

## Consideraciones sobre el coro y la liturgia musical en el Monasterio de Piedra entre los siglos XII y XVI

Herbert González Zymła<sup>1</sup>

Recibido: 21 de febrero de 2021 / Aceptado: 6 de mayo de 2021

**Resumen.** El Monasterio de Santa María de Piedra fue fundado en 1195. Como la mayoría de las abadías cistercienses masculinas de la Corona de Aragón, perdió casi todo su patrimonio artístico en el s. XIX. Aunque la información actualmente disponible es incompleta, se tienen datos suficientes como para afirmar que tuvo dos coros, uno de monjes y otro de hermanos legos conversos, ambos con sillería de madera. Respecto a la organología, en el altar relicario donde se veneraba la Santa Duda de Cimballa, pintado en 1390, están representados ocho ángeles músicos cuyos instrumentos permiten hacerse una idea del enriquecimiento de la liturgia que se interpretaba en Piedra. En 1496 consta que Pascual de Mallén construyó un órgano de grandes dimensiones. Del repertorio musical sólo conocemos la prosa de un Hosanna gracias al epígrafe que figura en el nimbo de uno de los ángeles músicos, los datos recogidos en la Consueta del s. XV de la Biblioteca Nacional, y un antifonario usado en noviembre, compuesto por Fernando Liñán en 1597, que se conserva en el Monasterio de San Pedro de Cardeña. Se propone el estudio del coro y la liturgia musical del Monasterio de Piedra entre los s. XII y XVI.

**Palabras clave:** coro; órgano; arpa; salterio; laúd; rabel; zanfoña; guitarra; Consueta; Pascual de Mallén; Antifonario; Fernando Liñán.

### [en] Considerations on the Choir and Musical Liturgy of the Piedra Monastery between the 12th and 16th Centuries

**Abstract.** The Monastery of Santa María de Piedra was founded in 1195. Like most of the male Cistercian abbeys of the Crown of Aragon, it lost almost all of its artistic heritage in the 19th century. Although the information currently available is incomplete, there is enough to affirm that it had two choirs, one of monks and the other of converted brothers, both with wooden stalls. Regarding organology, in the reliquary altar piece where the Holy Doubt of Cimballa was venerated, painted in 1390, eight musician angels are represented, whose instruments allow an idea of the enrichment of the liturgy that was interpreted in Piedra. In 1496 it is recorded that Pascual de Mallén built a large organ. Of the musical repertoire, we only know the prose of a Hosanna, thanks to the epigraph that appears in the nimbus of one of the musical angels, the information collected in the Consueta of the 15th century, a manuscript preserved in the National Library, and an Antiphonary used in November, composed by Fernando Liñán in 1597, which is kept in the Monastery of San Pedro de Cardeña. The study of the choir and the musical liturgy of the Piedra Monastery between the 12th and 16th centuries is proposed.

**Keywords:** Choir; organ; harp; psalter; lute; rabel; hurdy-gurdy; guitar; Consueta; Pascual de Mallén; Antiphonary; Fernando Liñán.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. La organología medieval del altar relicario de 1390. 3. El *hosanna clangat cetus iste lectus gloriam*. 4. El órgano de 1496 y Pascual de Mallén. 5. La Consueta de finales del siglo XV. 6. El antifonario de 1495 de Fernando Liñán. 7. Conclusiones. 8. Fuentes y referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** González Zymła, H. (2021). Consideraciones sobre el coro y la liturgia musical en el Monasterio de Piedra entre los siglos XII y XVI. *De Medio Aevo* 10(2), 477-498.

### 1. Introducción<sup>2</sup>

El presente artículo tiene el propósito de recoger con la mayor claridad posible las noticias dispersas que se conocen sobre la música y los usos litúrgicos que se hacían en el Monasterio Cisterciense de Santa María de Piedra, ordenándolas siguiendo un criterio expositivo cronológico, dentro de los límites marcados por el arco de tiempo fijado entre la fundación de Pie-

dra, en 1195, y la transformación de los Cistercienses en Congregación Nacional de Bernardos de Aragón, en 1614, es decir, entre finales del siglo XII y fin del XVI. Algunas de las noticias ya eran conocidas y otras son nuevas e inéditas. En conjunto, reunir las en un solo artículo facilita a los investigadores un elenco de datos, nunca antes puesto en relación unos con otros. El objetivo básico que nos hemos marcado es identificar las huellas materiales del doble coro que

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte  
E-mail: [hgonzale@ucm.es](mailto:hgonzale@ucm.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8578-3272>

<sup>2</sup> El presente trabajo se publica *in memoriam* del Dr. Fernando de Olague-Feliú y Alonso, fallecido el 14 de abril de 2021.

hubo en la iglesia abacial de Santa María de Piedra en el siglo XIII, analizar la materialidad de los instrumentos musicales que se usaban a fines del siglo XIV a través de la iconografía, usando los que están representados en el altar relicario de 1390, y analizar las noticias documentales sobre música y liturgia en los siglos XV y XVI, contenidas en la *Consuetas* que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, en el *Antifonario* de San Pedro de Cardeña, en los documentos del Archivo de Protocolos Notariales de Catalunya, en el código del Archivo Histórico Nacional de Madrid que conocemos como *Libro Cabreo del Monasterio de Piedra* o *Lumen Domus Petrae*, que era el registro universal de las escrituras que había en su archivo a finales del siglo XVII, y en la *Historia del Sacro Dubio de Cimballa*, un manuscrito que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza. Proponemos, por tanto, un estudio hecho desde una perspectiva metodológica multidisciplinar que combina los resultados que aportan las metodologías de la Historia del Arte, la Musicología, la Filología, la Historia Eclesiástica y de la Liturgia, con los estudios sobre Paleografía y Documentación, con el objeto de ampliar los campos de análisis y enriquecer los puntos de vista de unas disciplinas con los de las otras.

## 2. El doble coro del Monasterio de Piedra

Las primeras noticias sobre la fundación del Monasterio de Piedra se datan en 1186. En 1195 Alfonso II de Aragón donó a los monjes de Poblet el castillo y el señorío de Piedra para que fundaran allí una comunidad cisterciense, a la cabeza de la cual estaba Gaufrédo de Rocaberti, su primer abad.<sup>3</sup> Tras haber intentado establecerse en los lugares de Palls, Cilleruelos y Piedra Vieja, construyeron el conjunto monástico en el lugar de Piedra. El proceso constructivo de la abadía abarca los s. XIII al XV y conoció sucesivas reformas y ampliaciones entre los s. XVI y XVIII.<sup>4</sup> Piedra fue, a lo largo de sus 640 años de historia, entre 1195 y 1835, una de las grandes abadías cistercienses masculinas de la corona de Aragón junto a Poblet, Santes Creus, Rueda, Santa Fe y Veruela.

Su primitiva iglesia fue consagrada en 1218 y reedificada en fecha posterior a 1262 de conformidad

a los modelos arquitectónicos que la historiografía tradicional ha denominado hispano-languedocianos. La planta y el alzado se relacionan con los logros arquitectónicos del foco arquitectónico burgalés del s. XIII.<sup>5</sup> Braunfels afirmó en su *Arquitectura monacal en Occidente*<sup>6</sup> que el racionalismo funcionalista es la gran característica de la arquitectura cisterciense, materializada en la trifuncionalidad de la actividad que diariamente debía hacer el monje para cumplir la *Regla de San Benito*: el *Opus Dei* (oficio divino) en la iglesia; la *Lectio Divina* (lectura, estudio, meditación y análisis de las *Sagradas Escrituras*) en el claustro; y el *Opus Manum* (trabajo manual en las dependencias extra-claustrales y las granjas).

El coro siempre ha sido un espacio esencial en las abadías cistercienses. Su forma y estructura evolucionaron en paralelo al modo en que cambiaba la liturgia y la música. La estructura arquitectónica de la iglesia de Piedra, cuyas naves se organizaron en cinco tramos, el emplazamiento de la puerta de Santa María en el ángulo nororiental del claustro y la posición de la puerta del callejón de conversos, en el sector occidental, junto a la cillería, permiten afirmar que Piedra hubo de tener dos coros, de acuerdo con la costumbre borgoñona de diferenciar el espacio reservado a los monjes del de los legos conversos.<sup>7</sup> Entre los s. XIII y XV el coro de monjes hubo de ocupar los dos primeros tramos de la nave central, inmediatos al crucero, frente al altar mayor, y el coro de conversos, de menor tamaño, hubo de situarse en el cuarto tramo, a los pies de la nave central, dejando libres los tramos tercero y quinto, inmediato este último al nártex, reservado a fieles, peregrinos y penitentes.

Según la cuenta de gastos de 1308 registrada en el *Libro de Bolsería de Piedra*<sup>8</sup>, se emplearon 3 sueldos en *adobar la siella*, lo que sugiere que el coro bajomedieval era de madera y necesitó entonces una reparación. Sólo se han identificado tres monjes que ejercieron el cargo de *chantre* o de *cantor*: en 1220 al Padre Domingo *cantoris*; en 1268 al *frater Paschasius* cantor y en 1304 el *frater Vincentius*.<sup>9</sup> El religioso portugués Gaspar Barreiros, en 1542, al describir Piedra dice: “La iglesia es de la misma forma que tiene la de Alcobaça; pero le faltan muchas partes para ser tan buena, aunque tenga buenos altares, buen coro y buenos órganos, y en el altar mayor un sagrario tan

<sup>3</sup> Herbert González Zymla, “La fundación del Monasterio de Santa María de Piedra ante su 800 aniversario”, en *Congreso Internacional Monasterio de Piedra, un legado de 800 años. Historia, arte, naturaleza y jardín*, ed. Herbert González Zymla y Diego Prieto López (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2019), 110-159.

<sup>4</sup> Carlos Sarthou Carreres, “El Monasterio de Piedra”, *Museum* 10, no. 5 (1917): 345-376; Ignacio Martínez Buenaga, *Arquitectura cisterciense en Aragón 1150-1350* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1998), 271-335.

<sup>5</sup> Élie Lambert, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII* (Madrid: Cátedra, 1977), 270-271; Herbert González Zymla, “La fundación del Monasterio de Piedra y su proceso constructivo (siglos XII-XV)”, en *Congreso Internacional Monasterio de Piedra, un legado de 800 años. Historia, arte, naturaleza y jardín*, ed. Herbert González Zymla y Diego Prieto López (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2019), 7-46.

<sup>6</sup> Wolfgang Braunfels, *La arquitectura monacal en occidente* (Barcelona: Barral, 1975), 119-162.

<sup>7</sup> Braunfels, *La arquitectura...*, 132-137.

<sup>8</sup> Archivo del Museo de Teruel (AMT), *Libro de Bolsería del Monasterio de Piedra*, fol. 5v; Concepción de la Fuente Cobos, *Libro de Apeos del Monasterio de Piedra, 1344. Libro de cuentas de la Bolsería del Monasterio de Piedra, 1307-1348* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2001), 88.

<sup>9</sup> Herbert González Zymla, *El Monasterio de Piedra. Historia, Arquitectura y Arte, 1195-1835* (Madrid: Real Academia de la Historia, Institución Fernando el Católico, 2016), 169-171.

bien trabajado y de tanto artificio que en muchas partes no se hallaría otro tan bueno”.<sup>10</sup>

No está clara la fecha en que se eliminó el coro de legos; quizá en la segunda mitad del s. XVI o a comienzos del XVII, en un momento histórico en el que los conversos y donados tenían ya muy poco peso en la jerarquía monástica cisterciense. A mediados del s. XVIII se labró una nueva sillería de coro de madera, de estructura en U, con 69 sillas, algunos de cuyos respaldos se han conservado en la Iglesia parroquial de Abanto y algunas de cuyas sillas bajas están en la iglesia de Ibdes. Estaba dotado de un trascoro con pinturas de sensibilidad rococó del que aún se conservan restos. Los relieves de los respaldos y las pinturas del trascoro desarrollaban temas de la vida de San Bernardo.<sup>11</sup>

### 3. Los instrumentos musicales representados en el altar relicario de 1390

Pese a que la historiografía tradicional ha insistido en afirmar que los cistercienses defendieron que sus monasterios debían ser edificios desornamentados y severos, su ética del trabajo les condujo a acumular riqueza y, muy pronto, emplearon esos recursos en ornamentar sus edificios.<sup>12</sup> Lekai habla de una dramática colisión entre los ideales y la realidad del monacato cisterciense.<sup>13</sup> Desde la segunda mitad del s. XIV, se documenta en Piedra una apuesta decidida por la suntuosidad mudéjar. Prueba de ello son las celosías sobrepuestas a las ventanas, desarrollando lacerías con estrellas de ocho puntas, y la construcción de un retablo relicario para el Altar Mayor, en forma de tabernáculo-tríptico, usado para guardar y exhibir en su interior la Santa Duda de Cimballa.<sup>14</sup>

A finales del s. XIV, a través de los ocho instrumentos musicales representados en el ciclo figurativo de los ángeles músicos pintado en las puertas interiores del tríptico relicario, constatamos visualmente que la liturgia del Corpus Christi que se hacía en Piedra hubo de enriquecerse con música instrumental. Teniendo en cuenta, como consideración básica de cualquier estudio que se haga de iconografía musical, que las representaciones figurativas de instrumentos musicales no tienen por qué atenerse a una represen-

tación objetivo naturalista de la realidad y tampoco tienen por qué ajustarse a la representación de una liturgia concreta, sino que subliman la idea de una música adecuada a la veneración de una reliquia, pensamos para el caso concreto del altar relicario de Piedra, que es, junto con los instrumentos representados en el Pórtico de la Gloria, uno de los registros visuales de mayor interés para el conocimiento de la historia de la música en la Baja Edad Media. En realidad, no está del todo claro si los instrumentos representados en el tríptico se usaban en la liturgia que se celebraba en Piedra o si tan sólo son representación de los que a ciencia cierta sabemos que sí se usaban en la capilla real de Juan I y Martín I. Aunque en 2016 los analizamos cuidadosamente, conviene revisar los datos que publicamos y matizarlos, sobre todo en lo tocante al séptimo ángel, que toca la zanfoña.

El primer ángel, vestido con dalmática azul bordada con letras A coronadas, alusivas a Aragón y al rey Alfonso II, fundador de Piedra, lleva un órgano portátil que Amador de los Ríos ya identificó correctamente como *órgano ogival*<sup>15</sup> y que Lamaña, haciéndose eco de la forma en que aparece en la documentación manuscrita medieval, cita usando otros nombres, como: *organillo*, *orgue de coll*, *órgano de mano* u *órgano de cuello*.<sup>16</sup> El instrumento se compone de cuatro partes bien diferenciadas: la caja de madera, el mecanismo, el teclado y la tubería o trompetería, que se une por la parte superior y se protege con la ayuda de un refuerzo diagonal que está trabado con anclajes a dos torretas. Los tubos por los que salía el sonido se ordenan en dos filas paralelas, con unos 20 tubos por cada fila, lo que nos daría un total de 40 tubos. A finales del s. XIV los tubos de los órganos portátiles eran de lengüeta y no poseían registro, es decir, el órgano tiene tantos tubos como teclas y cada tecla hacía sonar un solo tubo.<sup>17</sup> El teclado estaba pensado para que se presionara solamente con la mano derecha y tiene únicamente teclas blancas. El no tener teclas negras constituye una rareza que lo hace muy singular y, hasta cierto punto, un caso único en la organología hispana.<sup>18</sup> Debido a la posición de la mano sobre el teclado, el intérprete se veía obligado a realizar las escalas solamente con dos dedos, observando que las escalas de los primeros órganos portátiles no eran

<sup>10</sup> Gaspar Barreiros, *Chorographia de alguns lugares que stam em hum caminho / que fez Gaspar Barreiros ó anno M.D.XXXXVI., começa[n]do na cidade de Badajoz em Castella, te á de Milam em Italia, cofn] algu[n]has outras obras, cujo catalogo vai scripto com os nomes dos dictos lugares, na folha seguinte* (Coimbra: imprenta de Juan Álvarez, 1561); Juan Domínguez Lasierra, *Viajeros por Aragón: trotamundos, curiosos, impertinentes, plumíferos y zaurines en general* (Zaragoza: Delsan Libros, 2014), 48.

<sup>11</sup> González Zymla, *El Monasterio de Piedra. Historia...*, 385-395.

<sup>12</sup> Herbert González Zymla, “El tópic de la desornamentación cisterciense y la realidad suntuosa de la vida en los claustros de la Baja Edad Media”, *Ars & Renovatio* 7 (2019b): 1-21.

<sup>13</sup> Louis Jean Lekai, *Los Cistercienses: ideales y realidad* (Barcelona: Herder, 1987).

<sup>14</sup> Herbert González Zymla, “La Santa Duda de Cimballa: de la devoción medieval al folklore actual”, en *El Culto a las Reliquias. Interpretación, difusión y ritos*, ed. Francisco José Alfaro Pérez y Carolina Naya Franco (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2018), 162-179.

<sup>15</sup> José Amador de los Ríos y Padilla, “Gran Tríptico-relicario del Monasterio de Piedra en Aragón”, *Museo Español de Antigüedades* VI (1875): 307-351.

<sup>16</sup> Josep María Lamaña, “Els instruments musicals en un tríptic aragonès de l’any 1390”, *Recerca Musicològica* 1 (1981): 9-69.

<sup>17</sup> Guillermo Pérez, “Órganos portátiles y clavecines”, *Scherzo: Revista de música* 343 (2018): 93-96.

<sup>18</sup> Herbert González Zymla, *El altar relicario del Monasterio de Piedra* (Madrid: Real Academia de la Historia e Institución Fernando el Católico, 2013), 296-297.

ni diatónicas ni cromáticas, sino selectivas y ajustadas, pudiendo tener una palanca o corredera para prolongar ciertas notas, pero sin poder accionar los registros, asunto cuidadosamente analizado por Luis Robledo en un excelente artículo monográfico

en el que indica que la secuencia atípica de tonalidades naturales y accidentales podría deberse a la falta de habilidad o al capricho del artista o corresponderse con el modo protus, tanto natural como transpuesto.<sup>19</sup> (Fig. 1).



Fig. 1. Detalle del órgano portativo de los Ángeles músicos del Altar Relicario del Monasterio de Piedra, atribuido a los hermanos Leví, 1390. Fuente: © Real Academia de la Historia.

El segundo ángel, vestido con una dalmática de color rojo anaranjado, cuya alba acoge la cripto-firma de los hermanos Leví, porta una viola frotada con arco, que recibe el nombre de *vihuela de arco*, *fidula*, *fadula vitulus*, *viele* o *viula*.<sup>20</sup> Amador de los Ríos lo había identificado incorrectamente como un violín.<sup>21</sup> El tipo de vihuela representada en el altar relicario de Piedra es la media viola o *mige viula*, un instrumento habitual en la corte de Juan I, de cuerda frotada que se tocaba apoyándolo encima del hombro, cuyo arco, fabricado en madera, que se gobierna con la mano derecha, que es la que lo mueve para producir el so-

nido frotando hasta cinco cuerdas, si bien la quinta es un bordón libre. La caja de la viola representada en Piedra es de madera, tiene forma ovalada y está hueca en su interior, con dos oídos en la parte central, en forma de media luna en cuarto creciente y mástil rematado en un clavijero con cuatro clavijas, todas ellas de madera, pintadas de rojo, que determinan otras tantas cuerdas, asumiendo el riesgo que supone deducir del número de clavijas el número de cuerdas ya que cada una de ellas puede albergar un orden construido por dos cuerdas<sup>22</sup> (fig. 2).

<sup>19</sup> Luis Robledo, "El órgano portativo del tríptico del Monasterio de Piedra (1390): hipótesis sobre la disposición de su teclado.", *Music in Art*. Vol. 27, n° 1/2, (Spring-Fall, 2002): 37-45.

<sup>20</sup> González Zymła, *El altar relicario...*, 297-298.

<sup>21</sup> Amador de los Ríos y Padilla, "Gran Tríptico-relicario...", 343-345.

<sup>22</sup> Lamaña, "Els instruments musicals...", 27-36.



Fig. 2. Detalle de la viola frotada con arco de los Ángeles músicos del Altar Relicario del Monasterio de Piedra, atribuido a los hermanos Leví, 1390. Fuente: © Real Academia de la Historia.

El ángel vestido con dalmática morada toca un arpa de dos órdenes o arpa doble, identificada por Amador de los Ríos como *arpa colgada al cuello*.<sup>23</sup> La singularidad de este instrumento radica en disponer de dos órdenes de cuerdas, cuando lo habitual es que tengan un solo orden, lo que daría a la música interpretada con este instrumento un mayor cromatismo. Desde un punto de vista formal, su base es una caja de resonancia, hueca en su interior, de estructura trapezoidal, labrada en madera en su color, sin ningún ornamento, salvo dos pequeños óculos u oídos simétricos que sirven para modular la proyección del sonido. La columna está labrada desarrollando un estilizado dragón alado, con el cuerpo arqueado y las alas plegadas, que enrosca su cola al cuello de una cabeza humana nariguda que, a su vez, sirve de empalme con la base de la caja

de resonancia. En la parte superior el dragón muerde el cuello de un león que sirve para unir la columna al mástil. Es precisamente en el mástil donde se sitúa el clavijero, con una clavija por cada cuerda, probablemente de hueso, lo que permitiría tensar y afinar el doble cordaje.<sup>24</sup> Aunque muchos musicólogos consideran que el arpa de doble cordaje es un instrumento surgido en el Barroco, su representación en el altar relicario de Piedra demuestra que el origen de este tipo de instrumentos hay que retrotraerlo a la Baja Edad Media.<sup>25</sup> La afinación de las cuerdas de la cara que resulta visible debía ser diatónica, siendo ignoto cómo se afinarían las de la otra cara. Fue precisamente esta ambigüedad la que condujo a Bordas a afirmar que el arpa de doble cordaje representada en Piedra era un arpa cromática<sup>26</sup> (fig. 3).

<sup>23</sup> Amador de los Ríos y Padilla, "Gran Tríptico-relicario...", 343-345.

<sup>24</sup> González Zymla, *El altar relicario...*, 298-299.

<sup>25</sup> Lamaña, "Els instruments musicals...", 36-38.

<sup>26</sup> Cristina Bordas Ibáñez, "Origen y evolución del arpa de dos órdenes", *Nasarre, Revista aragonesa de Musicología* 5, no. 2 (1989): 85-117. María del Rosario Álvarez Martínez, "El arpa cromática en la España medieval", *Revista de musicología* vol. 6, nº 1-2 (1983), homenaje a Samuel Rubio: 135-142.



Fig. 3. Detalle del arpa de doble cordaje de los Ángeles músicos del Altar Relicario del Monasterio de Piedra, atribuido a los hermanos Leví, 1390. Fuente: © Real Academia de la Historia.

El cuarto ángel viste una dalmática rosada y lleva colgado al cuello un salterio de doce órdenes de a tres cuerdas por cada orden, perfectamente descrito por Amador de los Ríos.<sup>27</sup> Se le suele nombrar *salteri* o *psaltiri* y no debe ser confundido con la rota, si bien ambos instrumentos pertenecen a la familia de las cítaras.<sup>28</sup> El salterio representado en el retablo de Piedra tiene un total de treinta y seis cuerdas, que son doce cuerdas triples dispuestas en horizontal.<sup>29</sup> El salterio representado en Piedra se sujetaba al hombro con una correa de cuero rojo, posee una caja de resonancia, con tabla armónica labrada en la madera vista en su color y está decorado con tres rosetas caladas. La roseta central tiene un tamaño mayor que las laterales y las tres desarrollan estrellas de David, asociadas a motivos geométricos curvilíneos, enlazados unos con otros, siguiendo una estética orientalizante de raíz mudéjar. A través del salterio y del arpa se aludiría al rey David como autor de los salmos, cuyo canto era de obligado cumplimiento para el monje en el coro.<sup>30</sup> Hay además siete estrellas pintadas, de in-

ferior tamaño, coloreadas en azul oscuro y negro, de ocho puntas cada una y flores de tres y seis pétalos en su interior. La forma trapezoidal escalonada del salterio de Piedra obliga a situar las clavijas en el lateral, cuyo color parece indicar que eran de hueso. Las cuerdas debían ser de metal, seguramente de latón. El sonido se produciría pulsando con la mano derecha y la ayuda de un plectro las cuerdas inferiores y rasgando con las yemas de los dedos las cuerdas superiores con la mano izquierda. Uno de los aspectos que aleja el instrumento representado en el tríptico de Piedra de otros de esta misma época es que no posee puentes, lo que constituye una notable originalidad. Según Lamaña<sup>31</sup> el salterio representado en el relicario de Piedra es un meocanon o *media ala*, en el que se hibridan los rasgos del instrumento musical andalusí y el baldo italiano. El salterio cristiano se aleja de la variante musulmana porque no se tocaba apoyado en las rodillas, sino sobre el pecho y colgando del cuello con una correa, de modo que el músico está de pie<sup>32</sup> (fig. 4).

<sup>27</sup> Amador de los Ríos y Padilla, "Gran Tríptico-relicario...", 343-345.

<sup>28</sup> Jordi Ballester i Gilbert, "Iconografía musical a la corona d'Arago (1350-1500). Els cordofons representats en la pintura sobre Taula. Catàleg iconogràfic i estudi organològic" (Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1995).

<sup>29</sup> Roger Bragard y Ferd J. de Hen, *Les instruments de musique dans l'art et l'Histoire* (Bruselas: Albert de Visscher, 1967), 36.

<sup>30</sup> Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano: Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t. 1, vol. 1, trad. Daniel Alcoba (Barcelona: Serbal, 1995), 301.

<sup>31</sup> Lamaña, "Els instruments musicals...", 40-41.

<sup>32</sup> González Zymła, *El altar relicario...*, 300.



Fig. 4. Detalle del salterio de doce órdenes de los Ángeles músicos del Altar Relicario del Monasterio de Piedra, atribuido a los hermanos Leví, 1390. Fuente: © Real Academia de la Historia.

El quinto ángel, vestido con dalmática morada, toca un laúd plectrado. Desde un punto de vista formal es casi idéntico a los laúdes andalusíes y mudéjares, por más que Amador de los Ríos lo relacionase con la mandolina de tradición italiana.<sup>33</sup> El laúd representado en el relicario de Piedra es de gran tamaño, tiene la caja ovalada y forma de pera. El mástil labrado en el mismo tipo de madera vista en su color, se remata con un clavijero de una sola pieza, inclinado en ángulo de 90°, lo que impide ver el número exacto de clavijas laterales, seguramente de hueso, y determinar el número de cuerdas. La caja de resonancia tiene una tabla armónica y dos rosetas caladas u oídos con decoración de tradición andalusí. La roseta central es más grande y dibuja una estrella de David asociada a elegantes trazos geométricos mixtilíneos. La segunda roseta, de inferior tamaño, situada en eje entre la roseta central y el mástil, contiene una

flor de seis pétalos, o una estrella de seis puntas algo más estilizada. En la superficie lisa de la madera hay, además, seis estrellas de ocho puntas pintadas. En la Baja Edad Media se creía que el laúd era un instrumento musical derivado de la *cithara* clásica, razón por la cual se asociaba a la iconografía del Rey David como compositor de los *Salmos* y en las abadías cistercienses a San Bernardo de Claraval a quien se nombra el *citharista Mariae*.<sup>34</sup> En realidad, los laúdes que se usaban en los reinos cristianos de la España medieval derivaban de la sonoridad y la forma de los laúdes andalusíes y sicilianos del siglo X (González 2013: 300-301). El laúd representado en el retablo relicario de Piedra se ajusta, según Lamaña<sup>35</sup>, de una manera bastante fiel al modelo oriental; tiene cinco órdenes de cuerdas y se tocaba a púa, como las guitarras primitivas, razón por la cual se le denomina laúd guitarresco (fig. 5).

<sup>33</sup> Amador de los Ríos y Padilla, "Gran Tríptico-relicario...", 343-345; Ballester i Gilbert, "Iconografía musical..."

<sup>34</sup> Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos. De la A a la F*, t. 2, vol. 3, trad. Daniel Alcoba (Barcelona: Serbal, 2000), 213-214.

<sup>35</sup> Lamaña, "Els instruments musicals...", 43-47.



Fig. 5. Detalle del laúd de los Ángeles músicos del Altar Relicario del Monasterio de Piedra, atribuido a los hermanos Levi, 1390.  
Fuente: © Real Academia de la Historia.

La sexta figura angélica, vestida con dalmática roja, toca el rabel frotado con un arco de madera cuya cuerda sería de crin de caballo. Lamaña lo cita como *rabeu morisco* o rebaba.<sup>36</sup> El ángel gobierna el arco de madera con su mano derecha y sostiene con la izquierda el instrumento. Posee caja de resonancia de madera con oídos, mástil y clavijero inclinado, siguiendo la trayectoria de un ángulo algo menor a

los 90°. Su forma de conjunto es aproximadamente trapezoidal. No se puede saber el número de clavijas y cuerdas que tuvo, ni cómo era la tabla armónica, ni su decoración por los repintes del siglo XIX. Tiene dos rosetas caladas u oídos: la primera, más grande, incluye una estrella de David, la segunda, más pequeña, tiene únicamente un triángulo equilátero inscrito dentro de un círculo<sup>37</sup> (fig. 6).

<sup>36</sup> Ibid., 50-51.

<sup>37</sup> González Zymła, *El altar relicario...*, 301.





Fig. 6. Detalle del rabel de los Ángeles músicos del Altar Relicario del Monasterio de Piedra, atribuido a los hermanos Levi, 1390.  
Fuente: © Real Academia de la Historia.

El séptimo ángel viste una dalmática carmesí y toca una zanfoña. En el nimbo que corona su cabeza hay una inscripción que reza “*CLANGAT CETUS ISTE LECTUS GLOR[iosa]*”, recogida ya por Amador de los Ríos,<sup>38</sup> que significa: “*Que esta asamblea cante alegre los gloriosos cánticos*”, una frase muy coherente con la temática iconográfica de los ángeles músicos que prestan perpetua adoración al Santísimo Sacramento y, al tiempo, una alusión a la comunidad monacal cisterciense que, reunida en el coro, lo cantaba. Arturo Tello analizó en 2006 la prosula de este *hosanna*, señalando que se recoge en varios manuscritos españoles desde el siglo XIII, muchos

de los cuales, aunque no todos, son catalanes y aragoneses.<sup>39</sup> La prosula de este *hosanna* es un tropo melógeno vinculado al canto del *Sanctus* de la misa, cuyos ejemplos, muy poco extendidos, se reducen a unos pocos casos en la Península Ibérica, estudiados, entre otros por Iversen y, entre los cuales, uno se ha documentado en el código del Monasterio de las Huelgas, lo que demuestra que, alguna importancia tuvo dentro de las liturgias celebradas en las abadías cistercienses y algún tipo de relación de proyección cultural hubieron de tener<sup>40</sup>. Precisamente, Iversen<sup>41</sup> señala, al estudiar este mismo *hosanna* en los manuscritos de las bibliotecas capitulares de Tortosa<sup>42</sup> y

<sup>38</sup> Amador de los Ríos y Padilla, “Gran Tríptico-relicario...”.

<sup>39</sup> Biblioteca Nacional de España (BNE), Ms. 1361 (manuscrito de origen toledano), fol. 194v. Arturo Tello Ruiz-Pérez, *Transferencias del canto medieval: los tropos del “ordinarium misae” en los manuscritos españoles*. Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, dirigida por Carmen Julia Rodríguez (Madrid, 2006); I, 457-490 y II, 452-459. Arturo Tello Ruiz-Pérez, *Transmisión del canto litúrgico en la Edad Media. Los tropos del Ordinarium Missae en España*, 2 vols. *Estudio y Edición* (Saarbrücken: LAP LAMBERT / EAE, 2011), I, 459 y II, 452-459.

<sup>40</sup> Clemens Blume y Henry Marriot Bannister, *Tropi graduales: Tropen des Missale im Mittelalter*, Analecta Hymnica Medii Aevi 47 (Leipzig: O.R. Reiland, 1905), n.º 378. Eva Castro Caridad, *Estudios literarios sobre los troparios hispánicos* (Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 1989), 557. Gunilla Iversen, *Corpus Troporum. VII. Tropes de l’ordinaire de la messe. Tropes du Sanctus*. (Estocolmo: Almqvist & Wiksell International, 1990), n.º. 15, pp. 81-82. Eva Castro Caridad, *Tropos y troparios hispánicos* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1991).

<sup>41</sup> Gunilla Iversen, “Osanna vox laudabilia. Vocabulario y formas compositivas de los tropos del sanctus en los manuscritos litúrgico-musicales de la Península Ibérica”, en *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales. De los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, ed. Susana Zapke (Bilbao: Fundación BBVA, 2007), 151-152.

<sup>42</sup> Archivo de la Catedral de Tortosa (ACT), *Códices de la Biblioteca Capitular*, ms. 135, ff. 18v-19v.

Barcelona<sup>43</sup>, que su prosa, relacionada con el *Clangat hodie*, no hace sino describir el canto conjunto de hombres y ángeles alabando a Dios. En realidad, el epígrafe del nimbo del ángel coincide con el *incipit* de la prosula de un *hosanna* que se cantaba en el *sanctus* de la misa. En el fol. 13v del *Codex Musical de las Huelgas*, que contiene el repertorio musical del s. XIV que se cantaba en la abadía burgalesa, con la que tanta relación tuvo Piedra, se recoge este mismo *hosanna* tropado para ser cantado a dos voces<sup>44</sup>

[Voz a coro] *Sanctus, sactus, sanctus./ Dominus deus sabaoth./ Pleni sunt caeli et terra gloria tua./ Osana in excelsis./ Benedictus qui venit in nomine domini./ Osanna.*

[Voz 1] *Clangat cetus/ iste letus/ gloriosa carmina/*

[Voz 2] *Angelorum/ supernorum/ quae decantant agmina.*

[Voz 1] *Felix festum, felix dies./ in quo datur omni mundo/ gaudium et magna quies.*

[Voz 2] *Felix partus, felix natus/ ad salvandum omne genus/ est a patre nobis datus.*

[Voz 1] *O plasmator, pater pie./ mitte filium Marie./ ut primeve matris culpe/ condonetur in hac die.*

[Voz 2] *Et precamur, sic descendat./ et a morte nos defendat./ ut cantando trina voce/ sanctus chorus iste pangat in excelsis.*

Su traducción sería:

Santo, Santo, Santo es el Señor, Dios del Universo. Llenos están los cielos y la tierra de su Gloria. Hosanna en el cielo. Bendito el que viene en el nombre del Señor, Hosanna. Que esta asamblea cante alegre los gloriosos cánticos que las cohortes de los ángeles cantan en el cielo. Bendita la fiesta y bendito el día en que el mundo entero recibe una paz inmensa. Bendito el nacimiento y bendita la criatura que nos entrega el padre para salvación del género humano. Oh Creador, Padre clemente, envíanos al hijo de María para que pueda olvidarse hoy el pecado de la primera madre. Y oremos para que Él descienda y nos salve de la muerte, de suerte que este coro santo que canta en lengua trina resuene en las alturas.<sup>45</sup>

Dante Alighieri atribuye el cántico del *hosanna* al segundo orden de la jerarquía angélica, asumiendo la capacidad participativa de las dos restantes jerarquías, de ahí que en la prosa que acabamos de recoger se hable de un canto a tres voces, cuando su interpretación en el coro se hacía a dos, es decir antifonal, alternando la monodía y la polifonía, aunque, el hecho de estar registrado a tres voces puede ser

simplemente reflejo de la polifonía interpretada con acompañamiento de zanfoña:

El otro ternario, que germina en esta primavera eterna de modo que no le despoja el Aries nocturno, canta perpetuamente Hosanna con tres melodías que resuenan en los tres órdenes de alegría que se compone. En esa jerarquía están las tres: Primera, Dominaciones; segunda, Virtudes; y el tercer orden es el de las Potestades.<sup>46</sup>

El contenido del texto plantea un problema añadido cuando dice: *trina voce*. Es verdad que la traducción más literal sería *en lengua trina*, pero, dado el contexto cultural en que se desarrolló la polifonía a finales del siglo XIV, podría indicar su interpretación a tres voces. Los manuscritos de Tortosa, Scala Dei y las Huelgas, por ejemplo, indican que este canto se hacía a dos voces, pero es muy probable que esta parte del *Sanctus* se cantara incluyendo una tercera voz que interpretaría una nota tenida, mientras los dos hemistiquios del coro, pareados de la prosula, cantarían en alternancia antifonal, precisamente en un momento litúrgico muy importante durante la misa en el que la iglesia militante se une a la iglesia triunfante. Estaríamos ante un epígrafe, el de Piedra, que adquiere, a través de su representación figurativa, un alcance simbólico añadido y muy singular.

La zanfoña, también citada como vihuela de rueda o chifonía, es un instrumento de cuerda frotada semejante a un violín mecánico en el que varias cuerdas vibran a la vez como consecuencia de la fricción de una rueda que está situada dentro de la caja de resonancia y es accionada con una manivela.<sup>47</sup> Las notas se producen al presionar un teclado dotado de espadillas móviles que, al accionarse, acortan la extensión de las cuerdas y con ella su capacidad para vibrar generando así la nota deseada. La zanfoña común tiene dos o tres cuerdas melódicas, con las que se obtiene una variedad limitada de notas y dos o tres bordones a los lados, con los que se obtiene una sola nota más grave. El ángel representado en el relicario de Piedra pulsa una zanfoña que lleva colgada al cuello con la ayuda de una correa de cuero. Lamaña<sup>48</sup> recoge los diferentes nombres con que se aludía a este instrumento en la Edad Media: *sinfonía*, vihuela de rueda, *organistrum* y *sambuca rotata*. La zanfoña representada en el altar de Piedra tiene una caja parecida a la de nuestras guitarras actuales. En el mástil se encuentra el teclado, dotado de ocho teclas, todas ellas de color marrón, pensadas para ser pulsadas con la

<sup>43</sup> Archivo de la Catedral de Barcelona (ACB), *Códices musicales de la Biblioteca Capitular*, ms. 1147, CT VII, fol. 15.

<sup>44</sup> Archivo del Monasterio de las Huelgas de Burgos (AHMU), *Codex musical de las Huelgas*, IV, fol. 13v; Juan Carlos Asensio Palacios (ed.), *El códice de las Huelgas* (Madrid: Alpuerto, 2001).

<sup>45</sup> Gunilla Iversen, "Osanna vox laudabilia...", 151-152.

<sup>46</sup> Dante Alighieri, *La Divina Comedia* (Madrid: Club Internacional del Libro, 1977), 271.

<sup>47</sup> Antonio Poves Oliván, *En piedra, tabla y pergamino. Los instrumentos de rueda (s. XII-XV) en España a través de las representaciones aragonesas* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012).

<sup>48</sup> Lamaña, "Els instruments musicals...", 42-43.

mano izquierda, siendo perfectamente identificables las tres cuerdas melódicas centrales y las dos

exteriores, lo que permite identificarla como una zanfoña de cinco cuerdas.



Fig. 7. Detalle de la zanfoña de los Ángeles músicos del Altar Relicario del Monasterio de Piedra, atribuido a los hermanos Leví, 1390. Fuente: © Real Academia de la Historia.

Sobre las teclas están escritas unas letras que, en un primer momento, pensamos que podían corresponderse con una escala musical, como ocurre en otras representaciones de este instrumento. Cada letra, hecha en taracea de hueso incrustado en la tecla de madera, se vincularía a una nota de la escala musical. Sin descartar la identificación de las teclas con una escala musical, GABCDEFG, asunto sobre el que ha trabajado Rault, en las letras se podría leer la palabra *GAUDEBIS*, que significa: *gozarás íntimamente*<sup>49</sup> o simplemente: *te alegrarás* (Fig. 7).

El octavo ángel viste una dalmática verde y toca una guitarra medieval plectrada de tipo mudéjar, que se tocaba pulsando las cuerdas con una pluma de ave. Lamaña la cita como mandora, mandola y mandura.<sup>50</sup> Tiene caja de madera y tabla armónica del mismo material. Posee dos óculos calados: el central desarrolla una estrella de David calada y el pequeño una flor de ocho pétalos también calada. La tabla armónica está

decorada con cinco estrellas pintadas: dos de ocho puntas, dos de cuatro y una de seis, graduadas de mayor a menor en función de su proximidad al mástil. Al cuerpo de la guitarra se une un mástil de madera, fabricado en otro material, un poco más oscuro, diferente del que se usó en la caja y la tabla armónica. En el mástil se sitúa el clavijero rematado en forma semicircular coronada en el extremo con la cabeza de un felino, probablemente un gato o un león, que dirige su mirada hacia lo alto, como si estuviera mirando al intérprete. Las cuerdas eran metálicas<sup>51</sup> (fig. 8).

No obstante a la relevancia que las representaciones iconográficas de los instrumentos musicales tienen en el altar relicario del Monasterio de Piedra pintado por los Leví en 1390, sería muy ingenuo por nuestra parte creer que la simple representación de los instrumentos en las puertas interiores del tríptico equivale a su uso efectivo en el enriquecimiento musical de las liturgias celebradas en Piedra. Aún care-

<sup>49</sup> González Zymła, *El altar relicario...*, 302-303.

<sup>50</sup> Lamaña, "Els instruments musicals...", 47-49.

<sup>51</sup> González Zymła, *El altar relicario...*, 303.

ceamos de pruebas fehacientes y documentales que indiquen con toda certidumbre que se usaban de hecho esta clase de instrumentos a finales del siglo XIV en Piedra, de modo que tal afirmación queda, de momento, en el irremediable ámbito de la hipótesis verosímil, plausible y probable. Por otro lado, conviene recordar que, salvo el órgano portativo, los instrumentos de cuerda tradicionalmente se vinculaban a la

iconografía del rey David, figurado como salmista y que su representación es habitual, con variantes de todo tipo, en la iconografía de los ángeles en la Baja Edad Media cuando se quería expresar la idea alegórica del rezo de las horas, los salmos y la misa. ¿Estamos ante una imagen supuestamente real de la liturgia o ante la sublimación idealizada de lo que la liturgia debería ser?



Fig. 8. Detalle de la guitarra primitiva de los Ángeles músicos del Altar Relicario del Monasterio de Piedra, atribuido a los hermanos Leví, 1390. Fuente: © Real Academia de la Historia.

#### 4. El órgano de 1496 y Pascual de Mallén

Aunque la iconografía es en sí misma una fuente histórica capaz de dar testimonio elocuente de la importancia que tuvieron en el Monasterio de Piedra la música y el coro, algunos documentos de archivo nos ayudan a completar este sucinto panorama. A finales del s. XV Piedra tuvo un órgano importante y de gran tamaño, construido por Pascual de Mallén, que se convirtió en el modelo para construir el órgano de la colegiata de Santa María la Mayor de Calatayud. Gracias a un documento conservado en el Archivo Municipal de Calatayud, fechado en Calatayud a 1 de enero de 1497, conocemos la *Capitulación hecha entre el Capítulo de Calonges de Santa María de Media Villa de Calatayud y Pascual de Mallen para*

*la construcción de un órgano en dicha Colegiata*. El contrato establece que Pascual de Mallén debía tañer los órganos de la Colegiata de Santa María de Calatayud los días solemnes, los sábados y los domingos, igual que como se hace en las catedrales, hasta el final de su vida, señalando: *sea tenydo de fazer para la dicha iglesia un organo grande del tamaño quea fecho el del Monesterio de Sancta María de Piedra y ssemejante a el, el cual ade tener conservado y afinado durante los días de ssu vida assu costa*.<sup>52</sup>

En pago por sus servicios como organista Mallén recibiría una ración entera como renta anual durante toda su vida. En pago por la fabricación del órgano recibiría 2000 sueldos en tres pagas. La primera se libraría el 1 de agosto de 1497 y serían 500 sueldos seguramente para emprender la obra y comprar los

<sup>52</sup> Archivo Municipal de Calatayud (AMC), *Protocolo notarial*, t. 203.

materiales. La segunda, otros 500 sueldos, al finalizar 1497, cuando la obra estuviera terminada. El tercer pago serían los restantes 1000 sueldos divididos en 5 porciones que se pagarían anualmente durante el siguiente quinquenio. Aunque el documento no dice lo que había cobrado por hacer el órgano de Piedra, si se le da el plazo de un año para fabricar el de Calatayud, se le impone que sea del mismo tamaño que el que acaba de hacer para los cistercienses y el documento se fecha el 1 de enero de 1497, sería razonable pensar que el órgano de Piedra había sido fabricado en 1496. Teniendo en cuenta la tasación del trabajo que iba a hacer para la Colegiata de Calatayud, cifrado en 2000 sueldos, Mallén hubo de cobrar un precio semejante por el de Piedra o quizá algo menor. En el contrato se dice que, para ausentarse de Calatayud, bien para hacer otros órganos, bien para afinar los que ya tenía hechos, Mallén debía solicitar licencia y no podría ausentarse más de un mes. Este detalle sugiere que, fabricado el órgano de Piedra, se encargaba Mallén de su mantenimiento, reparación y afinamiento.<sup>53</sup>

## 5. La Consueta de finales del siglo XV

Otro documento importante para conocer los usos litúrgicos de la iglesia del Monasterio de Piedra es la *Consueta* que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, cuyo título es: *Consueta y ritual cisterciense del Monasterio de Piedra* y cuyo estudio estamos abordando juntos el profesor Carrero Santamaría y quien suscribe este artículo. Tiene 95 fol. en papel, numerados hasta el 83, de 20,2 x 14,2 cm., en letra fracturada negra con epígrafes, títulos, rúbricas y letras de íncipit de color encarnado, caja de texto de 17 x 13 cm. y encuadernación de pergamino blanco. La procedencia de Piedra es segura porque se recoge la forma de nombrar a los capellanes usada por su abad.<sup>54</sup> La fecha de ejecución no está clara. Aunque el catálogo de la Biblioteca Nacional lo clasifica como manuscrito del s. XV<sup>55</sup>, quizá por contener la absolución del jubileo, concedida a los cistercienses por Sixto IV en 1475<sup>56</sup>, el tipo de papel y la letra debería hacernos pensar en pleno s. XVI o incluso, en opinión verbalmente expresada por Carrero, en inicios

del XVII. ¿Estamos ante una copia manuscrita elaborada en el siglo XVI o XVII del contenido de una consueta perdida datada en el XV a la que se añadió alguna interpolación puntual? El monje bibliotecario de Piedra guardó las bulas de Sixto IV juntas formando un cuadernillo que contenía los nueve documentos que, habiendo sido dados a favor de los Cistercienses, se conservaban en el Archivo de la abadía y ahora se conservan en el Archivo Histórico Nacional, así como los privilegios autorizados con sello pendiente, dados por Guido Gardileto, capellán de la cámara Apostólica, refrendados por Hugo Labilela, notario y secretario de la curia. La bula de la que se habla en la *Consueta* se data en 1475 y en ella se dice que las personas que acuden al Capítulo General de Cister pueden ser absueltas de cualesquiera pecados y censuras y de cualquier irregularidad que hubieran cometido para ganar el Jubileo.<sup>57</sup> Aunque desconocemos la identidad del autor o copista que escribió la *Consueta* de Piedra, indudablemente, hubo de ser un monje de aquella comunidad (fig. 9).

Una *Consueta* describe el conjunto de celebraciones y ritos singulares que se hacían en una iglesia, singularizando determinadas prácticas y ceremonias que correspondían a días concretos del año litúrgico. Cuando se conserva, la *Consueta* es un instrumento de gran valor a la hora de estudiar la topografía del templo y el uso que se hacía de los espacios sagrados, especialmente del coro y el altar mayor.<sup>58</sup> La *Consueta de Piedra* está precedida de una tabla de contenidos que, a manera de índice, facilitaba su uso. Lo normal es que el continuo uso que se daba a las *Consuetas* las deteriorase. Las que se conservan están normalmente llenas de anotaciones, tachones, cambios y adicciones, dado que eran manuscritos vivos. Lo más sorprendente de la de Piedra, en cambio, es que está bastante intacta. De hecho, el manuscrito de la Biblioteca Nacional se ha conservado completo y en excelente estado, existiendo una total correlación entre el índice y la foliación, sin adicciones ni eliminaciones, lo que nos conduce a pensar que este códice apenas se usó o, más probablemente, que se usaba como matriz a partir de la cual sacar las copias que sí se usaban y esas copias, por su usabilidad, son las que no llegan a nuestros días.

<sup>53</sup> Calahorra Martínez, Pedro. *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII. 1. Organistas, organeros y órganos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977, pp. 94-96. Álvaro López Asensio, "Varios órganos del siglo XV en Calatayud", en *V Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas* (Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos, 2000), 433-436.

<sup>54</sup> Biblioteca Nacional de España (BNE), *Consueta y ritual cisterciense del Monasterio de Piedra*, ms. 6361, fol. 71r.

<sup>55</sup> José Janini y José Serrano, *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional* (Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1969), 84-85; BNE, *Inventario General de la Biblioteca Nacional*, t. XI (Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1987), 170.

<sup>56</sup> BNE, *Consueta y ritual...*, fol. 45r.

<sup>57</sup> Herbert González Zymla, *El Monasterio de Piedra. Fuentes y documentos* (Madrid: Real Academia de la Historia, Institución Fernando el Católico, 2014), 48; Archivo Histórico Nacional (AHN), *Lumen Domus Petrae*, Cód. 55-B, p. 27.

<sup>58</sup> Eduardo Carrero Santamaría (coord.), *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón* (Palma de Mallorca: Objeto Perdido, 2014).

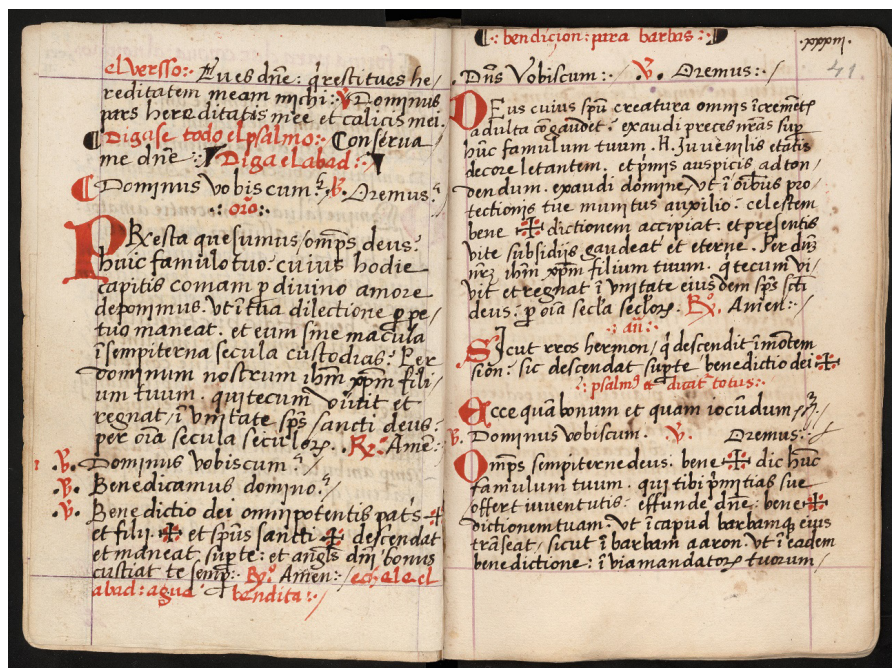


Fig. 9. Consuetudinary and Ritual of the Cistercian Monastery of Piedra, paper, 195x147 millimeters, 95 ff., ms. 6361, 15th century, fol. 41 which contains the Blessing of the Beards. Source: © Biblioteca Nacional de España.

Comienza el manuscrito describiendo las celebraciones particulares que se hacían en la fiesta de difuntos, cada 2 de noviembre<sup>59</sup>, señalando la importancia del responso que se cantaba en el claustro en memoria de una infanta, sin que sepamos su nombre ni el beneficio que había dado a la abadía, y el responso que se hacía en memoria del XXXIV abad de Piedra, el Dr. Juan Martín de Perruca y Cano, natural de Maluenda, formado en la Sorbona de París, que gobernó Piedra entre 1437 y 1461. Fue teólogo, escritor y consejero de Martín V.<sup>60</sup> Sanz de Larrea, recoge su prelatura como una de las más relevantes del s. XV diciendo lo siguiente:

fue un Varon mui grande, y de los maiores Theologos de su tiempo: Recibio el Grado de Doctor por la Celeberrima Universidad de Paris. Por su conocida Virtud y Ciencia fue Electo Abad de este Real Monasterio en el año de 1437 y Presidió en el 24 años con singular acierto y gusto de los Monges. Luego que enpuño el Baculo Abacial, quando se conocio mas su Ciencia, y Erudicion: por la que era mui estimado del Señor Rey Don Alonso V; y de los Señores Reyes de Castilla Don Juan II y Don Enrique IV, fue mui faborecido; pues siendo Abad de esta Real Cassa, por atenciones suias, le concedieron muchos y grandes Privilegios. Era este Prelado mui studioso y Docto, y assi dispusso una

grande Libreria, que fue la mas celebrada de este Reyno: por lo que en los años de adelante, teniendo noticia de tan buena Biblioteca el Señor Rey Don Phelipe II, pidio al Monasterio algunos Libros: y para la Elección de ellos embio a Don Antonio Agustín, quien escogio hasta dos mil Tomos; para completar y enriquezer la Libreria del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial.<sup>61</sup>

Los usos funerarios del claustro de Piedra están documentados desde 1225, cuando Blas Petriz de Gotor eligió sepultura en el umbral de la puerta de Santa María, que conecta el claustro con la iglesia, para que los monjes, al pasar diariamente al coro y al regresar al claustro, pisaran su tumba en signo de desprecio al cuerpo.<sup>62</sup> También fueron enterrados en el claustro de Piedra varios miembros de la familia Azagra de Albarración, de los Señores de Molina (entre ellos Gonzalo Pérez de Lara) y de algunos miembros de las familias más destacadas de Daroca y Calatayud.<sup>63</sup> Por todos ellos, según consta en el *Lumen Domus Petrae* y en la *Historia del Sacro Dubio de Cimballa*, se decían los responsos y oraciones del día de difuntos.

De los ciclos litúrgicos de Cuaresma, Semana Santa y Pascua de Resurrección, recoge la *Consuetudinary* los ritos del Miércoles de Ceniza<sup>64</sup>, la bendición de las palmas del Domingo de Ramos<sup>65</sup>, Viernes Santo<sup>66</sup>,

<sup>59</sup> BNE, *Consuetudinary and ritual...*, fol. 9r-14v.

<sup>60</sup> González Zymla, *El Monasterio de Piedra. Historia...*, 124.

<sup>61</sup> Archivo de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Zaragoza (BHUNIZAR), Antonio Joaquín Sanz de Larrea, *Historia Sagrada del Santísimo Misterio Dubio que se venera en el Real Monasterio de Nuestra Señora de Piedra, en el Reino de Aragón*, ms. 69, ff. 87-88.

<sup>62</sup> AHN, *Clero*, carp. 3666, doc. 1; González Zymla, "La fundación del Monasterio...", 145.

<sup>63</sup> González Zymla, *El Monasterio de Piedra. Historia...*, 309-323.

<sup>64</sup> BNE, *Consuetudinary and ritual...*, fol. 15r.

<sup>65</sup> *Ibid.*, fol. 17r.

<sup>66</sup> *Ibid.*, fol. 19r.

vigilia de la Pascua de Resurrección con la bendición del fuego, vigilia de Pentecostés<sup>67</sup>, Purificación de la Virgen y bendición de los cirios.<sup>68</sup> De los rituales relacionados con la profesión de nuevos religiosos<sup>69</sup> se recoge la forma de dar el hábito al monje, al novicio, al lego y al donado<sup>70</sup>; el modo de hacer el novicio la profesión a fraile y cómo dar la corona al novicio.<sup>71</sup> La *Consueta* recoge también la toma del hábito de la novicia y su paso a monja, lo que probablemente se deba a que el padre efectivo del monasterio femenino de Santa María de Trasobares, fundado en 1168, era normalmente un monje ordenado procedente de Piedra.<sup>72</sup> También se recoge la bendición de las barbas<sup>73</sup>, vestimentas sacerdotales *según lo manda el orden de Cistells*<sup>74</sup> y cogullas y vestimentas *según lo manda el ordinario de los obispos*<sup>75</sup>; la forma de dar el Santísimo Sacramento a los enfermos<sup>76</sup>, la forma de dar el Santísimo Sacramento al monje enfermero *según lo manda Cister*<sup>77</sup>, la forma de dar la Extremaunción a los enfermos<sup>78</sup> y el ritual para enterrar monjes, frailes, donados y niños.<sup>79</sup>

Se recoge también la *Absolución del tricenazgo*<sup>80</sup>, que se hacía cada 17 de septiembre al ser celebrado el día de San Lamberto, uno de los patronos de Zaragoza, martirizado en el s. IV, a quien se representa degollado y cefalóforo. Considerado San Lamberto el protector de los agricultores, su tricenazgo se celebraba en septiembre, justo después de haber sido recogida la cosecha.<sup>81</sup> La devoción a San Lamberto fue progresivamente desplazada, como protector del campo, por el culto a San Isidro labrador, el patrón de Madrid, canonizado en 1622. Este detalle es útil a la hora de confirmar una cronología anterior al s. XVII para la *Consueta de Piedra*. El éxito de la iconografía de San Isidro se debe a que, tras su canonización, su fiesta pasó a ser celebrada cada 15 de mayo, justo después de haberse completado la siembra, y a que Felipe IV mandó que, en todos los pueblos donde hubiera cofradía de labradores, aquella estuviera puesta

bajo su protección, desplazando a partir de 1650 los cultos a los Santos Abdón y Senén, a San Lamberto y a otros protectores aragoneses de la actividad agraria. En Piedra, además del tricenazgo de San Lamberto, se ha documentado la devoción a los Santos Abdón y Senén en uno de los frontales del s. XVII de la sacristía de la capilla de la portería donde son representados como santos eucarísticos, llevando espigas y racimos de uvas.<sup>82</sup> Es interesante señalar que el manuscrito de la Biblioteca Nacional recoge a San Lamberto como intercesor, siendo uno de los patronos de la diócesis de Zaragoza, y no a San Prudencio, patrón de Tarazona, en cuyo territorio diocesano se ubicaba la abadía.

La *Consueta de Piedra* recoge las fiestas mayores que debían ser presididas por el abad: la tercera misa del día de la Natividad del Señor el 25 de diciembre, el día de la Epifanía el 6 de enero, el Domingo de Ramos, el Jueves Santo, el Viernes Santo, el Sábado Santo, la Pascua de Resurrección, el día de la Ascensión del Señor, la Vigilia del Espíritu Santo, el día de la Santísima Trinidad, el día del Corpus Christi, la Asunción el 15 de agosto, la Natividad el 8 de septiembre, la Concepción el 8 de diciembre, la Purificación el 2 de febrero, la Anunciación el 25 de marzo y la fiesta de Todos los Santos el 1 de noviembre.<sup>83</sup>

Entre las celebraciones hechas en honor de los Santos, se recoge la fiesta de los protectores del monacato cistercienses, los Santos Benito de Nursia, el 21 de marzo, y Bernardo de Claraval, el 20 de junio, a quienes estaba dedicada una de las capillas de la cabecera de la iglesia abacial, en la cual se veneraba una reliquia de San Benito, enviada con su auténtica por Juan Medina y Ayuda, Arcediano de Córdoba, y una reliquia de San Bernardo, remitida al Padre fray Ignacio Luzón, por el racionero Quílez.<sup>84</sup> Se festejaba con especial solemnidad la fiesta de San Juan Bautista el 23 de junio, conmemorando el día en que Alfonso I conquistó Calatayud y arrebató su arcedianato a los musulmanes.<sup>85</sup> También se cita la fiesta de los

<sup>67</sup> Ibid., fol. 20v.

<sup>68</sup> Ibid., fol. 21v.

<sup>69</sup> Ibid., fol. 22r-29r.

<sup>70</sup> Ibid., fol. 29v-37v.

<sup>71</sup> Ibid., fol. 40r.

<sup>72</sup> Joaquín Giménez Sena y María Sira Carrasquer Pedrós, *Real Monasterio de Santa María de la Piedad de Trasobares* (Zaragoza: Copy Center Digital, 2011).

<sup>73</sup> BNE, *Consueta y ritual...*, fol. 41r.

<sup>74</sup> Ibid., fol. 41v.

<sup>75</sup> Ibid., fol. 42r.

<sup>76</sup> Ibid., fol. 43v.

<sup>77</sup> Ibid., fol. 48r.

<sup>78</sup> Ibid., fol. 49r.

<sup>79</sup> Ibid., fol. 53r-63v y 68v.

<sup>80</sup> Ibid., fol. 64r.

<sup>81</sup> Enrique Flórez y Manuel Risco, *España sagrada. Tomo XXX, Contiene el estado antiguo de la santa iglesia de Zaragoza, con algunos documentos concernientes a los puntos que en el se tratan y una coleccion de las epistolas de S. Braulio, y otras escritas al mismo santo por los sugetos mas celebres de su tiempo, nunca publicadas hasta hoy por la mayor parte / su autor el P. Fr. Manuel Risco... continuador de las obras del Rmo. P. Fr. Henrique Florez* (Madrid: imprenta de Don Antonio de Sancha, 1775).

<sup>82</sup> Elena Gallardo Vargas e Ignacio Bermeja Gigorro, "Santos Abdón y Senén", en *Ex Petra Lux. Reencuentro con la historia. Exposición conmemorativa del 800 aniversario de la Fundación del Monasterio de Piedra, Catálogo de la exposición*, ed. Herbert González Zymla y Diego Prieto López (Zaragoza: Monasterio de Piedra, 2018), 94-95.

<sup>83</sup> BNE, *Consueta y ritual...*, fol. 67r.

<sup>84</sup> González Zymla, *El Monasterio de Piedra. Historia...*, 286; González Zymla, *El Monasterio de Piedra. Fuentes...*, 76.

<sup>85</sup> Vicente de la Fuente, *Historia de la siempre Augusta y fidelísima ciudad de Calatayud (Calatayud, Imprenta del Diario, 1880)*, ed. Facsimil (Zara-

príncipes de la Iglesia judía y gentil, los Santos Pedro y Pablo, el 29 de junio, relacionados con la capilla de la cabecera donde estaba el panteón familiar de los Heredia y para la que el pintor valenciano Gonçal Peris contrató un retablo en 1428.<sup>86</sup>

Por encima de todas las festividades, la más importante en el calendario litúrgico de Piedra era la que conmemoraba la ceremonia de consagración de su iglesia abacial, celebrada cada 16 de diciembre, momento en que la comunidad rememoraba con una procesión la traslación de los monjes desde Piedra Vieja a Piedra Nueva y su definitiva sedentarización en el monasterio que ha llegado a nuestros días. En una fecha tan señalada, que podemos calificar como cumpleaños de la abadía, se hacía una misa en la ermita de Santa María de la Blanca, reedificada en 1755, siendo abad Inocencio Pérez, y una comida de hermandad en la que asaba una ternera, se bebía vino y se comían dulces de almendras y miel.<sup>87</sup> Sanz de Larrea describe a mediados del s. XVIII el ritual que se hacía con la estatua que se supone presidía la iglesia de Piedra ya en la Edad Media, Santa María de la Blanca, en los siguientes términos:

Es esta Soberana Imagen de finissima Piedra blanca [quizá alabastro], y de tanto pesso, que excede a lo que la Imagen abulta; la que es de alta como una tercia, puesta sobre un Pedestal de Piedra; en el que se leen estas palabras. El Maestro Fernando Entallador; por lo que podemos inferir fue añadido este Pedestal; y que por ser la Imagen pequeña se le puso, para que se descubriera mayor, en el Retablo. Es la Santa Imagen hermosissima de Rostro, y tiene al Niño Jesus, en su Mano [...] Es Tradición asentada ser esta Santa Imagen Aparecida; y por tal la cuentan entre las muchas de Nuestra Señora que se veneran en Aragon [...]. No se sabe de cierto el Puesto de su Aparición, ni lo me atrebo a se-

ñalarlo, por ser mucha su Antigüedad: si bien entiendo, que esta Imagen Aparecida, en los Terminos de Tiestos de Piedra: y que los Vecinos de este Pueblo ya la veneraban, y en su Parroquial Iglesia la tenían, quando Nuestros Fundadores vivieron en el Castillo de Piedra Vieja: y como la Iglesia de Tiestos de Piedra, dejó de ser Patrimonial y Secular, por unirse y sujetarse a la Regular, y Monasterial de Piedra, como advierte el Regente Villar la passarian los Monges a esta Sagrada Imagen, el mismo dia, que se ejecuto la Traslación, de la Iglesia de Tiestos, o, de Piedra Vieja, a este Templo, y Monasterio de Piedra Nueva [...] En este Monasterio se Celebra la Dedicación de la Iglesia en el día 16 de Diciembre: habiendo sido Consagrada en dicho dia del año 1218 y toda la Octava de la Dedicacion, se Coloca a esta Santa Imagen, en un Rico Dosel, en el mismo Altar Mayor, en donde todos los Monges, y muchos Fieles; la tributan Sagrados cultos.<sup>88</sup>

Al final de la *Consueta*<sup>89</sup> se recogen una serie de composiciones musicales que, según la clasificación del manuscrito que figura en el registro de la Biblioteca Nacional es una notación semimensural, no muy consecuente y poco fija, con notación sobre pautados de cuatro líneas de color marrón. En realidad, es notación cuadrada a la que, muy puntualmente, usa de algunas plicas que pueden denotar intencionalidad de tipo rítmico. El manuscrito contiene el *Officium pro Defunctis* con los responsorios: *Credo quod redemptor meus vivit; Qui Lazarum; Memento Mei deus; Heu michi Domine; Ne recorderis, etc. Libera me, domini; Subvenite; Tremens factus sum ego; Antifona Kirie; Chorus angelorum; Benedictus; un Clementissime Domine; el Domine Miserere super peccatoribus; Kirie; y Requiem eternam cunctis*.<sup>90</sup> (fig. 10) Por último, el manuscrito incluye la fórmula de la absolución general que se hacía al principio de la cuaresma, añadida en letra del s. XVII.<sup>91</sup>

goza: Institución Fernando el Católico, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1994).

<sup>86</sup> Archivo del Reino de Valencia (ARV), *Justicia Civil*, no. 2554, mano 7, último folio; Luis Cerveró Gomis, "Pintores valencianos. Su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano* 43 (1972): 44-57.

<sup>87</sup> González Zymła, "La fundación del Monasterio...", 130-131.

<sup>88</sup> BHUNIZAR, Sanz de Larrea, *Historia Sagrada del Santísimo...*, ff. 128-128.

<sup>89</sup> BNE, *Consueta y ritual...*, fol. 72r y 90v.

<sup>90</sup> Higinio Anglés y José Subirá, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid* (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946), 123.

<sup>91</sup> BNE, *Consueta y ritual...*, ff. 92-95.





Fig. 10. *Consueta y Ritual Cisterciense del Monasterio de Piedra*, papel, 195x147 milímetros., 95 ff., ms. 6361, siglo XV, fol. 78 que contiene la Bendición de las barbas. Fuente: © Biblioteca Nacional de España.

El *Lumen Domus Petrae*, que no es otra cosa que un registro universal de las escrituras y documentos que había en el archivo del Monasterio de Piedra a finales del siglo XVII, compuesto por el archivero de Piedra hacia 1683, cita la existencia de un *Ritual Antiguo, manuscrito de este monasterio, que es un libro en cuarto aforrado con tablas cubiertas de becerro negro*<sup>92</sup>, en cuyo fol. 10 se contenía la fórmula de absolución de los pecados según las bulas concedidas por Eugenio IV, Papa entre 1431 y 1447, y por su sucesor, Nicolás V, Pontífice entre 1447 y 1455, lo que nos daría una cronología probable para la confección de ese manuscrito posterior a esas datas, probablemente en la segunda mitad del s. XV. En el Archivo Histórico Nacional se conserva una bula de Nicolás V, procedente del Archivo de Piedra, que contiene a su vez la bula de Eugenio IV, fechada en Roma el 18 de septiembre de 1451, en la que se hacen indicaciones muy precisas sobre el modo de administrar la absolución de los pecados.<sup>93</sup> Dado que el contenido de esa absolución no es coincidente con el que se puede estudiar en el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional, creo que podemos afirmar que hubieron de existir en la Biblioteca de Piedra al menos tres códices que contenían el *Ritual* usado en su iglesia. Uno de los manuscritos era del s. XV y se ha perdido o está en paradero desconocido, si bien en el s. XVII, cuando se compuso el *Lumen Domus Petrae*, aún existía. Un segundo manuscrito, copiando el anterior, debió ser confeccionado a mediados del XVI, probablemente

después del Concilio de Trento, para preservar memoria de los ritos particulares que se hacían en Piedra y que, a partir de ese momento, se dejaron de celebrar al ser uniformada la liturgia. En él se copió todo aquello que, por una razón u otra, se seguiría utilizando en la liturgia del Monasterio de Piedra. A mi juicio, ese es el manuscrito que actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional, bien conservado porque se copió a manera de testimonio. Por último, hay un tercer manuscrito, conservado en la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza, escrito en papel, de 89 fol. y 22 x 14,7 cm, escrito en letra humanística muy pausada, de fines del XVI o comienzos del XVII, cuyo cuerpo de texto está elaborado en letra negra y títulos, apartados y ciertas iniciales en rojo. En él se copia fielmente la absolución de Nicolás V y el contenido de la mayor parte de la *Consueta* de la Biblioteca Nacional, salvo las composiciones musicales del final.<sup>94</sup> Pese a ser un manuscrito anónimo, en una de las hojas iniciales aparece rubricado: *Reverendo Padre y Maestro Miguel Ortix*, que en 1740 nos consta como uno de los sacerdotes de Piedra.<sup>95</sup> La encuadernación, algo deteriorada en una de sus tapas, es un magnífico ejemplo de los trabajos de talabartería de finales del XVI y principios del XVII, con decoración guarnecida, desarrollando dibujos geométricos y temas vegetales, lo que ayuda a datar su composición. Algunos folios tienen decoración severa a base de líneas horizontales negras y rojas, de las que penden gotas centrales, cadenetas y caritas de perfil.

<sup>92</sup> AHN, *Lumen...* pp. 22 y 55-56; González Zymla, *El Monasterio de Piedra. Fuentes...*, 57-58.

<sup>93</sup> AHN, *Clero*, carp. 3725, doc. 14.

<sup>94</sup> BHUNIZAR, *Ceremonial del Monasterio de Piedra*, ms. 52.

<sup>95</sup> AHN, *Cuentas del Real Monasterio de Nuestra Señora de Piedra del Sagrado Orden Cisterciense entre los años 1740 y 1744*, lib. 18669; González Zymla, *El Monasterio de Piedra. Historia...*, 182.

## 6. El antifonario de 1495 de Fernando Liñán

De la importancia que tuvo el Monasterio de Piedra cabría esperar noticias de muchos y buenos libros de coro, sin embargo, la información es limitadísima. De los cantorales que hubo de haber tan sólo se ha identificado con plena certeza uno, gracias a una noticia publicada por Cortés.<sup>96</sup> Se trata de un cantoral fechado en 1595, conservado en la biblioteca del Monasterio de San Pedro de Cardeña, a donde llegó en 1954, vendido por las monjas de Santa Lucía de Za-

ragoza, quienes, en ocasión de la desamortización de 1835, recibieron un número impreciso de libros procedentes de Piedra.<sup>97</sup> En ocasión del Congreso Eucarístico que se celebró en Barcelona en 1954, las monjas de Santa Lucía acogieron al abad de San Pedro de Cardeña y al monje que le acompañaba, hoy nonagenario, que nos informó verbalmente sobre el origen del códice afirmando que *tenían las monjas de Santa Lucía por lo menos otros 20 cantorales iguales a este, algunos de los cuales recuerdo que procedían de Piedra*, hoy en paradero desconocido.

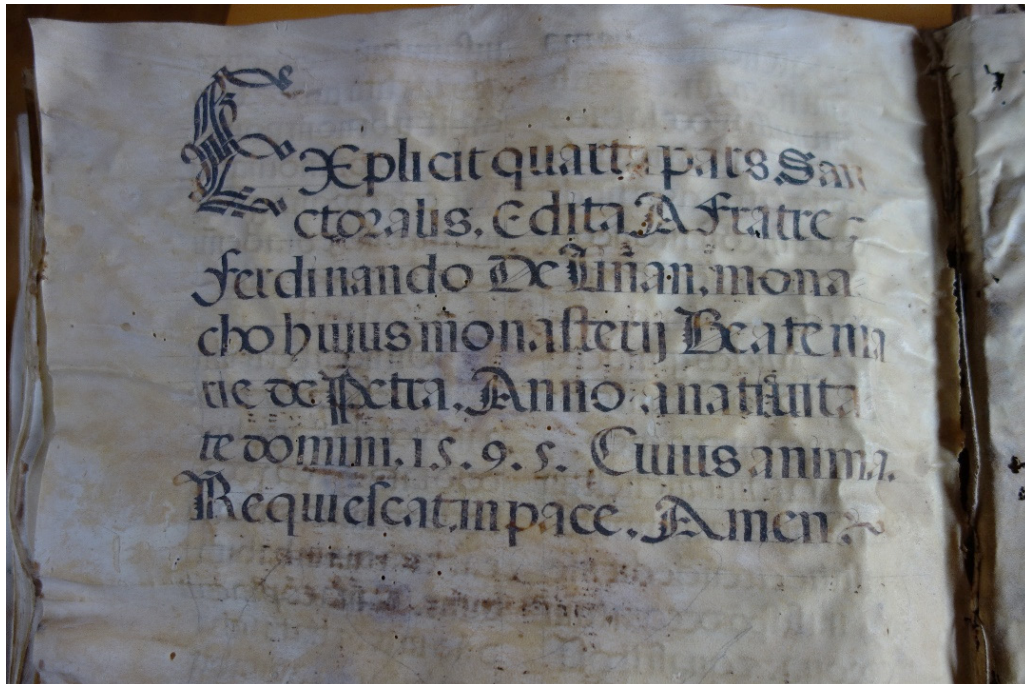


Fig. 11. Detalle de la prez en favor de fray Fernando Liñán, BMSPC, colofón del Antifonario de San Pedro de Cardeña, ms. 1, 1595.

Fuente: © Biblioteca del Monasterio de San Pedro de Cardeña.

El cantoral hoy en San Pedro de Cardeña es un antifonario con tapas de madera reforzadas al exterior con forro de cuero y cinco botones semiesféricos de hierro. Consta de 126 fol. de buen pergamino y mide 41 x 57 cm. Aunque ha perdido la portada, los dos primeros cuadernillos (empieza a numerar en el fol. 27) y el último cuadernillo, inmediatamente posterior al fol. 126v., ha conservado el colofón donde reza: *Explicit quarta pars Sanctoralis. Edita a fratre Ferdinando de Liñan monacho huius monasterii Beate Marie de Petra. Anno a nativitate domini 1595. Cuius anima requiescat in pace. Amen.* Gracias a este dato se puede fechar la confección del cantoral en 1595, y se registra su autor o promotor, fray Fernando Li-

ñán, indicando que era la cuarta parte del santoral, de donde deducimos que existirían en Piedra otros tres cantorales con el mismo formato. Como el colofón termina haciendo una prez en favor del alma de Fernando Liñán, a quien se desea que descanse en paz, deducimos que, cuando se terminó de componer, su artífice estaba muerto. Algunos miembros del linaje Liñán, cuyo solar estaba en Aldehuela de Liescos, Ibdes, Somet y Calatayud, se hicieron enterrar en Piedra y hubo miembros del linaje Liñán que profesaron en Piedra como Melchor Liñán, que fue el LIX abad entre 1628 y 1632; Fernando Cuver Liñán, que fue XCIV abad entre 1760 y 1768 y fray Hernando Liñán.<sup>98</sup>

<sup>96</sup> José Luis Cortés Perruca, "Los bienes dispersos del Monasterio de Piedra: problemas de identificación y estudio", en *Congreso Internacional Monasterio de Piedra, un legado de 800 años. Historia, arte, naturaleza y jardín*, ed. Herbert González Zymła y Diego Prieto López (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2019), 411.

<sup>97</sup> Archivo de la Biblioteca del Monasterio de San Pedro de Cardeña (BMSPC), *Antifonario*, ms. 1.

<sup>98</sup> González Zymła, *El Monasterio de Piedra. Historia...*, 50, 118, 137, 145, 156, 168, 173, 182.



Fig. 12. Fernando Liñán, BMSPC, detalle del Antifonario del Monasterio de San Pedro de Cardeña, ms. 1, ff. 56v-57r, 1595. Fuente: © Biblioteca del Monasterio de San Pedro de Cardeña.

Por su contenido sabemos que era el antifonario que se usaba durante el mes de noviembre, puesto que en él se contiene el repertorio musical de la vigilia de Todos los Santos, celebrada el 1 de noviembre, junto a los repertorios de las fiestas de San Martín, 11 de noviembre<sup>99</sup>; Santa Cecilia, 22 de noviembre<sup>100</sup>; San Clemente, 23 de noviembre<sup>101</sup>; y la vigilia de San Andrés, el 30 de noviembre.<sup>102</sup> Dado que sólo tiene las antífonas de noviembre, pienso si no habría uno para cada mes y la serie, en lugar de cuatro, sería de doce cantorales con el repertorio musical completo de las fiestas anuales más señaladas que se celebraban en Piedra.

Desde un punto de vista paleográfico, fue escrito en un tipo de letra renacentista relativamente fiel a los modelos de la letra gótica fracturada, con tinta negra para la notación de los puntos y las letras del texto que se cantaba y tinta roja y azul para la decoración de los pautaados de cinco líneas y las letras iniciales que, unas veces son azules, con fina decoración en rojo al fondo, y otras a la inversa. El repertorio ornamental que enriquece las letras se hizo a base de temáticas vegetales, unas veces de filiación renacentista y otras desarrollando ataurique de lejano eco andalusí. La diferencia en el exorno de las letras podría indicar la existencia de varias manos elaborando el antifonario o quizá, que el libro de 1595 se había hecho copian-do un antifonario medieval anterior cuyos modelos se reproducían con mayor o menor fidelidad. No hay miniaturas figurativas. Algunas letras mayúsculas se

enriquecieron con mascarones de perfil<sup>103</sup>, con dos excepciones: una letra O adaptada para representar en su interior una cara sonriente, dibujada de frente, sobre fondo de ataurique<sup>104</sup> (fig. 12) y una letra O mayúscula enriquecida con una Alfa en el margen, dentro de la cual se dibujó un pájaro, simulando un Alfa y Omega<sup>105</sup>.

## 7. Conclusiones

Dos han sido los grandes ejes temáticos que se han tratado en el presente artículo: Por un lado, los datos conocidos referentes al canto interpretado en el Monasterio de Piedra (coros, consueta, antifonario...) y por otro, los datos referentes a la organología (los instrumentos musicales representados en el altar relicario de 1390 y la fabricación de un órgano en 1496), siendo el análisis del *Clangat coetus* una suerte de bisagra privilegiada entre lo instrumental, lo vocal y lo histórico-artístico. Aunque son muchas las cosas que se han averiguado sobre el coro y la liturgia musical que se celebraba en Santa María de Piedra entre los s. XII y XVI, como: la existencia en el s. XIII de un doble coro de monjes y legos, la identificación de los instrumentos musicales del altar relicario de 1390, la construcción por Pascual de Mallén de un órgano en 1496, la identificación de la prosula de un hosanna del siglo XIV, el contenido de la *Consueta* de finales del s. XV, conservada en la Biblioteca Nacional, y el Antifonario

<sup>99</sup> BMSPC, *Antifonario*, ms. 1, fol. 53.

<sup>100</sup> *Ibid.*, fol. 74.

<sup>101</sup> *Ibid.*, fol. 93.

<sup>102</sup> *Ibid.*, fol. 106.

<sup>103</sup> *Ibid.*, fol. 93v.

<sup>104</sup> *Ibid.*, fol. 56v.

<sup>105</sup> *Ibid.*, fol. 40v.

del mes de noviembre mandado hacer por Fernando Liñán en 1595, hoy en San Pedro de Cardeña, aún el panorama de análisis que relaciona las producciones

artísticas, la música y la liturgia en Piedra, con ser tan interesante, como significativo y sugerente, sigue siendo incompleto y objeto de vivos debates.

## 8. Fuentes y referencias bibliográficas

### 8.1. Fuentes

- Archivo de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Zaragoza (BHUNIZAR). Antonio Joaquín Sanz de Larrea. *Historia Sagrada del Santísimo Misterio Dubio que se venera en el Real Monasterio de Nuestra Señora de Piedra, en el Reino de Aragón*. Ms. 69
- BHUNIZAR. *Ceremonial del Monasterio de Piedra*. Ms. 52
- Archivo de la Biblioteca Nacional de España (BNE). *Consueta y ritual cisterciense del Monasterio de Piedra*. Ms. 6361.
- BNE. *Inventario General de la Biblioteca Nacional*, t. XI. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1987.
- Archivo de la Catedral de Barcelona (ACB). *Códices musicales de la Biblioteca Capitular*. Ms. 1147.
- Archivo de la Catedral de Tortosa (ACT). *Códices de la Biblioteca Capitular*. Ms. 135.
- Archivo Histórico Nacional (AHN). *Lumen Domus Petrae*. Cód. 55-B.
- AHN. *Cuentas del Real Monasterio de Nuestra Señora de Piedra del Sagrado Orden Cisterciense entre los años 1740 y 1744*. Lib. 18669.
- Archivo Municipal de Calatayud (AMC). *Protocolo notarial*. T. 203.
- Archivo del Museo de Teruel (AMT). *Libro de Bolsería del Monasterio de Piedra*.
- Archivo del Reino de Valencia (ARV). *Justicia Civil*. No. 2554, mano 7.
- Archivo de la Biblioteca del Monasterio de San Pedro de Cardeña (BMSPC). *Antifonario*. Ms. 1.
- Barreiros, Gaspar. *Chorographia de alguns lugares que stam em hum caminho / que fez Gaspar Barreiros ó anno M.D.XXXXVI., começa[n]do na cidade de Badajoz em Castella, te á de Milam em Italia, co[n] algu[n]as outras obras, cujo catalogo vai scripto com os nomes dos dictos lugares, na folha seguinte*. Coímbra: imprenta de Juan Álvarez, 1561.
- Dante Alighieri. *La Divina Comedia*, col. Grandes maestros de la literatura clásica universal. Madrid: Club Internacional del Libro, 1977.
- Flórez, Enrique y Manuel Risco. *España sagrada. Tomo XXX, Contiene el estado antiguo de la santa iglesia de Zaragoza, con algunos documentos concernientes a los puntos que en el se tratan y una coleccion de las epistolas de S. Braulio, y otras escritas al mismo santo por los sugetos mas celebres de su tiempo, nunca publicadas hasta hoy por la mayor parte / su autor el P. Fr. Manuel Risco... continuador de las obras del Rmo. P. Fr. Henrique Florez*. Madrid: imprenta de Don Antonio de Sancha, 1775.
- Fuente, Vicente de la. *Historia de la siempre Augusta y fidelisima ciudad de Calatayud. (Calatayud, Imprenta del Diario, 1880)*, ed. Facsímil. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1994.
- Ríos y Padilla, José Amador de los. "Gran Tríptico-relicario del Monasterio de Piedra en Aragón". *Museo Español de Antigüedades* VI (1875): 307-351.

### 8.2. Bibliografía

- Álvarez Martínez, María del Rosario. "El arpa cromática en la España medieval", *Revista de musicología* vol. 6, nº 1-2 (1983), homenaje a Samuel Rubio: 135-142.
- Anglés, Higinio y José Subirá. *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946.
- Asensio Palacios, Juan Carlos (ed.). *El códice de las Huelgas*. Madrid: Alpuerto, 2001.
- Ballester i Gilbert, Jordi. "Iconografía musical a la corona d' Arago (1350-1500). Els cordofons representats en la pintura sobre Taula. Cataleg iconografic i estudi organologic". Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1995.
- Blume, Clemens y Marriot Bannister, Henry. "Tropi graduales: Tropen des Missale im Mittelalter", *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 47, Leipzig: O.R. Reisland, 1905, nº 378.
- Bordas Ibáñez, Cristina. "Origen y evolución del arpa de dos órdenes", *Nasarre, Revista aragonesa de Musicología* 5, no. 2 (1989): 85-117.
- Bragard, Roger y Ferd J. de Hen. *Les instruments de musique dans l'art et l'Histoire*. Bruselas: Albert de Visscher, 1967.
- Braunfels, Wolfgang. *La arquitectura monacal en occidente*. Barcelona: Barral, 1975.
- Calahorra Martínez, Pedro. *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII. I. Organistas, organeros y órganos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977, pp. 94-95.
- Carrero Santamaría, Eduardo (coord.). *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*. Palma de Mallorca: Objeto Perdido, 2014.

- Castro Caridad, Eva. *Estudios literarios sobre los troparios hispánicos*. Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 1989.
- Castro Caridad, Eva. *Tropos y troparios hispánicos* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1991).
- Cerveró Gomis, Luis. “Pintores valencianos. Su cronología y documentación”. *Archivo de Arte Valenciano* 43 (1972): 44-57.
- Cortés Perruca, José Luis. “Los bienes dispersos del Monasterio de Piedra: problemas de identificación y estudio”. En *Congreso Internacional Monasterio de Piedra, un legado de 800 años. Historia, arte, naturaleza y jardín*, editado por Herbert González Zymla, Herbert y Diego Prieto López, 407-412. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2019.
- Dominguez Lasierra, Juan. *Viajeros por Aragón: trotamundos, curiosos, impertinentes, plumíferos y zaurines en general*. Zaragoza: Delsan Libros, 2014.
- Fuente Cobos, Concepción de la. *Libro de Apeos del Monasterio de Piedra (1344). Libro de cuentas de la Bolsería del Monasterio de Piedra (1307-1348)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2001.
- Gallardo Vargas, Elena e Ignacio Bermeja Gigorro. “Santos Abdón y Senén”. En *Ex Petra Lux. Reencuentro con la historia. Exposición conmemorativa del 800 aniversario de la Fundación del Monasterio de Piedra*, Catálogo de la exposición, editado por Herbert González Zymla y Diego Prieto López, 94-95. Zaragoza: Monasterio de Piedra, 2018.
- Giménez Sena, Joaquín y María Sira Carrasquer Pedrós. *Real Monasterio de Santa María de la Piedad de Trasobares*. Zaragoza: Copy Center Digital, 2011.
- González Zymla, Herbert. *El altar relicario del Monasterio de Piedra*. Madrid: Real Academia de la Historia, Institución Fernando el Católico, 2013.
- González Zymla, Herbert. *El Monasterio de Piedra. Fuentes y documentos*. Madrid: Real Academia de la Historia, Institución Fernando el Católico, 2014.
- González Zymla, Herbert. *El Monasterio de Piedra. Historia, Arquitectura y Arte (1195-1835)*. Madrid: Real Academia de la Historia, Institución Fernando el Católico, 2016.
- González Zymla, Herbert. “La Santa Duda de Cimballa: de la devoción medieval al folklore actual”. En *El Culto a las Reliquias. Interpretación, difusión y ritos*, editado por Francisco José Alfaro Pérez y Carolina Naya Franco, 162-179. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2018.
- González Zymla, Herbert. “La fundación del Monasterio de Santa María de Piedra ante su 800 aniversario”. En *Congreso Internacional Monasterio de Piedra, un legado de 800 años. Historia, arte, naturaleza y jardín*, editado por Herbert González Zymla y Diego Prieto López, 110-159. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2019.
- González Zymla, Herbert. “El tópico de la desornamentación cisterciense y la realidad suntuosa de la vida en los claustros de la Baja Edad Media”. *Ars & Renovatio* 7 (2019): 1-21.
- González Zymla, Herbert. “La fundación del Monasterio de Piedra y su proceso constructivo (siglos XII-XV)”. En *Congreso Internacional Monasterio de Piedra, un legado de 800 años. Historia, arte, naturaleza y jardín*, editado por Herbert González Zymla, Herbert y Diego Prieto López, 7-46. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2019.
- Iversen, Gunilla. *Corpus Troporum. VII. Tropes de l'ordinaire de la messe. Tropes du Sanctus*. Estocolmo: Almqvist & Wiksell International, 1990, n°. 15, pp. 81-82.
- Iversen, Gunilla. “Osanna vox laudabilia. Vocabulario y formas compositivas de los tropos del sanctus en los manuscritos litúrgico-musicales de la Península Ibérica”. En *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales. De los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, editado por Susana Zapke, 141-158. Bilbao: Fundación BBVA, 2007.
- Janini, José y José Serrano. *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1969.
- Lamaña, Josep María. “Els instruments musicals en un tríptic aragonès de l'any 1390”. *Recerca Musicològica* 1 (1981): 9-69.
- Lambert, Élie. *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*. Madrid: Cátedra, 1977.
- Lekai, Louis Jean. *Los Cistercienses: ideales y realidad*. Barcelona, Herder, 1987.
- López Asensio, Álvaro. “Varios órganos del siglo XV en Calatayud”. En *V Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas*, 433-436. Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos, 2000.
- Martín Martín, Teodoro. *La desamortización. Textos político-jurídicos*. Madrid: Narcea, 1973.
- Martínez Buenaga, Ignacio. *Arquitectura cisterciense en Aragón 1150-1350*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1998.
- Pérez, Guillermo. “Órganos portativos y clavecines”. *Scherzo: revista de música* 343 (2018): 93-96.
- Poves Oliván, Antonio. *En piedra, tabla y pergamino. Los instrumentos de rueda (s. XII-XV) en España a través de las representaciones aragonesas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012.
- Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t. 1, vol. 1, trad. Daniel Alcoba. Barcelona: Serbal, 1995.
- Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos. De la A a la F*, t. 2, vol. 3, trad. Daniel Alcoba. Barcelona: Serbal, 2000.
- Sarthou Carreres, Carlos. “El Monasterio de Piedra”. *Museum* 10, no. 5 (1917): 345-376.

- Tello Ruíz-Pérez, Arturo. *Transferencias del canto medieval: los tropos del “ordinarium missae” en los manuscritos españoles*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, dirigida por Carmen Julia Rodríguez, 2006.
- Tello Ruíz-Pérez, Arturo. *Transmisión del canto litúrgico en la Edad Media. Los tropos del Ordinarium Missae en España*, 2 vols. *Estudio y Edición*. Saarbrücken: LAP LAMBERT / EAE, 2011, I, 459 y II, 452-459.