de piedra o mármol —del que no queda

90 Sobre el transepto de Santullano y su función, cfr. García de Castro Valdés, C., *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media en Asturias*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 1995, pp. 460-465.

91 García de Castro Valdés, C., *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media...*, op. cit., pp. 512-514; Borge Cordovila, F.J., "La basilica de San Tirso de Oviedo: formulación de hipótesis constructivas en función del análisis compositivo comparado", *Bolskan*, 21 (2004), pp. 108, 110 y 112.

92 Nieto Alcaide, V., *Arte prerrománico asturiano*, Salinas, Asturias, Ayalga, 1989, pp. 88-89.

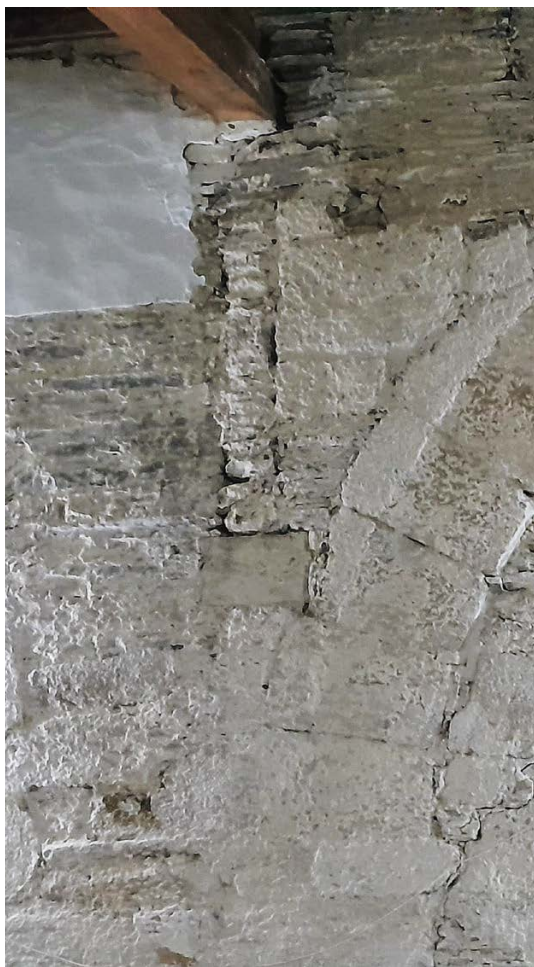


Fig. 11: Posible arranque del arco de separación del crucero con respecto al cuerpo de la iglesia (foto: autor).

huella—, situado en la embocadura del ábside, protegía el altar y la capilla mayor, el lugar más sagrado, del coro ubicado en el transepto. El hecho de que los salmeres del arco triunfal estén retranqueados con respecto a los capiteles, y que vuelen muy visiblemente los caulículos de estas piezas corintias, parece sugerir que, de este modo, se buscaba una solución práctica para sostener una barra de madera de la que colgaban las cortinas que cerraban el santuario del templo, algo habitual en la arquitectura asturiana⁹³. En segundo lugar, un elemento arquitectónico de gran presencia, quizá al modo de triple arco diafragma, delimitaba y segregaba el espacio preferencial del coro del corto ámbito basilical destinado al pueblo; de este elemento queda huella arqueológica en el subsuelo y en los muros laterales (fig. 11).

Esta jerarquización espacial, según sus usos litúrgicos y segregando las clases sociales, responde a una sacralidad que precisa de consagración del espacio y de alguna reliquia vinculada con santa Eulalia, para ser depositada bajo el altar. El ceremonial de deposición de las reliquias se iniciaba con una procesión matutina, que portaba los restos sacros al nuevo templo; a continuación, el obispo derramaba óleo en el lugar donde se iban a custodiar; después se colocaba la mesa del altar y el prelado procedía a su unción, culminando este ritual con la iluminación del altar y del arco triunfal y con la bendición de la iglesia; cada uno de estos pasos concluía con el canto de las antífonas⁹⁴.

93 García de Castro Valdés, C., "Una encrucijada forzosa. Las innovaciones litúrgico-arquitectónicas de los templos del Reino de Asturias, ca. 750-830", *Codex Aquilarensis*, 36 (2020), p. 33.

94 Bohajar, J., "Hispana, liturgia", en Sartore, D. y Triacca, A.M., *Nuevo Diccionario de Liturgia*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1989, pp. 943-962.



Fig. 12: Puerta de acceso a la "sacristía" norte (foto: autor).

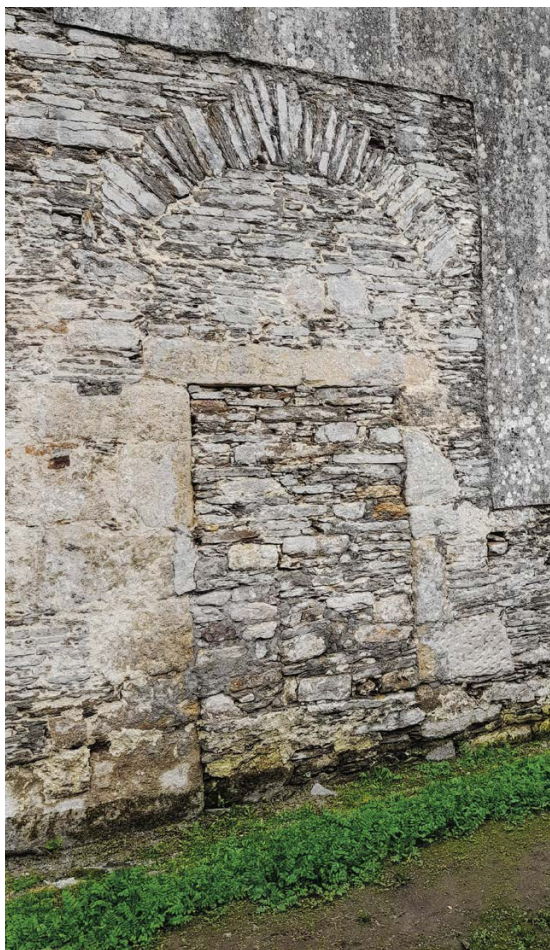


Fig. 13: Puerta de acceso a la "sacristía" meridional (desaparecida) (foto: autor).

La arquitectura original de Esperante apareció al eliminar los revocos modernos. Los alzados son de mampostería de granito, con refuerzos de sillería en la cabecera y dos contrafuertes en cada muro, y en las esquinas del edificio, elementos en los que se usaron sillares de granito, muchos de ellos reutilizados. Los vanos de las puertas del crucero, abiertas a las cámaras laterales, son adintelados y protegidos por arcos de descarga (figs. 12 y 13); características que se repiten en la puerta exterior que comunica la cámara lateral norte con el exterior. El sistema de cubiertas contaba con armaduras de madera sostenidas sobre los muros perimetrales y sobre las arquerías levantadas sobre pilares que, muy posiblemente, se situarían a los pies de la iglesia, conformando un espacio congregacional de plan basilical.

En suma, se trata de un templo cuya tipología, estructura y tecnología constructiva concuerdan con el tipo de arquitectura promovida por la monarquía asturiana en la primera mitad del siglo IX, coincidiendo con el reinado de Alfonso II y con el

desarrollo de un sistema arquitectónico impulsado, supuestamente, por el maestro Tioda, o Theoda, el arquitecto real. Según la Crónica Silense, este artista dirigió durante treinta años las obras de la catedral del Salvador⁹⁵ y a él se atribuye la codificación de formas y materiales arquitectónicos adaptados a diversas funciones en la construcción de templos y del palacio de Oviedo, con predominio de la línea y el ángulo rectos, combinaciones de cuadrados y rectángulos, cubos y prismas⁹⁶. La cronología de su construcción se puede afinar, acercándola a la que Sánchez Albornoz supuso para Santullano, es decir, entre 826 y 838, el período del reinado de Alfonso II en el que el reino disfrutó de paz⁹⁷.

El templo prerrománico de Esperante, en su concepción original, ha llegado a nuestros días incompleto pese a su aceptable estado de conservación. La secuencia de espacios que perviven, a pesar de los siglos pasados, y las huellas dejadas en los alzados existentes y aquellas detectadas en las investigaciones arqueológicas de 2003 y 2025 señalan una secuencia espacial identificada a partir del orden propuesto por el arquitecto que trazó el proyecto. Aunque la formalización de la obra se debe muy posiblemente a un taller de albañiles locales, con oficio transmitido en el marco gremial de *Lucus*, la tipología de la iglesia, las técnicas constructivas y los detalles de estilo indican la presencia de un maestro de obras vinculado con la producción áulica ovetense, tradicionalmente identificada con la del arquitecto Tioda, formalizador de las empresas constructivas auspiciadas por el rey Casto.

El orden impuesto en Santalla de Esperante por el maestro tracista es el de una planta de cruz latina, como ya se ha dicho, compuesta por ábside rectangular, de testero liso y arco triunfal de medio punto sobre columnas, crucero resaltado en planta por dos estancias o sacristías, que se unen al transepto del templo por medio de puertas adinteladas, y un cuerpo de iglesia que, a nuestro juicio, estaría articulado en tres naves, separadas por dos pilares y tres arcos a cada lado. La puerta occidental, concebida como entrada principal del templo, contaba con un pórtico cuadrangular o rectangular, identificado también en el curso de la excavación arqueológica de 2025, del que se ha recuperado parte de un capitel de tradición corintia labrado en piedra (fig. 14).

Construida bajo el concepto de un todo ordenado, desde el ábside hasta el pórtico occidental (desaparecido), los constructores de Santalla de Esperante aprovecharon para el alzado del cuerpo del templo parte de la estructura de la arquitectura

95 Atribución que se continúa repitiendo; véanse, por ejemplo, Cabal, C., *Alfonso II El Casto*, Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1991, pp. 326-332; Olaguer-Feliú, F., *Arte medieval español hasta el año 1000*, Madrid, Encuentro, 1998, pp. 166-167; Arias Páramo, L., *Prerrománico asturiano. El arte de la monarquía asturiana*, Oviedo, Trea, 1999, pp. 20-21.

96 Cid Priego, C., *Arte prerrománico de la Monarquía asturiana*, Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1995, pp. 59-69 y 109-123.

97 Sánchez Albornoz, C., *Orígenes de la nación española. Estudios críticos sobre la Historia del Reino de Asturias*, vol. II, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972-1975, pp. 647-648.

Fig. 14. Fragmento de capitel de tradición corintia, pórtico de la iglesia de Esperante (foto: Roberto Bartolomé Abaira, arqueólogo).



preexistente, en concreto los citados arcos de medio punto, paralelos, que formaban parte de un edificio romano, y procedieron al desmonte de lo sobrante para ser reutilizado en la nueva arquitectura; o bien el viejo conjunto se hallaba ya parcialmente derruido y sus materiales se hallaban desmontados. Los canteros lucenses, que también habrían de labrar las piezas pétreas de la ventana tripartita del ábside, emplearon la dañada arquitectura romana como cantera para aprovechar lo mejor de su material, en especial como refuerzo en puntos concretos de la iglesia⁹⁸.

A esta planta templaria bien ordenada, una cruz latina formalizada con pautas características de la arquitectura de época de Alfonso II, se añadirían en la misma época dos estancias de desigual amplitud a cada lado del cuerpo de la iglesia, espacios intuidos en 2003 pero descubiertos en el curso de la investigación arqueológica de 2025, que muestran una sincronía constructiva con la iglesia, documentada por la semejanza estratigráfica de los cimientos de la obra conservada y de los espacios desaparecidos. Estas cuatro salas colaterales, de posible función residencial, no presentaban comunicación con el cuerpo de la iglesia.

98 Utrero Agudo, M.^ªA. y Sastre de Diego, I., "Reutilizando materiales en las construcciones de los siglos VII-X. ¿Una posibilidad o una necesidad?", *V Jornadas complutenses de Arte Medieval 711: El Arte entre la Hégira y el Califato Omeya de al-Andalus. Anales de Historia del Arte*, número extra 2 (2012), pp. 309-323, especialmente 313.

En el caso de la sala meridional, inmediata a la habitación o sacristía del crucero que todavía queda en pie, resalta la comunicación directa establecida a través de una puerta adintelada (en la actualidad cegada) preparada en el lado occidental de dicha sacristía; esta comunicación directa es de privilegiada funcionalidad, al abrir esa estancia privada —y posiblemente también la del lado opuesto— al ámbito preferencial del crucero, espacio sacro ligado directamente con el ábside.

Se desconoce si estas estancias laterales, tanto las dos del lado norte como las dos del sur, estaban intercomunicadas, pero es de suponer que contarían con puertas de acceso desde el exterior, orientadas hacia el norte y hacia el sur, respectivamente. Todo ello formaba parte de un complejo eclesial, constituido por el espacio litúrgico, la iglesia propiamente dicha, y unas estancias de funcionalidad secular, posibles ámbitos residenciales para el clero. Un conjunto sagrado, de uso religioso, inserto en una aldea o un conjunto agropecuario heredero de una *villa* tardoantigua.

En la concepción del conjunto eclesial hay que destacar el esfuerzo por la simetría, tanto en el diseño del templo, el ámbito litúrgico, como en la traza de los cuatro espacios adosados de uso secular, construidos en la misma época que el templo, a juzgar por los datos del registro arqueológico. Un diseño que evidencia la racionalidad de un proyecto bien ordenado, fruto de una concepción arquitectónica unitaria que prioriza el ámbito sagrado de la cruz latina antes descrita. Los muros de las cuatro estancias colaterales se adosan a los muros del cuerpo de la iglesia y de las llamadas sacristías comunicadas con el crucero. Se constituye de este modo un conjunto templario-residencial con paralelos en Santa Comba de Bande (Ourense)⁹⁹, San Pedro de la Mata (Toledo)¹⁰⁰ y Santa Lucía del Trampal (Cáceres)¹⁰¹, arquitecturas con cronologías que, según los estudios más recientes, oscilan entre la segunda mitad del siglo VIII y el X.

Las esquinas redondeadas de la fachada de la iglesia de Esperante daban paso a un frontis sencillo, con puerta adintelada bajo arco de descarga y un posible vano, con un pórtico de entrada sostenido por columnas de granito con capiteles derivados del corintio; una tipología arquitectónica que relaciona el ejemplo de Esperante

99 Edificio de la segunda mitad del siglo IX o inicios del X; cfr. Caballero Zoreda, L., Arce, F. y Utrero Agudo, M.^aA., "Santa Comba de Bande (Ourense). Arquitectura y documentación escrita", *Arqueología de la Arquitectura*, 2 (2003), pp. 69-73; *idem*, "La iglesia de San Torcuato de Santa Comba de Bande (Ourense). Arqueología de la arquitectura", *Archivo Español de Arqueología*, 77 (2004), pp. 273-318. Estudios posteriores de datación de morteros y ladrillos retrasaron la cronología de Bande a la segunda mitad del siglo VIII, concretamente entre 751-789; cfr. Sánchez-Pardo, J.C., Blanco-Rotea, R. y Sanjurjo-Sánchez, J., "The church of Santa Comba de Bande and early medieval Iberian architecture: new chronological results", *Antiquity*, 91, 358 (2017), pp. 1011-1026.

100 Edificio de fines del siglo IX o ya del X; cfr. Utrero Agudo, M.^aA., Álvarez Areces, E., Baltuille Martín, J.M., Martín Talaverano, R., Moreno Martín, F.J., Murillo Fragero, J.L., Rielo Ricón, M. y Villa del Castillo, A., "San Pedro de La Mata (Sonseca, Toledo). Construir y decorar una iglesia altomedieval en piedra", *Archivo Español de Arqueología*, 89 (2016), pp. 45-69.

101 Caballero Zoreda, L. y Sáez Lara, F., *La iglesia mozárabe de Santa Lucía del Trampal (Cáceres)...*, *op. cit.*, pp. 83 y 92.

con el grupo de iglesias asturianas con transepto, cubierta de madera y formato basilical, definido por Caballero Zoreda y Utrero Agudo¹⁰²: templos del siglo IX como San Julián de los Prados (Santullano)¹⁰³, San Pedro de Nora¹⁰⁴, Santo Adriano de Tuñón¹⁰⁵, Santiago de Gobiendes¹⁰⁶, San Salvador de Priesca¹⁰⁷ y Santa María de Bendones¹⁰⁸, con decoración escultórica y pictórica, a los que hay que sumar, fuera del actual territorio asturiano, San Gião de Nazaré¹⁰⁹, en Portugal, y la primitiva basílica apostólica de Santiago de Compostela¹¹⁰.

La proximidad tipológica y la técnica constructiva de Esperante con respecto a los templos auspiciados por Alfonso II aconsejan sumar a esta familia de edificios del *Asturorum regnum* este templo próximo a *Lucus*. El concepto arquitectónico de Esperante participa plenamente de la misma sistematización creada para las arquitecturas ovetenses auspiciadas por Alfonso II. Contando con trazas y planimetría del arquitecto real Tioda o de su entorno, la iglesia de Esperante se levantaría con un taller en el que confluyeron varios oficios: albañiles, encargado de la mampostería de los paramentos y canteros que desmontaron y aprovecharon sillares del edificio romano preexistente, reforzando esquinas y componiendo los contrafuertes de la cabecera, y que además labraron en piedra los tres falsos arcos de la ventana del testero (fig. 15). Evitando el trabajo de marmolistas que labrasen columnas para el interior y exterior de la cabecera, estos canteros se encargarían también, muy posiblemente, de la recuperación de dos grandes columnas tardorromanas de mármol

102 Caballero Zoreda, L. y Utrero Agudo, M^a.A., "El ciclo constructivo de la alta Edad Media hispánica. Siglos VIII-X", *Archeologia dell'Architettura*, XVIII (2013), p. 128.

103 Schlunk, H., "Arte asturiano", en *Ars Hispaniae*, 2, Madrid, Plus Ultra, 1947, pp. 330-347; Manzanares Rodríguez Mir, J., "Arte prerrománico asturiano", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Oviedo* (1956), pp. 152-155; Bonet Correa, A., *Arte pre-románico asturiano*, Barcelona, Polígrafa, 1980, pp. 23-24; Fontaine, J., *El prerrománico*, Madrid, Encuentro, 1981, pp. 333-334; Yarza, J., *Arte y Arquitectura en España: 500-1250*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 49-52; García de Castro Valdés, C., *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media...*, op. cit., pp. 52-466.

104 Estilísticamente se la inscribe en un momento avanzado del reinado de Alfonso II, relacionada con los modelos arquitectónicos de Santullano y Bendones; cfr. García de Castro Valdés, C., *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media...*, op. cit., pp. 437-441; Arias, L., *Santo Adriano de Tuñón, San Pedro de Nora y Santianes de Pravia. Guías del Prerrománico Asturiano*, Oviedo, Nobel, 2009, pp. 27-36.

105 Manzanares Rodríguez Mir, J., "Arte prerrománico asturiano", op. cit., pp. 169-170; Bonet Correa, A., *Arte pre-románico...*, op. cit., pp. 33-34; Fontaine, J., *El prerrománico*, op. cit., p. 439; García de Castro Valdés, C., *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media...*, op. cit., pp. 420-423; Arias, L., *Santo Adriano de Tuñón, San Pedro de Nora y Santianes de Pravia...*, op. cit., pp. 9-25.

106 Manzanares Rodríguez Mir, J., "Arte prerrománico asturiano", op. cit., pp. 173-175; Bonet Correa, A., *Arte pre-románico...*, op. cit., pp. 34-35; Fontaine, J., *El prerrománico*, op. cit., p. 450; García de Castro Valdés, C., *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media...*, op. cit., pp. 441-445.

107 Manzanares Rodríguez Mir, J., "Arte prerrománico asturiano", op. cit., pp. 175-176; Bonet Correa, A., *Arte pre-románico...*, op. cit., p. 35; Fontaine, J., *El prerrománico*, op. cit., p. 445.

108 Manzanares Rodríguez Mir, J., "Santa María de Bendones: identificación y estudio de sus ruinas", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Oviedo* (1956), pp. 3-31; *idem*, "Arte prerrománico asturiano", op. cit., pp. 155-156; Bonet Correa, A., *Arte pre-románico...*, op. cit., pp. 15-26; Fontaine, J., *El prerrománico*, op. cit., p. 448.

109 Schlunk, H., "Die Kirche von S. Gião bei Nazaré (Portugal). Ein beitrug zur bedeutung der liturgie für gestaltung des kirchengebäudes", *Madrider Mitteilungen*, XII (1971), pp. 205-240.

110 Núñez, M., *Arquitectura prerrománica*, op. cit., pp. 140-142.



Fig. 15: Triple vano del testero (foto: autor).

que se colocaron en el interior, como suntuoso sostén del arco triunfal de acceso al presbiterio, y de cuatro columnillas marmóreas ubicadas en la ventana del testero, sostén de los tres falsos arcos de cantería.

Al grupo de canteros hay que sumar los carpinteros, que trabajaron en la armadura de la cubierta y en las hojas de madera de las puertas, y muy posiblemente los pintores que decoraron el interior. Más que un taller estable, se trató posiblemente de una agrupación temporal coordinada por el arquitecto de Oviedo o un maestro de obras local, en la que participaron profesionales locales y quizá también especialistas procedentes de la ciudad ovetense. En este sentido, pensamos que estos especialistas podrían ser los pintores de la desaparecida decoración mural del interior, de la que quedan escasas huellas.

Las dos columnas corintias tardorromanas reutilizadas para sostener el arco triunfal de la iglesia son símbolos de riqueza y lujo para el templo auspiciado por la monarquía astur. Ambos soportes marmóreos sirvieron para enaltecer la entrada del espacio más sagrado de Santalla de Esperante, en un ejercicio de reutilización de materiales constructivos de prestigio al que no eran ajenos los talleres ovetenses



Fig. 16: Exterior del ábside (foto: autor).

de Alfonso II, siguiendo una tradición de siglos en la península ibérica, con pervivencia en el siglo X, como por ejemplo San Miguel de Escalada¹¹¹.

La ventana tripartita del testero (fig. 16) configura un elemento definidor de la iglesia de Esperante, por ser característico de la arquitectura auspiciada por Alfonso II, como atestiguan los vanos tríforos de las iglesias ovetenses de Santo Tirso y San Julián de los Prados, además de San Pedro de Nora y Santa María de Bendones, todas ellas levantadas en el siglo IX. Entroncado en esta tradición asturiana, el vano absidal de Esperante se dibujó atendiendo a una simetría muy estudiada, en la que todos los elementos se adaptan a este principio estético. La triple arquería se encuentra enmarcada por un alfiz que la protege, repicado en época moderna, en el momento en el que se enmascara con enlucido toda la superficie del testero; una acción que también afectaría a los capiteles de mármol y que se documenta así mismo en las molduras de los arcos del edificio romano preexistente.

Si la arquitectura de Santo Tirso optaba en la ventana del testero por el uso del ladrillo en sus tres arquitos, como ejercicio de arquitectura, en Esperante se opta por tres arquitos de cantería, en realidad falsos arcos, realizados con tres piedras recortadas y perfectamente ensambladas, sostenidas sobre cuatro columnillas corintias, cada una compuesta de basa, fuste y capitel marmóreos (ver fig. 15). Los contrafuertes de la cabecera única de Esperante, dos a cada lado, concuerdan con la profusión de este tipo de refuerzos empleados en Santo Tirso, que según el Abeldense se había alzado con muchos ángulos¹¹².

Como se ha dicho, es muy posible que las cuatro columnillas del ventanal de Esperante procedan de uno o varios edificios tardorromanos de *Lucus*, o bien de la propia *villa* tardorromana de Esperante. Los fustes son de desigual factura, siendo más esbeltos los dos centrales y más robustos los laterales, armonizando con unas basas de mayor diámetro que las centrales; los cuatro capiteles, de tradición corintia, también son de tamaños ligeramente desiguales. Las cuatro basas de las columnas se apoyan en el elemento visigótico ya comentado, ubicado simbólicamente como *spolia* de prestigio en un lugar relevante y visible del edificio.

Una característica local técnica es la labra en piedra de los tres falsos arcos, en lugar del empleo de verdaderos arcos contruidos en ladrillo, característicos de los citados ejemplos ovetenses. En Esperante se prefiere una arquitectura adintelada, realizada por canteros que cortaron en granito tres piezas y las unieron con engastillados, manteniendo con estos recortes, realizados con perfecta simetría, la regularidad, la estabilidad y la horizontalidad de los tres falsos arcos del vano. Esta

111 Domingo, J.A., "La reutilización del mármol en la arquitectura tardorromana y visigótica en la península ibérica", en García-Entero, V., Vidal Álvarez, S., Gutiérrez García-Moreno, A. y Aranda González, R. (eds.), *Paisajes e Historias en torno a la piedra. Monografías de Prehistoria y Arqueología*, 1, Madrid, UNED, 2020, pp. 319-348.

112 *Basilicam quoque Sancti Tirsi miro hedificio cum multis angulis fundamentavit*; cfr. Cabal, C., *Alfonso II...*, op. cit., pp. 478-479.

tradición técnica, con piezas pétreas recortadas para lograr un paramento seguro y estable, es un recurso conocido en el siglo VI en el área mediterránea, del que también participa la arquitectura hispanovisigoda¹¹³. La labra de vanos con forma de arco continuaría desarrollándose en tierras gallegas en tiempos del *Asturorum regnum*, como evidencian los restos del sistema de iluminación natural de la basílica compostelana de Alfonso III, consagrada en 899¹¹⁴.

La raíz clásica de la arquitectura del *Asturorum regnum*, de base romana, se dota de un rearme ideológico vinculado con la función de la monarquía y su programa político. Hay que resaltar, en este sentido, la relación política y cultural del reino de Asturias en la época de Alfonso II con el Imperio carolingio; un vínculo desarrollado en los siglos VIII y IX, resaltado por la historiografía¹¹⁵, pero que evolucionó sin influencias recíprocas, a partir de una base romana común. Asturianos y carolingios dieron sobradas muestras de respeto a la Antigüedad clásica, fuente de inspiración y de evocación en sus respectivas producciones artísticas. Aunque la teoría tradicional de la huella carolingia en el arte asturiano está superada, creemos en una cierta influencia ideológica en la consideración que Alfonso II tenía de la renovación de la vida intelectual en Occidente a fines del siglo VIII y durante el IX. Renovación debida a la voluntad política de Pipino, Carlomagno y Ludovico Pío, auspiciadores de un período fecundo denominado renacimiento carolingio, caracterizado por una extensión de la cultura y el cristianismo en Austrasia, la Galia del norte y los territorios germánicos de influencia franca¹¹⁶.

Impulsados por este espíritu de renovación y restauración que caracteriza el arte del *Asturorum regnum*, los talleres que participaron en la edificación de Santalla de Esperante, y en especial el maestro que dio las trazas del espacio litúrgico, quizá el propio Tioda, o un colaborador cercano, integraron parte de un edificio tardoantiguo en la estructura de la nueva arquitectura, reutilizando otro material constructivo en la sillería de refuerzo de los alzados.

113 Uscatescu, A. y Ruiz Sousa, J.C., "El 'occidentalismo' de Hispania y la *koiné* artística mediterránea (siglos VII-VIII)", *Goya*, 347 (2014), p. 105.

114 Núñez, M., *Arquitectura prerrománica*, op. cit., pp. 141-153 y 194-221; Díaz de Bustamante, J.M. y López Pereira, J.E., "El Acta de Consagración de la Catedral de Santiago: edición y estudio crítico", *Compostellanum*, XXXV (1990), pp. 377-400; Yzquierdo Perrín, R., "De los orígenes al románico", en García Iglesias, J.M. (dir.), *A Catedral de Santiago de Compostela*, Laracha (A Coruña), Xuntanza, 1993, pp. 138-155; *idem*, *Arte Medieval (I)*, Galicia. Arte, t. X, op. cit., pp. 77-95.

115 Schlunk, H., "La iglesia de San Julián de los Prados (Oviedo) y la arquitectura de Alfonso II el Casto", en *Estudios sobre la Monarquía asturiana*, Oviedo, Diputación de Asturias, Instituto de Estudios Asturianos, 1949, pp. 403-471; Arbeiter, A., "Sobre los precedentes de la arquitectura eclesiástica asturiana en época de Alfonso II", en *III Congreso de Arqueología Medieval Española*, Oviedo, 1989, pp. 161-173; Marín Valdés, F. y Gil López, J.M.^a, *San Julián de los Prados o el discurso de las dos ciudades*, Oviedo, Gobierno del Principado de Asturias, 1989; Bango Torviso, I.G., "Alfonso II y Santullano", en *Arte prerrománico y románico en Asturias*, Villaviciosa, Asociación de Amigos del Paisaje de Villaviciosa Cubera, 1988, pp. 207-237; *idem*, *Arte Prerrománico Hispano. El arte de la España cristiana de los siglos VI al XI*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, pp. 256-259; Morais Morán, J.A., "El valor clásico de la arquitectura asturiana (s. IX): la iglesia de San Julián de los Prados. Entre la tradición «antiquizante» hispanovisigoda y la carolingia", *Anales de Historia del Arte, volumen extraordinario* (2009), pp. 233-246.

116 Paul, J., *Historia intelectual del Occidente medieval*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 150-172.

El conjunto eclesial altomedieval de Esperante, organizado en torno a la cruz latina de un espacio litúrgico jerarquizado¹¹⁷, contiene en su espíritu la huella de la práctica litúrgica del rito hispánico que se practicaba en los templos del *Asturorum regnum*, un rito que, en época de Alfonso II, y de acuerdo con la *Crónica Albeldense*, respondía a la restauración en Oviedo de la liturgia visigoda toledana¹¹⁸.

IV. 3. Un excepcional ejemplo de spolia: la barrotera de cancel de la ventana absidal

Sirviendo como alféizar de la ventana tripartita de la cabecera de la iglesia, el taller constructor ubicó como *spolia* una pieza descontextualizada, de mármol; un objeto suntuoso que, por sus características formales, estilísticas y técnicas, procede del mobiliario litúrgico de un edificio religioso de época hispanovisigoda; una barrotera de cancel del siglo VII o inicios del VIII profusamente decorada.

La iconografía tardoantigua, y en concreto la visigoda, se empleaba como ornato en edificios religiosos y también en arquitecturas civiles vinculadas a las élites, expresando por este medio un concepto del poder que servía a clérigos y miembros de la monarquía y la nobleza¹¹⁹. Pero, en este caso, la funcionalidad de este elemento vertical y estilizado parece estar relacionada con el ajuar litúrgico de un templo hispanovisigodo. Parece inequívoca esta función por la acanaladura de su costado izquierdo, huella de haber anclado un panel de cancel, posiblemente el central, de un espacio sacro jerarquizado y compartimentado, adecuado a la liturgia hispana del Reino de Toledo¹²⁰. Un espacio litúrgico articulado en tres partes: altar, coro y extra coro; el primero ubicado en la cabecera, donde el sacerdote oficiante y sus ayudantes dirigían el rito, el coro para los clérigos que acompañaban los oficios y el tercer espacio reservado para el pueblo; los tres separados por medio de cancelos de mármol¹²¹.

Aunque se encuentra incompleta, la pieza cuenta con una decoración que cubre la superficie de su alto y estrecho frente, adaptando los motivos ornamentales que evocan una sucesión de soportes, solución que explicita su función como elemento vertical

117 González Salinero, R., "La dimensión edificante del espacio sagrado: la arquitectura de culto cristiano en las fuentes escritas hispano-visigodas del siglo VII", en Caballero Zoreda, L., Mateos Cruz, P. y Utrero Agudo, M.^aA. (eds.), *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura (Visigodos y Omeyas, 4, Mérida 2006), Anejos de Archivo Español de Arqueología*, LI, Madrid, CSIC, Instituto de Historia, 2009, pp. 18-19.

118 Gros i Pujol, M., "El «Ordo Missae» de la tradición hispánica A", en *Liturgia y Música Mozárabes. I* (Congreso de Estudios Mozárabes, Toledo, 1975), Toledo, Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1978, pp. 50-60; Godoy Fernández, C., "Arquitectura cristiana y liturgia: reflexiones en torno a la interpretación funcional de los espacios", *Espacio Tiempo y Forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología*, t. 2 (1989), p. 386.

119 Sánchez Ramos, I., Morín de Pablos, J. y Barroso Caberra, R., "A propósito de la pilastra visigoda de la colección Monsalud del Museo Arqueológico Nacional, Los Hitos y Pla de Nadal. Notas para la visibilidad de la escultura civil tardoantigua en la Península Ibérica", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 40 (2021), pp. 221-236.

120 Pinell i Pons, J. (O.S.B.), "Los textos de la antigua liturgia hispánica. Fuentes para su estudio", en Rivera Recio, J.F. (ed.), *Estudios sobre la liturgia mozárabe*, Toledo, Diputación Provincial, 1965, pp. 109-164; Arbeiter, A., "Los edificios de culto cristiano: escenarios de liturgia", en Mateos Cruz, P. y Caballero Zoreda, L. (eds.), *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura: Época Tardoantigua y Altomedieval. Anejos de Archivo Español de Arqueología*, XXIX, Mérida, Instituto de Arqueología de Mérida (Junta de Extremadura-Consorcio de Mérida-CSIC), 2003, pp. 177-230.

121 Fernández Jiménez, F.M., "La finalidad del cancel en la liturgia visigoda", *Quero*, Anexo (2018), pp. 19-24.



Fig. 17: Pieza visigoda reutilizada en el exterior del ábside (foto: autor).

sustentante (fig. 17). Dicha decoración se realiza empleando la conocida técnica de labra en bisel; es decir, una talla en dos planos que crean en el mármol aristas suavizadas favorecedoras en cada tema decorativo de un suave claroscuro¹²².

El registro inferior, incompleto por rotura, muestra un fragmento de pilastra acanalada, sin capitel, que remata en una cruz gamada levógira, es decir, que sus brazos giran en sentido contrario a las agujas del reloj y rodean cada uno de ellos a dos círculos concéntricos que conforman una suerte de anillo en un espacio cuadrado. Sobre la esvástica levógira se eleva otra pilastra acanalada, menos elaborada que la anterior, cuyo remate es una roseta solar hexafolia, una flor de seis pétalos inscritos en un hexágono de lados curvos, a su vez inscrito en un círculo; sobre esta roseta se eleva un estípite delimitado en los laterales (el izquierdo se ha perdido) por un fino sogueado, y decorado en su interior con escamas o peltas imbricadas; en altura, el tema siguiente es una perfecta pilastra clásica corintia, con basa, fuste acanalado y capitel; continúa en altura una nueva roseta hexafolia igual a la ya descrita, y sobre ella un sofisticado diseño en el que se duplica un esquema de dos semicírculos afrontados en sus partes curvas, unidos por estrías verticales que se curvan para adaptarse a la convexidad de los semicírculos; al estar duplicado este elemento, se conforma un diseño geométrico original e imaginativo; como remate de toda esta relación de motivos, el escultor labró un rectángulo dividido en seis triángulos delimitados por una suerte de cruz de san Andrés partida en su mitad por una línea vertical.

La técnica de talla a bisel, sobre todo en los motivos geométricos, provoca un elegante claroscuro en la superficie de la pieza, un relieve de distinta profundidad que aparece más acentuado en las diversas acanaladuras verticales dibujadas en el frontal de la barrotera.

Los motivos decorativos más destacados de este original diseño son la roseta hexafolia, la cruz gamada levógira, la pilastra corintia y el remate geométrico del rectángulo dividido en seis triángulos. La técnica de cortes biselados aplicados a diseños

122 Zamorano Herrera, I., "Caracteres del arte visigodo en Toledo", *Anales Toledanos*, 10 (1974), p. 11.

geométricos y el tema de la roseta solar de seis pétalos aparecen en variados contextos decorativos tardoantiguos de la península ibérica, como modo de talla de larga pervivencia, aplicado a un elemento simbólico de carácter solar integrado en laudas funerarias y mosaicos romanos¹²³ y en una diversidad de relieves de época visigoda, tanto del área emeritense como del foco toledano¹²⁴.

La cruz gamada, símbolo vital de origen muy antiguo, talismán protector conocido en diversas partes del mundo¹²⁵, es un motivo que también se emplea en la tardoantigüedad hispana, en concreto, por ejemplo, en mosaicos romanos del siglo IV¹²⁶, a veces coexistiendo con rosetas hexapétalas¹²⁷. La esvástica se encuentra también en estelas discoideas funerarias¹²⁸, miniaturas y pintura mural, con una pervivencia detectada hasta finales del siglo IX, como prueban los frescos asturianos de época de Alfonso III con cruces gamadas en la decoración de la bóveda de la nave central de Valdediós (ca. 893), utilizadas como parte sustancial de un complejo tramado geométrico a base de círculos, cuadrados y rectángulos de lados mayores curvados hacia el interior; en el interior de cada círculo se dibuja una cruz gamada que prolonga sus brazos en diagonal, entrecruzándose con los círculos y los anillos negros y rojos, generando una múltiple réplica de cruces gamadas¹²⁹. No obstante, a pesar de que se trata de un símbolo precristiano adaptado al repertorio decorativo-simbólico de diversas épocas y culturas en la península ibérica, la esvástica no es un tema especialmente destacado en la decoración de época hispanogoda, aspecto que redundaría en el carácter excepcional de la pieza de Esperante.

La pilastra corintia y los fustes acanalados son motivos originales y utilizados sobre todo en la plástica hispanogoda emeritense¹³⁰, que parecen derivar de la iconografía

123 La flor de seis pétalos inscritos en un hexágono de lados curvos aparece, por ejemplo, en la musivaria de Itálica de la primera mitad del siglo IV y en estelas funerarias como la de Lara de los Infantes (Museo Arqueológico de Burgos); cfr. Canto, A.M.ª, "El mosaico del nacimiento de Venus en Itálica", *Habis*, 7 (1976), p. 302; Cruz Villalón, M.ª, "Aplicación metodológica al estudio de la escultura. El conjunto visigodo de Extremadura", en Caballero Zoreda, L. y Mateos Cruz, P. (eds.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la península ibérica. Anejos de Archivo Español de Arqueología*, XLI, Madrid, CSIC, 2007, pp. 222-223.

124 Zamorano Herrera, I., "Caracteres del arte visigodo en Toledo", *op. cit.*, p. 112; Sánchez Ramos, I., Morín de Pablos, J. y Barroso Caberra, R., "A propósito de la pilastra visigoda de la colección Monsalud ...", *op. cit.*, p. 222.

125 Cirlot, J.E., "La esvástica en armas antiguas. Relaciones iconográficas del símbolo y estimaciones sobre su posible significado", *Gladius*, VII (1968), pp. 27-43.

126 Cfr. Canto, A.M.ª, "El mosaico del nacimiento de Venus en Itálica", *op. cit.*, pp. 308 y 313; Fernández Galiano Ruiz, D., *Mosaicos romanos del convento Caesaraugustano*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, pp. 67-70; Bolaños-Herrera, A., "Epigrafía funeraria y sociedad cristiana", en *Cambio de Era. Córdoba y el Mediterráneo cristiano*, Córdoba, Ayuntamiento, 2022 p. 71.

127 Por ejemplo, en el mosaico de "La Caridad", Caminreal (Teruel); cfr. Blázquez Martínez, J.M.ª, López Monteagudo, G., Neira Jiménez, M.ªL. y San Nicolás Pedraz, M.ªP., "Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania (1977-1987)", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, t. 6 (1993), p. 224, fig. 2.

128 Menchón i Bes, J., "Algunas notas sobre metodología e historiografía del estudio de la estela medieval y moderna en la Península Ibérica", *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (1995), p. 60, fig. 13.

129 Arias Páramo, L., "Las influencias islámicas en la iconografía de la pintura mural asturiana de los siglos IX y X", discurso leído por el autor en el acto de su solemne recepción académica el día 29 de noviembre de 2016, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2017, pp. 31-32 y 45, fig. 23.

130 Véanse, por ejemplo, las pilastras labradas en el cancel visigodo de Montánchez, Cáceres, y la pilastra acanalada de un cancel del museo de Mérida.

arquitectónica de la Antigüedad tardía¹³¹; aunque el foco toledano no está exento de este tipo de decoración arquitectónica, aplicada a toda la superficie de sus caras. En efecto, la resolución ornamental de las grandes pilastras visigodas de Mérida y Toledo muestran en cada una de sus caras un relieve de basa, fuste y capitel, decoración que evidencia de modo un tanto redundante la función estructural de este elemento sustentante.

La columnilla labrada como motivo decorativo, con su basa y capitel, es más común y se emplea en placas nicho de estirpe toledana, emeritense o cualquier otra área hispana con producción visigoda¹³², y en algunas pilastras de tipo emeritense¹³³.

En cuanto a las peltas, muy sumarias en el ejemplo de Esperante, hay que reconocer que también son un motivo decorativo del repertorio tardoantiguo¹³⁴, con pervivencia en la Lusitania del siglo VII, como documentan algunas piezas significativas de Beja, San Pedro de Adiça, Sines y Mértola, todas ellas de influencia emeritense¹³⁵.

No cabe duda de que en la concepción exterior del ábside de la iglesia alfonsí de Esperante se quiso emplear con carácter decorativo-simbólico esta excepcional barrotera de cancel labrada en mármol, un ejemplo de *spolia* procedente de allende las fronteras del *Asturorum regnum*, muy posiblemente de algún edificio andalusí que, a su vez, había reutilizado un rico elemento procedente de un templo visigótico emeritense, posiblemente transportado al norte como parte del botín de guerra, tras la expedición militar al sur y el saqueo de Lisboa del año 798, razia liderada por Alfonso II como respuesta a las incursiones militares enviadas por el Emirato cordobés¹³⁶. En esa intervención el ejército asturiano aseguró la frontera del Miño, pasó hasta el Duero y después llegó al Tajo sin gran resistencia, atacando Lisboa y saqueándola durante un día. Por la alianza que había afianzado con Carlomagno¹³⁷, a su regreso al norte, Alfonso II le envió como presente al emperador franco parte del botín: cotas de malla, animales de tiro y musulmanes esclavizados¹³⁸.

131 Vidal Álvarez, S., "La transmisión iconográfica en la escultura hispánica de la Antigüedad tardía. Vigencia y discontinuidad de modelos", en Caballero Zoreda, L. y Mateos Cruz, P. (eds.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la península ibérica...*, op. cit., pp. 39-40.

132 Zamorano Herrera, I., "Caracteres del arte visigodo en Toledo", op. cit., 10, pp. 82-87.

133 *Ibidem*, pp. 100, 102, 106 y 109.

134 Véase, por ejemplo, la lápida con decoración de peltas de la basílica funeraria de Rossio do Carmo (Mértola), de la segunda mitad del siglo V; cfr. Torres, C., Branco Correia, F., Macías, S. y Lopes, V., "A escultura decorativa de Portugal. O grupo de Beja", en Caballero Zoreda, L. y Mateos Cruz, P. (eds.), *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la península ibérica...*, op. cit., p. 183.

135 *Ibidem*, pp. 176-177 y 180-182.

136 Cabal, C., *Alfonso II...*, op. cit., pp. 293-299.

137 Desde poco después de su coronación, Alfonso II estableció relaciones con el soberano franco; en 795 y en 797 le envió embajadas con regalos, asegurando que reconocía su autoridad y ofreciendo la ayuda del *Asturorum regnum* si Carlomagno enviaba una expedición militar a Hispania; no obstante, tras la derrota de Roncesvalles, en 778, Carlomagno prefirió la diplomacia con el emir antes que fiarse de los rebeldes al poder de Córdoba; cfr. Sénac, P., *Los soberanos carolingios y al-Andalus (siglos VIII-IX)*, Granada, Universidad, 2010, pp. 71-76 y 79; Larrañaga Zulueta, M., "Alfonso II, Carlomagno y el culto jacobeo", *Oppidum*, 17 (2021), p. 304-305.

138 Ganshof, F.L., *The Carolingians and the Frankish Monarchy: Studies in Carolingian History*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1971, p. 176; Collins, R., *The Arab Conquest of Spain: 710-797*, Oxford & New York, Blackwell, 1989, p. 212.

V. Contexto sociopolítico y cultural

A principios del siglo IX el reino de Asturias se había reestructurado con Alfonso II (791-842), fundador en Oviedo de la nueva Toledo¹³⁹, quien desde muy joven se relacionó con el territorio gallego, el más occidental de su reino, estableciendo con sus habitantes un estrecho vínculo; un sentimiento afianzado por haber vivido y estudiado en el monasterio de Samos¹⁴⁰, diócesis de Lugo. La mitra lucense, como parte sustancial de la Iglesia gallega del siglo IX, constituyó para la monarquía astur un sólido apoyo religioso y del político en el proyecto de construcción de una identidad nacional basada, en buena medida, en la religión y sus símbolos. En este contexto ideológico, Alfonso II desarrolló una política eclesiástica muy activa, protegiendo y controlando la integridad y prestigio de la Iglesia del reino¹⁴¹. La Galicia lucense orbitaba en torno a la corte astur desde el reinado de Silo (774-783), afianzando esta relación con el rey Casto. Su autoridad controlará el territorio gallego, protegiéndolo de la amenaza musulmana y garantizando la paz, la propiedad privada, el orden social y la cohesión con el resto de los territorios del reino y defendiendo la fe católica y la integridad de la Iglesia, de acuerdo con la tradición impuesta por la monarquía visigoda¹⁴².

Alfonso II logra que Oviedo sea la sede regia, emblema de la monarquía y del reino asturiano¹⁴³. La construcción de la corte exigía la creación de un programa de nueva planta, un núcleo urbano enmarcado por una muralla, con un urbanismo organizado en torno a la corte y las iglesias de San Salvador, Santa María y San Tirso. La actividad constructiva del rey Casto continuó con las iglesias de Santa María de Bendones, San Pedro de Nora y, sobre todo, en las afueras de Oviedo, con San Julián de los Prados y la villa suburbana que la Corona poseía en su entorno.

Mientras tanto, en el siglo IX, la ciudad de Lugo destaca como centro de poder eclesiástico, político y militar, actividad a la que alude la Crónica de Alfonso III al referirse a una acción bélica del rey Ramiro I, quien organiza sus tropas in *ciuitatem Lucensem*, con las que vence a Nepociano¹⁴⁴. A instancias del prelado lucense esta

139 *Crónicas Asturianas*, edición de Gil Fernández, J., Moralejo, J.L. y Ruiz de la Peña Solar, J.I., Oviedo, Universidad, 1985, A. III *Rotense*, 21, pp. 212-214; Ruiz de la Peña Solar, J.I., "La realeza asturiana y la formulación del poder regio", en *La Época de la Monarquía Asturiana. Actas del Simposio...*, op. cit., pp. 181-184.

140 Parte esta noticia de un documento de Samos fechado en 922; cfr. *España Sagrada*, XIV, ap. doc. nº III; la educación gallega de Alfonso el Casto, que "aunque relevante, tampoco es fundamental para la comprensión global de su política", ya fue destacada por Baliñas Pérez, C., "De Covadonga a Compostela: Galicia en el marco de la construcción del Reino de Asturias", op. cit., p. 378.

141 Andrade Cernadas, J.M., *Alfonso II el Casto*, Santiago y Vigo, Consorcio de Santiago y NigraTrea, 2009, pp. 69-76.

142 Baliñas Pérez, C., *Gallegos del año Mil*, A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 1998, pp. 55-82; Idem, "De Covadonga a Compostela: Galicia en el marco de la construcción del Reino de Asturias", op. cit., pp. 374 y 378-388.

143 Cid Priego, C., *Arte prerrománico de la Monarquía asturiana*, op. cit., pp. 70-109.

144 Isla Frez, A., *La sociedad gallega en la alta Edad Media*, Madrid, CSIC, 1992, p. 143.



Fig. 18: Iglesia de Santalla de Esperante y su entorno (foto: autor).

concentración de poder no deja de aumentar a principios del siglo X, en tiempos del obispo Recaredo (ca. 893-924), cuando el rey determina que los laicos que están al frente de los territorios dependientes de la sede episcopal habiten en la ciudad de las murallas y paguen sus tributos al prelado¹⁴⁵.

En la construcción o restauración¹⁴⁶ de Santalla de Esperante (fig. 18) cobró peso el objetivo de fijar población en una unidad básica de poblamiento, una *villa* deshabitada y posiblemente muy dañada con la conquista musulmana, según informan los documentos odoarianos de mediados del siglo VIII. En este nuevo contexto de recuperación, la *villa* de Esperante se repuebla y se organiza en torno a una iglesia que profundizaba en el proyecto de cristianización rural que había quedado dañado o interrumpido por la conquista musulmana. El patrocinio de este tipo de templos altomedievales se vincula con la formación de las élites de la Galicia del siglo VIII¹⁴⁷, concepto del que participa Esperante, y con la revitalización de la actividad económica, control de rentas y concentración de patrimonio¹⁴⁸, en un área rural del entorno de la capital episcopal, principal centro urbano gallego de la época.

145 *Ibidem*, p. 182.

146 Rodríguez Lovelle, M. y López Quiroga, J., "El poblamiento rural en torno a Lugo...", *op. cit.*, p. 75.

147 Sánchez Pardo, J.C., "Power strategies in the early medieval churches of Galicia (711- 910 AD)", en Sánchez Pardo, J.C. y Shapland, M.G. (eds.), *Churches and social power in Early Medieval Europe. Integrating Archaeological and Historical Approaches*, Brepols, Turnhout, 2015, pp. 227-268; Sánchez Pardo, J.C., Blanco Rotea, R. y Sanjurjo Sánchez, J., "The church of Santa Comba de Bande and early medieval Iberian architecture: new chronological results", *Antiquity*, vol. 358 (2017), pp. 1011-1026.

148 Arce Sainz, F. y Moreno Martín, F.J., "La construcción de iglesias como herramienta para el conocimiento del territorio tardoantiguo y altomedieval en la meseta norte", en Caballero Zoreda, L., Mateos Cruz, P. y Cordero Ruiz, T. (eds.), *Visigodos y omeyas. El Territorio. Anejos de Archivo Español de Arqueología*, LXI, 2012, pp. 101 y 113-114.

Lugo y su entorno formarán parte, además, del itinerario de peregrinación Oviedo-Compostela. Una peregrinación de la que no existen noticias en la literatura cronística y diplomática de tiempos de Alfonso II, aunque no se puede negar la veracidad de un camino de comunicación entre la sede real con *Lucus* y el *locus sancti Iacobi*. Pero será con Alfonso III (865-910) cuando los peregrinos, en número no muy abundante, se dirijan a Santiago por ese camino, como prueban determinados documentos¹⁴⁹.

Santalla de Esperante, en la plenitud del siglo IX, se caracterizaría por presentar una agrupación eclesial con un espacio litúrgico cruciforme rodeado por celdas dedicadas al clero secular, que también podían servir eventualmente a peregrinos¹⁵⁰ en su tránsito entre Oviedo, Lugo y Compostela o viceversa; un conjunto eclesial, en las afueras de la capital episcopal, que conformaría el núcleo aglutinador en torno al que se fijó población y se explotó el territorio rural circundante.

VI. Cambios y aportaciones de la Edad Media

Los muebles litúrgicos prerrománicos han desaparecido, como el cancel de separación del presbiterio con respeto al crucero, el ara de altar y por supuesto el amueblamiento lúgneo; quizá pudiera ser de la época la pila de agua bendita que reutiliza un miliario romano anepígrafo, o quizá corresponda a un tiempo plenomedieval. En un momento difícil de establecer, la iglesia alfonsí reestructura su interior, eliminando la separación entre el crucero y el cuerpo de la iglesia, que pierde su estructura en tres naves, destruyendo los pilares y los arcos que vertebraban el espacio basilical, en aras de concretar una diáfana nave única ampliada con el crucero, cuyas cámaras laterales adquieren la categoría de capillas laterales; de modo que esta nave, cubierta con carpintería de madera y tejado a dos aguas, se conecta directamente con el presbiterio abovedado. Se pierde así el carácter compartimentado y jerarquizado de la arquitectura alfonsí, para servir a una liturgia distinta, emanada de la Reforma gregoriana.

De esta época plenomedieval se conserva la pila bautismal (fig. 19), localizada a los pies de la iglesia, próxima al muro norte. Una pieza monolítica labrada en granito y compuesta por una copa de perfil bulboso que se apoya sobre un corto fuste liso sobre basa ática. El soporte pudiera ser tardoantiguo o ya medieval, pero la copa con decoración gallonada sugiere una cronología plenomedieval. Sus gajos o

149 Fernández Conde, F.J., "La documentación escrita sobre el Camino Primitivo", en Fernández Conde, F.J. y Alonso Álvarez, R. (eds.), *Los reyes de Asturias y los orígenes del culto a la tumba del apóstol Santiago*, Oviedo, Ediciones Trea/Ayuntamiento de Oviedo, 2017, pp. 37-71, especialmente 56-59 y 66.

150 Como también podía suceder en Bande y Melque; cfr. Olaguer-Feliú, F., *Arte medieval español...*, op. cit., pp. 90-96.



Fig. 19:
Pila bautismal
(foto: autor).

lóbulos nacen en la base de la copa y concluyen ante una cenefa definida por molduras tóricas que envuelve la parte superior de la copa, constituida por una moldura lisa que rodea toda la boca de la pila, muy desgastada por una posible acción mecánica continuada en el tiempo. Las características formales de la pieza apuntan a una labra medieval, entre los siglos XII-XIII. La tapa de madera se añadiría en época moderna, quizá en el siglo XVIII o en el XIX, con el doble propósito de cubrir el interior, donde reposa el agua purificadora, y proteger el borde de la copa, aquejada de un desgaste posiblemente causado por el roce con instrumentos metálicos, que sugiere la práctica de algún ritual popular de carácter apotropaico.

Conclusiones

El descubrimiento de Santalla de Esperante como edificio altomedieval en buen estado de conservación, con las características de la arquitectura auspiciada por la monarquía asturiana en época de Alfonso II, es un hito en la historiografía artística de la Galicia medieval. A ello hay que sumar el valor añadido de que la iglesia conserva y utiliza estructuras y elementos arquitectónicos procedentes de diversos edificios tardorromanos, además de un notable ejemplo de escultura visigótica reutilizado como alféizar

del ventanal del testero, enriqueciendo con estos contenidos de carácter tardoantiguo el valor del edificio, de su entorno y del contexto histórico en el que fue construido.

Con un más que posible origen en una *villa* tardoantigua, el edificio romano del que subsisten dos grandes arcos, que estaría dedicado a vivienda, almacén o taller, fue parcialmente recuperado para las estructuras de una iglesia. Un templo cristiano con una posible primera versión tardoantigua, del siglo VI, totalmente reorganizada y reconstruida en el siglo IX, en tiempos de Alfonso II.

Posterioros estudios del monumento, en especial los dedicados a las dataciones de morteros y otros materiales, así como la investigación de posibles restos de pintura mural y de los grafitos del presbiterio, todavía pueden profundizar en los contenidos de un edificio de un enorme valor cultural, único en Galicia, que, por justicia, debería incorporarse a la lista de edificios del arte asturiano integrados en la lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO.

Fecha de recepción / *Date of reception* / Data de recepción: 21-IV-2026

Fecha de aceptación / *Date of acceptance* / Data de aceptación: 20-V-2026

Cómo citar este artículo / *How to cite this article* / Como citar este artigo: Singul, F., “Santalla de Esperante (Lugo): un nuevo y sorprendente ejemplo del prerrománico asturiano en el entorno del Camino Primitivo”, *Ad Limina. Revista de Investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, Vol. XVII-1 (2026), pp. 225-271, <http://dx.doi.org/10.61890/adlimina/17.1.2026/08>

Reseñas
Reviews and bibliography
Recensiones

Maria José Azevedo Santos,
António Manuel Ribeiro Rebelo
y Francisco Pato de Macedo
(coords.), *Livro que fala da Boa Vida
que fez a Rainha de Portugal, Dona
Isabel, & de seus bons feitos & milagres
em sa vida & depois da morte,*

Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2025.

Contiene transcripción y facsímil del código manuscrito del siglo XVI. Prefacio de Carlota Simões, Directora de la Imprensa da Universidade de Coimbra. ISBN: 978-989-26-2716-8

Isabel de Aragón, esposa del rey Don Dinis de Portugal, ha pasado a los libros de historia con el sobrenombre de la *Rainha Santa* por su devoción y caridad ejemplares. Fundó conventos, hospitales y orfanatos, atendió a enfermos, pobres y leprosos, y fue objeto de uno de los mejores lienzos de Zurbarán. En 1325, ya viuda y a la edad de 55 años, peregrinó con una comitiva desde Coímbra a Santiago de Compostela, recorriendo la última legua a pie. El 25 de julio (día de la festividad del apóstol Santiago), visitó la catedral, a la que ofreció su propia corona, paños, copas y otros objetos suntuosos, un acto que la convirtió en una figura clave del Camino Portugués. El arzobispo Berenguel de Landoira le regaló un lujoso bordón con forma de tau y una escarcela de peregrina, con los que sería sepultada en el convento de Santa Clara-a-Velha de Coímbra. En la actualidad solo se conserva el primero de ambos objetos en el convento de Santa Clara-a-Nova. A partir de las crónicas del cronista real Ruí de Pina, varios autores han especulado sobre el hecho de que hubiese regresado a Compostela en 1335, poco antes de fallecer, aunque esta segunda peregrinación ha sido descartada por la bibliografía más reciente.

Con motivo del aniversario de su romería compostelana —en el año 2025 se cumplen setecientos años— y del de su canonización en 1625 por el papa Urbano

VIII —hace cuatrocientos años—, Maria José Azevedo Santos, António Manuel Ribeiro Rebelo y Francisco Pato de Macedo han editado en la imprenta de la Universidad de Coímbra el facsímil del *Livro que fala da Boa Vida que fez a Rainha de Portugal*, la copia más antigua conocida de la hagiografía de la santa atribuida a su confesor, el fraile franciscano Salvado Martins, hoy conservada en la biblioteca de Museo Nacional Machado de Castro, en Coímbra. Aunque no se trata de una obra inédita, sí es la primera vez que se publica el manuscrito íntegro en formato facsímil y la transcripción completa actualizada de su texto, obra de Azevedo Santos, con dos valiosísimos índices, uno onomástico y toponímico, y el otro de materias (*tabela ideográfica*), ambos de Isaías Hipólito, sobre cuya utilidad y metodología reflexiona en “Entre uma hagiografia e a sua indexação”.

La descripción de su romería a Compostela se narra entre los folios 13r y 14 r del manuscrito, donde se lee que “ante que se comprisse o anno do dia do passamento d’el rey, començou esta Rainha caminho sem o dando a entender pera hyr à egreja em romaria hu jaz o corpo de Sanctiago apostolo” (antes de que se cumpliese un año del fallecimiento del rey, comenzó esta reina camino sin dar a conocer que iba en romería a la iglesia donde yace el cuerpo del apóstol Santiago). La narración no proporciona datos sobre el itinerario seguido, que se supone coincidiría *grosso modo* con el conocido como Camino Portugués a Santiago. En cambio, sí se explaya sobre los lujosos regalos reales donados al santuario: “E em no dia da festa dizendo o arcebispo missa, offerecendo esta Rainha ao apostolo Sanctiago mais nobre coroa que ella avia com muitas pedras preciosas. E os mais nobres e milhores panos apostados com muito aljofar, pedras ricas, penas, que vivendo com el rey seu marido vistira. E avia huma muy fremosa e de gram valia cuberta das mais ricas sueiras que diziam aquelles que aly eram que nunca veer pudessem Rainha nem outra senhora tam nobres cousas offerecer. E a mua era enfreada de huum freo que nom era senom ouro e prata e pedras preciosas. E offereceo hy hums panos d’ondas de Geebe rosado con sinaaes de Purtugal e d’Aragom em que andava muito aljoufar. E offereceo copas muy nobres e muy bem lavradas per que ella em tempo d’el Rey bevia. E tragia feitas capas, huma vestimenta com almatica pera diacono, e com todo comprimento muy nobre e rico e muy boo” (Y en el día de la fiesta [se refiere a la de Santiago, el 25 de julio], mientras decía la misa el arzobispo, ofreció esta reina al Apóstol la corona más noble que tenía, con muchas piedras preciosas. Y los más nobles y mejores paños engalanados con mucho aljófar, piedras ricas y plumas que vistió mientras vivió el rey. Y había uno muy hermoso y de gran valor, cubierto de las más ricas gemas, que decían aquellos que allí estaban que nunca vieron a una reina ni a otra señora ofrecer cosas tan nobles... Y ofreció copas muy nobles y muy bien labradas en las que ella bebía en tiempos del rey. Y trajo hechas capas [y] una vestimenta con dalmática para diácono...). Lástima que hoy no se conserve nada de todo ello en las colecciones catedralicias.

La edición del códice se acompaña de cuatro estudios especializados sobre el mismo, firmados por los tres editores; el conjunto de la publicación constituye una

valiosísima aportación a la comunidad científica para el conocimiento de la personalidad de esta excepcional monarca de época medieval, así como de las fuentes para el estudio de su vida. El primero, de Azevedo Santos, miembro del Comité Internacional de Expertos del Camino de Santiago de la Xunta de Galicia, trata sobre la biografía de la santa, sus fuentes orales y escritas, testamentos, cartas y otros documentos analizados aquí con detalle, con especial atención a aquellos que tratan sobre la peregrinación a Santiago (pp. 21-23). A continuación, Ribeiro Rebelo examina la historia de la obra, desde el original hasta sus numerosas copias, incluida la ahora publicada, que fecha entre 1556 y 1560 y vincula a la creación de la *Cofradía de Santa Isabel, Rainha de Portugal* en Coímbra. La mencionada Azevedo Santos analiza luego la codicología de este último ejemplar: el papel y pergamino utilizados, el tipo de paginación, las tintas y la grafía. Finalmente, Pato de Macedo estudia la iconografía de la santa, incluida la miniatura de esta copia manuscrita, en la que es representada vistiendo el hábito de las clarisas, con una corona de espinas en la cabeza y un crucifijo en la sangrante mano derecha, mientras abandona la corona real a sus pies, ilustración que es considerada un añadido de 1592, en esta edición bien reproducida. Estamos, pues, ante una obra de enorme interés que será, sin duda, muy bien recibida, tanto por los especialistas como por el público en general.

Miguel Taín Guzmán

ISSN 2171-620X



Comité Internacional
de Expertos do
**CIE - Camiño
de Santiago**



**Xacobeo
2027**

Cultural route
of the Council of Europe
Itinéraire culturel
du Conseil de l'Europe

