

La librería coral de la catedral de Santiago (1618-1631): memoria en el archivo catedralicio¹

MARÍA JOSÉ CARRERA BOENTE

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

El fondo bibliográfico coral de la catedral de Santiago no ha sido objeto de ningún estudio hasta el momento, a pesar de su riqueza y de las interesantes posibilidades que ofrece a los investigadores. El objetivo del presente artículo es reconstruir el proceso de elaboración de los libros de coro y analizar sus características fundamentales a través de la documentación conservada en el archivo de la Catedral. Además, las noticias que aportan esas fuentes nos permiten conocer a los actores que intervinieron en esta labor y las tareas de las que se encargaron. La acotación temporal - primer tercio del siglo XVII- se debe a que en este período hubo un considerable volumen de producción de cantorales que todavía se conservan en el archivo musical catedralicio.

Palabras clave: Libros de coro, catedral, Santiago de Compostela, siglo XVII.

ABSTRACT

Despite their richness and the possibilities they offer for the researchers, the coral bibliographic collections housed in the archives of Santiago Cathedral lack of a systematic approach. The aim of this article is to reconstruct the process of production of the choir books and to analyze their fundamental characteristics by analysing the documents preserved in the Cathedral archives. In addition, the data provided by these sources will allows us to know the actors who intervened in this enterprise and the tasks of which they were in charge. The choice of this chronological frame -the first third of the 17th century- comes determined by the great volume of production of choir books that still remain in the musical Cathedral archive.

Keywords: Choir books, cathedral, Santiago de Compostela, 17th century.

Recibido: 2-03-2010. Aceptado: 16-04-2010.

1 Este trabajo forma parte del proyecto de investigación titulado "As literaturas medievals nun contexto mundial. Cara a unha problematización metodolóxica da Idade Media literaria" (INCITE09 204 073 PR).

Actualmente el número de investigaciones dedicadas a los libros de coro es bastante reducido, a pesar de su interés para la historia del libro, pues, el hecho de ser ejemplares manuscritos y artesanales, elaborados en un periodo en el que ya está asentada la imprenta, los hace diferentes y especiales. Esta situación se evidencia en la escasa producción bibliográfica sobre el tema. Encontramos algunos estudios relacionados con los cantorales, pero se centran en determinados aspectos como la música. En esta línea está la obra de Petra Extremiana dedicada a la Rioja² y la de Samuel Rubio, conocedor de los ejemplares corales escorialenses, que reflexiona sobre el canto gregoriano³. También podemos incluir los libros de López Calo que analizan la música en catedrales como Calahorra, Segovia, Palencia y Santiago, entre otras⁴. Desde la óptica de la historia del arte plantea su investigación Marta E. Taranilla Antón quien, esencialmente, examina la iluminación de los siete volúmenes que componen el Misal Rico de la catedral de León⁵. María del Carmen Álvarez Márquez aporta una visión diferente, mostrándonos la política administrativa y de gestión desarrollada por el cabildo de la catedral de Sevilla para la biblioteca colombina mediante un análisis pormenorizado de las fuentes documentales del archivo catedralicio hispalense⁶. Los cantorales de El Escorial son los que más interés han suscitado entre los investigadores, ya citamos las aproximaciones de S. Rubio. Además, M. Bordonau recopila en un artículo trece documentos conservados en el archivo general de Simancas, sobre la provisión del pergamino que serviría de soporte a estos libros, con unos comentarios iniciales sobre la creación de la biblioteca⁷. Mercedes Moreno González expone de forma resumida el complejo proceso de creación de estos libros y efectúa un recorrido sucinto desde la adquisición del pergamino hasta la encuadernación⁸, utilizando documentación del archivo general de Simancas, alguna ya publicada por Bordonau.

La obra *Los libros de coro de Valdediós*⁹, de Ana Suárez González, nos ofrece una perspectiva diferente, una propuesta metodológica relacionada con la codicología integral que estudia el libro en su génesis, analizando los caracteres externos e internos, su evolución e historia posterior. Se trata de situar el ejemplar en el contexto cronológico y espacial en el que fue creado, identificar los actores que intervienen en las distintas

-
- 2 Extremiana Navarro, P., *Monodía litúrgica en la Rioja: Catedral de Calahorra, Santo Domingo de la Calzada y Seminario diocesano de Logroño. Siglos XII-XIX*, Logroño, 2004.
 - 3 Rubio, S., *Las melodías gregorianas de los libros corales del monasterio de El Escorial. Estudio crítico*, San Lorenzo de El Escorial, 1982.
 - 4 López Calo, J., *La música en la catedral de Segovia*, Segovia 1988; ID., *La música en la catedral de Cahahorra*, Logroño, 1991; ID., *La música en la catedral de Palencia*, Palencia, 1980; ID., *La música en la catedral de Santiago*, 11 Vol., A Coruña, 1992-1997.
 - 5 Taranilla Antón, M. E., *El Misal Rico de la catedral de León (Códices 43-49)*, León, 2004.
 - 6 Álvarez Márquez, M. C., *El mundo del libro en la Iglesia Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1992.
 - 7 Bordonau, M., "La librería y los libros de coro del Real Monasterio de El Escorial": *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 71, 1963, pp. 243-273.
 - 8 Moreno González, M., "La librería coral del monasterio de El Escorial", *Monjes y monasterios españoles*, Vol. III, San Lorenzo de El Escorial, 1995, pp. 601-632
 - 9 Suárez González, A., *Los libros de coro de Valdediós I. Historia; Los libros de coro de Valdediós II. Catálogo*, Valdediós, 2001.

fases, reconstruir el proceso de elaboración, realizar un examen sistemático del libro por dentro y por fuera y determinar la trayectoria seguida por el mismo desde que concluyó su génesis¹⁰.

En cuanto a la librería coral de Santiago de Compostela se refleja el panorama general, pues no existe ningún estudio sobre ella. El único que se ha acercado a estos libros es el P. James Boyce, mas como aún no ha publicado su investigación, sólo contamos con el catálogo que realizó y que está a disposición de los investigadores en el archivo catedralicio de Santiago. López Calo publicó una extensa obra sobre la música de la catedral, compuesta por once volúmenes y que abarca desde la Edad Media hasta el siglo XVIII¹¹, aunque no aborda el tema de los cantorales. Estamos ante un campo prácticamente inédito que, sin embargo, presenta posibilidades muy interesantes para el investigador. Además, cabe destacar el propio interés y riqueza del fondo bibliográfico coral como parte de la historia del libro en la catedral de Santiago. Todas estas circunstancias motivan el interés para el estudio y el desarrollo de investigaciones sobre el tema.

En el presente artículo intentaremos reconstruir el proceso de creación de los libros de coro de la catedral de Santiago, ilustrándolo con las noticias que nos aporta el Libro de Fábrica¹² (1618-1631) y, secundariamente, el Inventario¹³ de 1658; analizaremos su tipología y características esenciales, en base a esa misma documentación¹⁴. La acotación temporal –primer tercio del siglo XVII– se debe a que en este período hubo un considerable volumen de producción de cantorales que todavía se conservan en el archivo musical catedralicio. El catálogo realizado por James Boyce nos indicaba esas fechas, que posteriormente se confirmaron al consultar las fuentes. Otro condicionante para escoger este período es que no se conserva la documentación anterior relacionada con la contabilidad, en la que se encuentra la mayor parte de la información sobre el tema. De hecho, el primer Libro de Fábrica que encontramos corresponde al periodo 1618-1652.

10 Otra investigación de la misma autora, “Los libros de coro en los monasterios femeninos cistercienses de León (ss. XVI-XVIII)”, *Fundadores, fundaciones y espacios de vida conventual*, León, 2005, pp. 371-424, se dedica a las librerías corales de los monasterios cistercienses femeninos de León, Santa María de Carrizo, Santa María de Gradefes y San Miguel de Dueñas. Utiliza esta misma metodología, pero al tratarse de un artículo se limita a presentar de forma resumida los distintos aspectos y a reflexionar sobre como estos libros representan a las comunidades para los que fueron creados. En “La obra de los libros a través de un libro de obras”, *Cistercium* 214, 1999, pp. 201-230, recoge las noticias encontradas en el libro de obras del monasterio de Valdediós sobre la producción de libros de coro.

11 López Calo, J., *La música en la catedral de Santiago*, op. cit.

12 Archivo de la catedral de Santiago, IG 533, Libro de Fábrica 1º (1618-1652).

13 ACS, IG 381, Inventarios de alhajas, ornamentos y de las Santas Reliquias (1426- 1886).

14 El método de trabajo sigue el utilizado por Ana Suárez González en *Los libros de coro de Valdediós* y consiste en situar el libro en su contexto, conociendo las circunstancias de su creación y las personas que en ella intervienen, tanto en su financiación como en la elaboración material, teniendo en cuenta las limitaciones que supone no haber analizado los ejemplares y las características de este estudio.

1 PROCESO DE CREACIÓN DE LOS CANTORALES

1.1 Los actores: promotores y artífices

Los promotores, mandantes o autores, en el sentido codicológico del término¹⁵, son los que deciden que una obra va a realizarse, su temática y el presupuesto a ella destinado. En los libros de coro puede haber diversos promotores, los más frecuentes son los cabildos de las catedrales, un monasterio con su abad o abadesa al frente, el superior de un convento o, incluso, un rey, como Felipe II, promotor de los cantorales de El Escorial, como parte de la biblioteca que estaba formando en el monasterio con notable esfuerzo y dedicación¹⁶. A través de los libros podemos atisbar la situación económica de la institución que los encargaba y la importancia que les concede. Normalmente, cuando se acomete la confección de una serie de cantorales es que se goza de un momento de cierta estabilidad económica y puede coincidir en el tiempo con mejoras en las instalaciones, aunque en algunas circunstancias es posible destinar un presupuesto más amplio que en otras a esta empresa y eso influye en el resultado. Un ejemplo es el aprovechamiento excesivo del material, debido a su elevado coste, lo que repercute en que haya demasiado texto en cada página y se dificulte bastante la lectura¹⁷.

En nuestro caso, el promotor de los cantorales es la Fábrica de la catedral de Santiago. Se encarga de la financiación y su mayordomo fabriquero realiza los pagos necesarios. Esto puede comprobarse en las cuentas de la Fábrica, donde figuran todos los gastos relacionados con los libros. Aparece el salario de los distintos artesanos que intervenían en esta tarea y el coste de determinados materiales como el pergamino. Sirvan de muestra estos apuntes:

Librero- Más tresçientos y veinte y çinco reales que pagó a *Christóbal López* librero por las encuadernaciones de los brebiarios de quarto y de cámara y missales ordinarios y de folio que encuadernó para la yglesia, y libros que encuadernó desde el mes de nobiembre del año passado (*sic*) de seisçientos y treinta y dos missales de los pequeños que le compraron assi mismo para la yglesia como constó de su memoria y quenta¹⁸.

Pergamino- Más duçientos y treinta y çinco reales que por çinco rollos de pergaminos que reçivió del Señor arcediano Alonso López de Lizeras y se gastaron en dichos

15 Para los términos codicológicos ténganse en cuenta dos obras básicas: Ruiz García, E., *Introducción a la codicología*, Madrid, 2002 y Ostos, P., Pardo, M.L., Rodríguez, E., *Vocabulario de codicología*, Madrid, 1997.

16 Moreno González, M., “La librería coral del monasterio de El Escorial”, p. 602.

17 En los cantorales de El Escorial, se puede comprobar la importancia que daba el monarca a esta empresa y el innegable desahogo económico. Así los encargados de esta tarea en su nombre se proveyeron del mejor soporte posible, contrataron a buenos profesionales obligándoles incluso a residir en la villa y el resultado lo refleja. Vid. Moreno González, M., “La librería coral del monasterio de El Escorial”, op. cit.; Bordonau, M., “La librería y los libros de coro del Real Monasterio de El Escorial”, op. cit.

18 ACS, IG 533, Libro de Fábrica 1º, 1631, f. 75r.

libros, pagó a los conventos de *San Lorenzo* y *San Martín* para quienes venían consignados¹⁹.

La Fábrica tenía menos recursos económicos que otras contabilidades de la catedral como el cabildo, el arzobispo e incluso el depósito de música y dependía, en parte, de sus aportaciones y de la generosidad de otros benefactores ajenos a la catedral. Esta situación no cambió hasta 1643, cuando Felipe IV impuso una pensión sobre la mitra que incrementó notablemente los ingresos que percibía. A pesar de esas circunstancias, la Fábrica se encargaba de la financiación de los libros de coro, dado que no suponía un gasto importante para una institución como la catedral de Santiago, que contaba con un poder económico incuestionable debido a los diversos ingresos que recibía, especialmente el Voto de Santiago²⁰. En la etapa en la que se elaboraron los cantorales que nos ocupan, entre 1618 y 1631, los ingresos de la catedral se encontraban estancados a causa de la crisis económica generalizada que afectaba a todos los reinos de la península. Aunque sus ganancias no se incrementaron en esos años, esta institución logró limitar los efectos de la crisis gracias a que, al cobrar rentas en territorios muy diversos, unos lugares se compensaron con otros²¹.

Los artífices de los libros de coro de la Edad Moderna se diferencian bastante de los del medioevo, son profesionales que reciben un salario por realizar estas tareas. En muchos casos se encargan a laicos²², como en Santiago, donde los artesanos tienen esta condición y son ajenos a la catedral, se les contrata para una determinada labor que aparece especificada en las cuentas. En los libros de Fábrica encontramos numerosas alusiones a esos contratos y al salario que se establece. Los artesanos especializados en la confección de libros, tanto laicos como eclesiásticos, en ocasiones dejan constancia de su nombre en las obras, normalmente de forma discreta. Es habitual que esté inserto en la decoración del

19 Ibid., 1624, ff. 46v-47r.

20 Para valorar la importancia de esta renta en el conjunto de los ingresos de la catedral remitimos a Rey Castelao, O., "La renta del Voto de Santiago y las instituciones jacobeanas", *Compostellanum* 3-4, 1985, pp. 459-488. y para conocer los numerosos conflictos que generó: *El Voto de Santiago. Claves de un conflicto*, Santiago de Compostela 1993, pp. 57-173 de la misma autora.

21 Vid. Rey Castelao, O., *A Galicia clásica e barroca*, Vigo, 1998, pp. 215-234; Barrio Gozalo, M., "Perfil socio-económico de una élite de poder: Los obispos del Reino de Galicia (1600-1840)", *Antologica Annua* 32, 1985, pp. 58-107.; ID., "Estructura y evolución de una economía rentista del Antiguo Régimen. La mitra arzobispal de Santiago", *Compostellanum* 35, 1990, pp. 459-488. Estas obras nos permiten conocer la situación económica de la Catedral y sus distintas contabilidades en la etapa que nos ocupa.

22 También hay eclesiásticos dedicados a esta labor como Fray Gerardo de la Cruz, monje de Valdediós, que en torno a 1672-1676 trabaja para este monasterio y para otros como Santa María de Gradedes, se caracteriza este escribano por su destreza y buen hacer como nos atestiguan sus obras muy cuidadas y de gran calidad. Hay testimonios en los libros de obras que nos permiten saber que estos eclesiásticos también recibían un salario, aunque en general de menor cuantía que los profesionales laicos. Existe en Valdediós un gradual Val/1 que es enteramente obra suya datado en 1675, véase en Suárez González, A., *Los libros de coro de Valdediós II: Catálogo*, op. cit., pp.117-124. En Santa María de Gradedes es el escritor del gradual G II, según constata la misma autora en "Libros de coro en monasterios femeninos cistercienses de León (S.XVI-XVIII): una imagen desde múltiples espejos", p. 386.

códice, es una forma de publicitar su trabajo y así poder recibir más encargos. La contratación de estos profesionales la efectúan los promotores, en este caso el fabriquero, que establece de antemano la retribución, fijada por folios para el pago a los escritores y por cuadernos o volúmenes para los encuadernadores.

[...] por encuadernar quatro libros del sanctoral, que quedaron scriptos del tiempo del Señor arcediano Alonso López de Lizeras y por el reparo de un missal a rraçón de çinco ducados cada libro como constó de su asiento²³.

[...]Que tubieron quatroçientos y settenta ojas a dos reales cada oja que montan los dichos mill çiento y settenta y çinco reales como pareçio de su quenta²⁴.

Según las fuentes, parecía habitual que la institución proporcionase el pergamino, que compraba a los artesanos pergamineros, estableciendo un acuerdo sobre el precio en función de la calidad del material. Este gasto está consignado en las cuentas:

Pergamino- Más quinientos y sesenta y seis reales que costaron diez rollos de pergamino con el porte desde Valladolid a esta ciudad²⁵.

La Fábrica de Santiago, en ocasiones, aportaba otros materiales necesarios para la copia, como la tinta²⁶. Sin embargo, no hemos encontrado ninguna noticia sobre la adquisición de plumas, cortaplumas, instrumentos para el pautado y otros elementos relacionados con la confección de los libros. La causa más lógica para explicar esta ausencia es que corrían por cuenta de los artesanos que contrataba, que se encargarían como parte de su labor de proveerse de todo lo necesario.

En función de las distintas tareas existían también varios tipos de profesionales: los calígrafos encargados de la escritura, los iluminadores ocupados en la decoración y los encuadernadores. Estos profesionales no entraban en contacto y cada uno desarrollaba su labor de forma independiente. En algunos cantorales un mismo artesano se encargaba de varias tareas, los nombres que figuran en las fuentes son a veces ambiguos. Se mencionan entre otros *libreros*, *scriptores*, *encuadernadores*²⁷, pintores, etc. Algunos se refieren a una tarea determinada pero en otros no está tan claro. *Librero* y *scriptor* a veces hacen alusión a un artesano que tiene un cometido amplio en relación al libro, no sólo una labor concreta, y en otras se diferencia *scriptor* como el que desempeña la tarea exclusiva de calígrafo. En las cuentas de la catedral encontramos a Juan García,

23 ACS, IG 533, Libro de Fábrica 1º, 1624, f. 47r.

24 Ibid., 1624, f. 46v.

25 Ibid., 1623, f. 20v.

26 Ibid., 1620, f. 13v.

27 Todos estos términos aparecen en los libros de fábrica catedral de Santiago y en el de otras instituciones promotoras como en el libro de obras del monasterio cisterciense de Santa María de Valdediós. Vid. Suárez González, A., *Los libros de coro de Valdediós I: Historia*, op. cit.

primero como *scriptor* y en una noticia posterior como *librero*, indicando también su otra dedicación:

Scritor- Más dos mil y treynta y siete reales y medio *que* pagó a Juan García escritor de los libros de la *iglesia que* montaron las ojas *que* escribió hasta ocho de Março de 1624²⁸.

Juan García librero- Más mill çiento y settenta y çinco reales que pagó a Juan García librero y scriptor de libros de choro y montaran los quatro libros de primera, segunda, terçera y quarta parte del sanctoral de las missas y otro pequeño con las botivas en que sale el cavildo fuera Que tubieron quatroçientos y settenta ojas a dos reales cada oja que montan los *dichos* mill çiento y settenta y çinco reales como pareçio de su quenta²⁹.

Otro caso es el de Cristóbal López. Aparece citado como librero y en otras noticias se destaca su tarea de encuadernador, o ambas:

Libros- Más diez ducados que pagó a Christobo López librero por la encuadernación y hechura de dos libros grandes de canto³⁰.

Encuadernador- Más ochenta reales que pagó a *Christóbal* López librero por la encuadernación de dos libros grandes del choro que se deshiçieron y bolvieron a adereçar, y adereço de algunos missales y libros de canto como pareçe de su memoria del mes de agosto del *dicho* año³¹.

En las fuentes también puede verse como otros trabajadores, no especializados en la confección de libros, participaban en determinadas fases de su elaboración. Carpinteros para hacer las tablas destinadas a la encuadernación y herreros que se encargaban de los broches, las cantoneras y los bullones. En la catedral de Santiago encontramos a un latonero que realizaba los herrajes y un pintor para iluminar las hojas de los cantorales:

Herraje de libros- Más seis ducados *que* pagó a Pedro de Xaraço latonero por dos herrajes *que* hico para dos libros de canto del coro³².

Iluminador- Más quarenta reales que pagó a Phelipe López pintor por yluminar las ojas que faltaban en *dichos* libros³³.

Otro artesano llamado Pedro Pérez, que hizo el herraje de cuatro libros, probablemente también fuese herrero o latonero aunque no se especifica su profesión³⁴.

28 ACS, IG 533, Libro de Fábrica 1º, 1623, f. 20v.

29 Ibid., 1624, f. 46v.

30 Ibid., 1623, f. 20r.

31 Ibid., 1628, f. 61v.

32 Ibid., 1620, f. 13v.

33 Ibid., 1624, f. 47r.

34 Ibid., 1624, f. 47r.

1.2 Tareas

La primera tarea para realizar un cantoral es buscar un modelo, si existe un libro anterior que tenga el mismo contenido será utilizado como *exemplar*³⁵. Existían varias formas de proveerse del *exemplar*: que fuese de la propia institución, mediante un préstamo o confeccionando el ejemplar en el mismo lugar donde se encuentra el modelo. El encargado de conseguirlo podía ser el profesional contratado o la propia institución promotora. Si se trataba de un manuscrito de nueva redacción se elaboraba una minuta o borrador previo porque el material definitivo era muy caro y no se podía deteriorar con asiduas correcciones o desecharlo por los errores. Lo siguiente era conseguir el soporte, se utilizaba pergamino debido al prolongado uso de los cantorales y al deseo de que durasen el mayor tiempo posible, por la inversión que suponían. Como ya hemos dicho, era habitual que los promotores lo proporcionasen, como sucedía en la catedral de Santiago³⁶, aunque en otros casos se encargaban los propios artesanos.

Una vez conseguido el soporte, se procede a las tareas que más condicionan la calidad y apariencia del manuscrito y las que más tiempo suponen: escribir e iluminar. En esta fase de la elaboración debe tenerse muy en cuenta la finalidad del libro: tiene un uso colectivo y debe ser legible por todos los miembros del coro. El profesional debe tenerlo presente desde la configuración de la *mise en page*³⁷, es habitual que se encarguen de esta tarea los mismos calígrafos que después elaborarán la escritura. Había que distribuir adecuadamente los espacios en blanco y aquellos que contenían texto, así se facilitaba considerablemente el seguimiento de la lectura. En función de estos parámetros se dispone el cuadro de justificación, establecido por cuatro líneas que delimitan el espacio destinado a recibir escritura y/o iluminación. En este aspecto influyen las condiciones económicas, en los libros para los que se cuenta con mayor presupuesto no se necesita aprovechar tanto el material, la densidad de texto es menor y resultan más legibles. Según nos informa el libro de Fábrica³⁸ se somete a los cantorales a frecuentes arreglos y reencuadernaciones, para lo cual es necesario realizar diversos recortes en los folios que disminuyen los márgenes de cabeza, canal y pie y pueden provocar que se desvirtúe la distribución de espacios con texto y en blanco y se descentre el cuadro de justificación, impidiendo ver la configuración original.

En cuanto al pautado³⁹, a partir del siglo XIII se utiliza la mina de plomo y la tinta, es un pautado a color y plano, sin incisión. Cuando es manual se realiza línea a línea. Es necesario para ello tener puntos de referencia, que consisten en pequeñas perforaciones en el pergamino y se conocen como pinchado o picado. Hay varios tipos de líneas y pinchazos: las que delimitan el cuadro de justificación y las columnas de texto se denominan

35 Ostos, P., Pardo, M.L., Rodríguez, E., *Vocabulario de codicología*, op. cit., p. 129.

36 En los cantorales de El Escorial también los promotores proporcionaban el ejemplar, véase en Moreno González, M., "La librería coral del monasterio de El Escorial", op. cit., p. 604.

37 Ostos, P., Pardo, M.L., Rodríguez, E., *Vocabulario de codicología*, op. cit., p. 107.

38 Diversas noticias nos muestran la práctica de mejorar los libros para continuar con su utilización. ACS, IG 533, Libro de Fábrica 1º, ff. 47r, 64r, etc.

39 *Los libros de Coro de Valdediós I: Historia*, op. cit., pp. 122-130.

maestras y los pinchazos con el mismo nombre; las rectoras son las que orientan la escritura y las acompañan los pinchazos guía; por último están las líneas adicionales, que se encuentran en los espacios marginales como referencia para textos secundarios. En estos libros es conveniente realizar dos líneas, una por debajo y otra por encima de las letras, para ayudar al calígrafo a que mantenga siempre un módulo de escritura regular y grande, necesario para ser leída a cierta distancia, esto es la alineación doble. Otro pautado que figura es el pentagrama, destinado a la notación musical que acompaña a los textos litúrgicos. La diferencia con el anterior es que debe permanecer visible una vez terminado el ejemplar, y en el pautado para la escritura se valora que sea lo más discreto posible.

Cuando ya disponen de la pauta se procede a la escritura que, además de transmitir el mensaje, también sirve para articular el texto en función del contenido y de su importancia. Este efecto se logra a través de los distintos colores de las tintas y de la gradación en el tamaño de las letras. El siguiente paso es la iluminación, de la que a veces se ocupa el mismo calígrafo⁴⁰. Cuando una sola persona se encarga de todas estas tareas no las realiza de forma simultánea, sino que las va distribuyendo en función de la tinta o pintura que debe emplear⁴¹.

Los artesanos que se han ocupado de estas fases pueden también unir los folios o bifolios con los que han trabajado de forma independiente y formar los fascículos o cuadernos, que posteriormente entregarán al encuadernador. Aunque puede ser el mismo encuadernador el que configure los cuadernos a través de las indicaciones presentes en ellos mediante los reclamos o signatures. Si los cuadernos están formados únicamente por folios sueltos, trabajan con ellos de forma independiente y se suelen configurar los fascículos después de haber realizado las tareas de copia e iluminación. Sin embargo, si se utilizan bifolios o estos combinados con folios sueltos, los cuadernos se unen antes de llevar a cabo la escritura⁴².

Por último, se procede propiamente a la encuadernación⁴³, se establece qué conjunto de folios, en función de su contenido y su tamaño, van a formar un volumen y se coloca

40 Parece que esto es habitual en los libros de coro del monasterio de Valdediós ya que la iluminación era muy sencilla por tratarse de ejemplares destinados a una abadía cisterciense, sólo aparecen algunas iniciales discretamente decoradas. Vid. Suárez González, A., *Los libros de Coro de Valdediós I: Historia*, op. cit., pp.143-159. En los cantorales de El Escorial la iluminación tenía una presencia mucho más destacada, fueron varios los artistas que participaron en esta actividad. Influyó notablemente en sus creaciones la figura del italiano Giulio Clovio, uno de los iluminadores más conocidos del momento y que en principio el rey intentó que viniese a España aunque finalmente no pudo ser, como nos indica Moreno González, M., "La librería coral del monasterio de El Escorial", op.cit., pp. 612-614.

41 A través del estudio de los cantorales de Valdediós podemos comprobar que primero realizan la escritura en tinta marrón o negra, a continuación la notación musical, las rúbricas y las iniciales a pincel para las que son necesarias tintas de varios colores. El estudio de la iluminación de los cantorales de Valdediós lo encontramos en Suárez González, A., *Los libros de Coro de Valdediós I: Historia*, op. cit., pp.143-159; ID., *Los Libros de Coro de Valdediós II: Catálogo*, op. cit., pp. 85-67.

42 *Los libros de Coro de Valdediós I: Historia*, op. cit., pp. 116-118.

43 La explicación de los términos relacionados con la encuadernación aparece en Bermejo Martín, J. B. (coord.), *Enciclopedia de la encuadernación*, Madrid, 1998.

una numeración correlativa en los cuadernos que facilita la tarea y evita confusiones y pérdidas. El encuadernador debe comprobar que todos los folios estén en el orden correcto, a continuación coloca los cuadernos ordenados para formar el ejemplar y los recorta para que todos sean del mismo tamaño. Esta operación se denomina alzado y refilado de los folios. Ensambla los cuadernos mediante cosido, se pueden coser uno a uno o varios a la vez, la costura se realiza sobre nervios. El hilo recorre la longitud del pliegue en el interior de cada cuaderno, saliendo por medio de un orificio para enrollarse alrededor del nervio correspondiente, entrar en el mismo cuaderno y volver a salir por otro orificio. El siguiente paso es colocar las tapas o planos, se unen los cuadernos y los planos mediante los nervios al modo gótico, se introducen por el exterior a través de orificios redondos, de forma que cuando las tapas están forradas se percibe el peralte. Con el objeto de fijar mejor los nervios emplean clavos o tachuelas. La encuadernación puede revestirse con piel o telas lujosas, como sedas, y decorarse. Para finalizar se le añaden los elementos metálicos.

La tarea de encuadernación se encomienda a libreros y encuadernadores, a los que se les proporciona el material necesario que, en muchos casos, acondicionan otros artesanos, tales como carpinteros para las tapas y herreros o latoneros para las piezas metálicas. En el libro de Fábrica de Santiago encontramos numerosas noticias sobre los gastos que genera esta actividad y los artesanos que se contratan para realizarla. Chistóbal López figura como librero y encuadernador de los cantorales y de otros libros litúrgicos como misales y breviarios:

Enquadracion- Más seiscientos sesenta y dos reales que pagó a Christobal López librero, por la enquadración de diez libros grandes de canto llano para el coro y un brebiario, constó de carta de pago⁴⁴.

Librero- Más tresçientos y veinte y çinco reales que pagó a Christóbal López librero por las enquadraciones de los brebiarios de quarto y de cámara y missales ordinarios y de folio que enquadró para la yglessia, y libros que enquadró desde el mes de noviembre del año passdo (*sic*) de seisçientos y treinta y dos missales de los pequeños que le compraron assi mismo para la yglessia como constó de su memoria y quenta⁴⁵.

Bajo la denominación de *herraje* y *clavaçon* se alude a los elementos metálicos que se incorporan a los libros para su protección y refuerzo. Estas piezas las realizan herreros y latoneros cuyos nombres, en algunos casos, no figuran en las cuentas de la catedral, dándose simplemente noticia de su compra. Queda claro que es una actividad diferenciada y de la que no se hace cargo el encuadernador.

Herraje de libros- Más çiento y quarenta y dos reales que costaron quatro herrajes y clabaçon que compró para quatro libros del canto del coro⁴⁶.

44 ACS, IG 533, Libro de Fábrica 1º, 1620, f. 13v.

45 Ibid., 1631, f. 75r.

46 Ibid., 1623, f. 20r.

Herraje de libros- Más çiento y quarenta y quatro reales que pagó por la (*sic*) herraje de quatro libros de canto del choro⁴⁷.

Herraje de libros- Más çiento y sessenta y quatro reales que pagó a Pedro Pérez por quatro herrajes para quatro libros, que acabó de scrivir Juan García en septiembre del dicho año de seisçientos y veinte y quatro como constó de su assiento⁴⁸.

Otro cometido de los encuadernadores consiste en rehacer y aderezar los libros que están en uso, lo cual es necesario debido a que se utilizan durante largos periodos de tiempo y tienen que readaptarse a los cambios y novedades en la liturgia. Otro motivo para estas medidas de mejora es la importancia de los cantorales durante las ceremonias para las que deben tener el mejor aspecto posible:

[...]”enquadrnaçión y reparo de algunos libros de canto y missales de la yglessia como constó de su quenta”⁴⁹.

[...]”enquadrnaçion de dos libros grandes del choro que se deshiçieron y bolvieron a adereçar, y adereço de algunos missales y libros de canto como pareçe de su memoria del mes de agosto del *dicho* año”⁵⁰.

2 CARACTERES EXTERNOS

2.1 Soporte

El soporte de los cantorales es el pergamino, que se elige a pesar de su considerable coste por ser más resistente que el papel⁵¹. Debido a la inversión que suponen estos libros y el tiempo que se dedica a su elaboración, es importante que sean duraderos. A ello se suma el uso diario y constante al que son sometidos, que hace necesario que el soporte sea resistente, condición que sin duda cumple este material. En la Edad Media el pergamino se fabricaba en los *scriptoria*, pero en esta etapa se compra ya preparado. A veces se adquiere en lugares bastante alejados del de creación del volumen, buscando un producto de mejor calidad a pesar del encarecimiento que supone. Para los libros de coro de la catedral los pergaminos se compraban en Valladolid, en algunas cuentas se indica por separado el precio de las piezas y el del porte. Teniendo en cuenta los considerables recursos de esta

47 Ibid., 1623, f. 20v.

48 Ibid., 1624, f. 47r.

49 Ibid., 1624, f. 47r.

50 Ibid., 1628, f. 64r.

51 La documentación conservada en el Archivo General de Simancas sobre los manuscritos corales de El Escorial explica cuales debían ser las condiciones óptimas del pergamino, que los responsables del proyecto procuraron que cumpliera el destinado a estos manuscritos. Estos documentos fueron publicados por Bordonau, M. en el apéndice que incluye su artículo “La librería y los libros de coro del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial”, op. cit., pp. 254-273. Las características que debía cumplir el pergamino se exponen en Moreno González, M. “La librería coral del monasterio de El Escorial”, op. cit., pp. 609-610.

institución, no dudarían en proveerse de un soporte adecuado para los cantorales que luego se utilizarían en los oficios y ceremonias, a pesar de que eso implicase un incremento en el coste. Las piezas de pergamino llegaban en rollos y envueltas en arpilleras. Sobre la compra de este material encontramos bastante información en el libro de Fábrica, destacamos dos de las anotaciones:

Pergamino y porte- Más quinientos y cinquenta y quatro reales, los quatrocientos y setenta y quatro que costaron veynte y seis dozenas de pergaminos y los ochenta reales restantes del porte desde Valladolid a esta ciudad⁵².

Pergamino- Más quinientos y sesenta y seis reales que costaron diez rollos de pergamino con el porte desde Valladolid a esta ciudad⁵³.

Existía pergamino de distintos precios seguramente respondiendo a una diferencia en la calidad:

Pergamino- Más duçientos y nobenta y çinco reales que montó el pergamino que compró, que fueron quatro rollos que trahían diferentes piecas y a diferentes preçios con el porte como constó de su libro⁵⁴.

La documentación conservada en el Archivo General de Simancas sobre los manuscritos corales de El Escorial explica cuales debían ser las condiciones óptimas del pergamino, que los responsables del proyecto procuraron que cumpliera el destinado a estos libros. Debido a las dimensiones que suelen tener los cantorales, es frecuente que una hoja de pergamino se corresponda con un solo folio, así en los bordes a veces puede apreciarse el final de la piel. Un aspecto importante en relación con el soporte es la *ley de Gregory*, consiste en que en la doble página coincida siempre la misma cara del pergamino, sea la de la carne o la del pelo, para evitar un efecto estético no deseado por las diferencias de color y de textura entre la *pars pili* y la *pars munda*. Esta regla sólo se incumple en algunos casos por error⁵⁵.

2.2 Tamaño

Los cantorales suelen ser de grandes dimensiones. Su talla está en torno a 1 metro, lo que los convierte en ejemplares de importante envergadura. La explicación para este tamaño está en su uso: se colocaban en el facistol y tenían que ser legibles para todos

52 Ibid., 1619, f. 11v.

53 Ibid., 1623, f. 20v.

54 Ibid., 1623, f. 19v.

55 En los libros de coro de El Escorial, debido a su elaboración especialmente cuidada, es prácticamente imposible distinguir la cara del pelo de la de la carne como nos indica Moreno González, M., “La librería coral del monasterio de El Escorial”, op. cit., p.611.

los presentes en el coro. Como consecuencia de su tamaño, el soporte y las tapas eran de difícil manejo, por lo que casi siempre intentaban guardarlos cerca de donde se iban a emplear, algunos facistolos contaban en la parte de abajo con estanterías para colocarlos. En los documentos de la Fábrica se hace alusión al tamaño de estos libros:

[...]por la encuadernación de diez libros grandes de canto llano para el coro y un brebiario, constó de carta de pago⁵⁶.

[...]por la encuadernación y hechura de dos libros grandes de canto⁵⁷.

La envergadura de los cantorales condiciona que los volúmenes contengan pocos folios, de no ser así aún se dificultaría más su utilización. Los cuadernos están formados por bifolios o folios sueltos porque de una hoja de pergamino no se puede extraer más, debido a las dimensiones necesarias. Un aspecto que dificulta conocer las medidas originales de los folios es que normalmente han sido recortados varias veces para realizar reencuadernaciones y arreglos.

2.3 Escritura

Esta es la tarea que más condiciona la calidad, corrección y utilidad del manuscrito. Lo más frecuente es que se realice mediante observación directa pero también puede hacerse al dictado. Se considera buen copista a aquel que reproduce exactamente lo que tiene delante, aunque el modelo sea erróneo. Para llevar a cabo esta labor se utilizan varios instrumentos, el más importante es la pluma. Puede ser de ave (*penna*) o de caña (*calamus*), compuesta por el tallo de una gramínea vaciado, útil para las letras de gran tamaño y de mayor grosor⁵⁸. Otro elemento es el tintero, un recipiente cerámico o de vidrio. Para un copista resulta imprescindible el cuchillo cortaplumas que, como muestran las ilustraciones, portan siempre en la mano izquierda durante el trabajo, y sirve para evitar que se mueva el soporte, afilar la pluma y raspar los errores. Juan de Yciar⁵⁹, en su tratado de caligrafía escrito en el siglo XVII, nos muestra las características y el uso de estos instrumentos, como *el cuchillo para templar las péñolas*:

“que tenga buen azero bien templado, de buen talle y de buenos hilos. El cabo quiere ser grozuelo, y quadrado, porque obrando con él no se vaya de la mano [...] El hierro

56 ACS, IG 533, Libro de Fábrica 1º, 1620, f. 13v.

57 Ibid., 1623, f. 20r.

58 Martín, J., *Guía Completa de caligrafía: técnicas y materiales*, Madrid, 1996, pp. 58-86. Recoge de forma pormenorizada los diferentes tipos de plumas, y otros medios y materiales necesarios para la escritura.

59 De Yciar, J., *Recopilación subtilíssima intitulada orthographia práctica por la qual se enseña a escreuir perfectamente así por práctica como por geometría todas las suertes de letras que más en nuestra España y fuera della se usan*, Zaragoza 1548 (ejemplar sin foliación, ed. facsímil, Madrid 1973).

del tenga el cuerpo seguido y no cauado y que caya un poquito adelante su punta con el lomo o esquina cuadrada y no redonda [...]"

También dedica un capítulo al *conscimiento y qualidades de las buenas plumas*, presentando la opinión de varios autores italianos sobre este tema:

"Según dize Antonio Tagliente la pluma para ser perfecta require tener cinco partes. La primera *que* sea gruessa en su grado. La segunda que sea dura. La tercera que sea redonda. La quarta que sea magra y clara. La quinta que sea del ala derecha [...]"

"Baptista Palatino difiere algún tanto de la opinión precedente. Dize assí. Que las plumas para escreuir letra cancelleresca querrían ser duras y claras y antes delgadas *que* guessas, porque caen mejor a la mano y se escriue con más velocidad. Ni importa mucho de que ala sean, aunque algunos hacen *gran* diferencia en esto diziendo que las plumas de ala izquierda no se pueden bien apañar [...] Emiendase (*sic*) empero esta falta con doblarlas sobre el canón, y assí assientan bien."

Explica a los calígrafos cómo cortar las plumas, aunque reconoce que es difícil exponerlo de forma teórica y, a continuación, les muestra cómo deben cogerlas y moverlas:

"se ha de tener *con* los dos primeros dedos solamente assentándola sobre el tercero [...] ha de estar muy segura en la mano sin la torcer ni voltear entre los dedos, sino siempre de vn modo con el braço assentado sobre la tabla"

"[...]que el asiento de la péñola en el papel teniéndolo derecho por el medio de nuestro cuerpo, ha de ser ladeado vn poquito, como quien assentasse las dos lenguetas de la punta de la péñola sobre vn dado, de suerte que la *lengueta* de arriba responda a la esquina alta de la parte derecha del dado, y la *lengueta* de abaxo responda a la esquina izquierda de abaxo. Y este es el perfecto modo de menear la péñola."

La escritura libraria es más clara y cuidada que la documental, pues se pretende la difusión del mensaje y que sea comprensible para los lectores. Hay que diferenciar entre la escritura originaria, que se realizó en el momento de copia del libro, y la adicional que han ido añadiendo los usuarios de la obra mientras estuvo en circulación. Dentro de la escritura originaria se distingue la ordinaria, utilizada de forma predominante para el texto base; un segundo tipo es la escritura notoria o publicitaria, que tiene como finalidad llamar la atención del lector por su modulo destacado, su color o su trazado. Por último está la secundaria, destinada a fórmulas o elementos secundarios del texto. La letra de los libros de coro, según explican los manuales de caligrafía del momento, como los del experto Juan de Yciar, es de las más difíciles. Los distintos autores la denominan: *letra gruessa*, *littera textualis moderna*, *letra formada* o *letra de libros*, se puede considerar una letra gótica libraria. Debido a esa dificultad los resultados son desiguales en función de los cantorales que se observen. Al haberse individualizado las tareas, frente a los manuscritos medievales que constituían más una labor de equipo, puede apreciarse claramente cuándo

el calígrafo encargado tenía más o menos dotes para este tipo de escritura, lo que repercutió en la calidad del ejemplar. La escritura también debe cumplir la característica de ser de módulo grande para facilitar la lectura y, por tanto, el adecuado desarrollo del oficio, para conseguir que el escribano mantuviese ese formato grande se efectuaba un pautado doble. La letra servía para orientar al lector sobre las distintas partes del texto, el amanuense realizaba una gradación o jerarquización con esta finalidad, Juan de Yciar establece varios tipos: *letra caudial*, *caso cuadrado*, *caso peón*, *letra quebrada* y *caso prolongado*. Otro método para el mismo fin era la utilización de tintas de distintos colores.

Conocemos a dos calígrafos de los libros de coro de la catedral, denominados en las cuentas de Fábrica como scriptores. Al que se menciona en más ocasiones es Juan García, en los años 1623 y 1624⁶⁰. Antes había estado al servicio de la catedral para esta misma tarea Phelipe del Bosque, según una escueta noticia de 1618⁶¹.

Un elemento fundamental para plasmar la escritura es la tinta. Sus componentes básicos, al igual que para las pinturas empleadas en la iluminación, eran: la nuez de agalla de la que se extraía el tanino que funcionaba como mordiente para fijar la tinta; un componente metálico, sulfato de cobre o de hierro, goma y vidrio para darle brillo⁶². En la catedral encontramos una única anotación sobre la compra de tinta, el hecho de que sólo se mencione una vez, hace suponer que en otras ocasiones eran los artesanos contratados los que se encargaban de proveerse de esta sustancia:

Tinta- Más seis reales y medio *que* costó un azumbre de tinta y una libra de goma *que* compró para los libros *que* se escribieron⁶³.

El azumbre es una medida para líquidos que corresponde a 2'016 litros, esa es la cantidad que se compró para la elaboración de los libros. El ingrediente mencionado es la goma arábiga, que servía como aglutinante y fijador. Juan de Yciar explica cómo debe emplearse la goma en su cantidad justa:

“Requiere tener la Goma por tal medida, que ni la mucha la haga espessa, y tenaz: ni la poca sea ocasión *que* corra demasiado, y no tenga lustre. Porque así lo uno como lo otro es muy grande y enojoso impedimento para hazer buena letra.”
[...] “Y quando aconteciere ser la tinta muy clara de suerte que se borre la letra, o se suma el papel, o pergamino ponerle ha unos gramos de goma arábiga, o un poco de alumbre molido, o todo junto hasta que se pare buena.”⁶⁴”

60 ACS, IG 533, Libro de Fábrica 1º, ff. 20v y 46v.

61 Ibid., f. 10 v.

62 Ruíz García, E., *Introducción a la codicología*, op. cit., pp. 96-100; Suárez González, A., *Los libros de coro de Valdediós I*, op. cit., pp. 133-138.

63 ACS, IG 533, Libro de Fábrica 1º, 1620, f. 13v.

64 De Yciar, J., *Recopilación subtilissima intitulada orthographia práctica* (ejemplar sin foliación).

2.4 Iluminación

La finalidad de la labor de iluminación⁶⁵ es el embellecimiento del ejemplar, aunque también cumple otras funciones: la articulación e identificación del texto para facilitar la consulta y lectura o como recurso didáctico y explicativo. El iluminador llega al manuscrito a continuación del copista, que es el encargado de dejar los espacios en blanco que se destinarán a esta fase y las notas que indiquen las letras o miniaturas que se deben realizar en cada lugar. Cuando hay que insertar grafías se recurre a letras de aviso situadas en los márgenes o al lado del lugar reservado. En el caso de las imágenes se escribe de qué figura se trata o se pone una indicación iconográfica. Como ya se ha dicho, en algunos ejemplares era el mismo calígrafo el que iluminaba.

Los motivos de iluminación que podemos encontrar son las iniciales decoradas, figuradas e historiadadas. Las primeras presentan cierta decoración pero mantienen sus trazos básicos, en las segundas se ha sustituido alguno de los trazos por un elemento decorativo antropomorfo, zoomorfo o fitomorfo. Las historiadadas, por su parte, contienen figuras o escenas relacionadas con el contenido del texto. Las iniciales ornadas son útiles para marcar el inicio de un versículo, de una pieza o de un oficio y facilitar el manejo del libro. Otros recursos decorativos que podemos encontrar son los marcos de página, que articulan el texto, o una falsa pauta visible sobre las líneas. Hay partes del manuscrito que reciben una atención decorativa especial, como en los salterios donde la B del primero de los salmos siempre se ilumina.

Conocemos a uno de los artesanos que se encargó de la iluminación de los cantorales de la catedral de Santiago, Phelipe López, quien en las cuentas de la Fábrica figura con el oficio de pintor. Iluminó algunas hojas que faltaban en unos libros, es posible que del resto se encargase el propio escritor u otro iluminador que no aparece⁶⁶.

2.5 Encuadernación

La utilización de pergamino como soporte para estos manuscritos, unido a su considerable tamaño, condiciona su encuadernación. A causa de que los folios son muy grandes y pesados un escaso número formará cada volumen, pues no hacerlo así dificultaría todavía más su manejo. Otro aspecto característico de estos libros se manifiesta cuando se constituyen los cuadernos: por sus dimensiones sólo habrá bifolios o folios aislados. Para unir los primeros hay que embutirlos, los segundos se unían mediante una pestaña (doble del folio para efectuar la unión). Otra forma de ensamblar los folios es con una cartivana, una pieza de pergamino rectangular estrecha que se dobla por su parte media⁶⁷.

Las tapas o planos empleados son de madera, para que pesen, porque con el paso del tiempo el pergamino tiende a ondularse y así este problema se evita o al menos se mitiga.

65 Ruíz García, E., *Introducción a la codicología*, op. cit., pp. 271-295; Suárez González, A., *Los libros de coro de Valdediós I*, op. cit., pp. 137-159.

66 ACS, IG 533, Libro de Fábrica 1º, 1624, f. 47r.

67 Suárez González, A., *Los libros de coro de Valdediós I*, op. cit., pp.158-159.

Además, sobresalían ligeramente de los folios, con esta *ceja* se garantizaba una mayor protección. Los planos pueden aparecer forrados de tela, piel e incluso algunos van decorados con láminas metálicas de oro, plata e incrustaciones. Todo esto forma parte de la estética lujosa que debían tener estos libros, teniendo en cuenta el lugar y la finalidad para la que se empleaban. Los elementos metálicos que se incorporan son varios, los bullones: clavos de cabeza abultada que se disponen en los ángulos y en el centro de las tapas, el central puede ser destacado, decorado y de mayor tamaño y recibe el nombre de bullón central u ombligo y sirven para poder mover el libro sobre una superficie sin deteriorarlo; las cantoneras protegen los ángulos de las tapas, sobre todo los del canal, aunque también se pueden situar en el lado del lomo por razones estéticas. Por último los broches, que son de un material flexible como piel o cáñamo, de metal o combinados, permiten cerrar el libro, aislarlo del exterior y facilitar su conservación⁶⁸.

5 TIPOLOGÍA LIBRARIA

En la librería de la catedral de Santiago encontramos varios tipos de libros litúrgicos, podemos conocerlos a través de las cuentas de la Fábrica y de los inventarios. El más cercano a la producción de libros de coro del primer tercio del siglo XVII es el *Recuento de alhajas y reliquias*⁶⁹, que se realizó en 1658. Bajo el epígrafe *Libros de canto llano del coro* que aparece en este inventario figuran varios salterios, dos nocturnos que se complementan (uno es de la dominica, ferias segunda, tercera y quarta y otro corresponde a la quinta, sexta y sábado). Más adelante indica *cuatro salterios de letra grande con preces y antífonas*, diez salterios nuevos, y uno divino para las horas menores. Encontramos también lo que el inventario denomina libros de misas y que se refiere a graduales, donde se recogen los cantos propios de la celebración eucarística. Algunos corresponden a misas propias como *cuatro libros nuevos que contienen las misas propias de las fiestas de todo el año*. Luego están los numerosos ejemplares de oficios destinados al desarrollo de las horas canónicas, los hay del propio de santos como el que recoge la vigilia, festividad y traslación del apóstol, *un libro nuevo que contiene el oficio de San Clemente, San Andrés y la concepción de Nuestra Señora*. Otros corresponden a la conversión de San Pablo y a festividades relacionadas con la Virgen. Algunos son del común de santos, uno es de apóstoles y mártires y otro de vírgenes. Encontramos uno de oficio de difuntos, que según el inventario contiene además *chiries, glorias y credo*. Por último había un antifonario que incluía las vísperas feriales y quince libros de procesiones. Frente a la variedad que nos ofrece el inventario, en el Libro de Fábrica sólo se mencionan salterios y dos graduales, uno de misas propias y otro de las votivas. Habitualmente, en esta documentación se alude a ellos de forma genérica como *libros de canto del coro*.

68 Bermejo Martín J.B., (coord.), *Enciclopedia de la encuadernación*, op. cit., pp.159-165.

69 ACS, IG 581, Inventarios de alhajas, ornamentos y de las Santas Reliquias (1426- 1886).

En cuanto al resto de libros litúrgicos, destacamos otro epígrafe del inventario que se refiere a los misales y nos dice que son trece *que sirven en el altar mayor y en los altares desta santa yglesia*. Señala también un pontifical y un ceremonial de obispos y otros dos del mismo tipo aunque ya son viejos. Sobre estos libros sí que encontramos numerosas menciones en las cuentas de la Fábrica, aparecen las compras y arreglos de breviarios, misales, pontificales y un ritual.

Brebiario- Más çien reales que pagó por un brebiario de cámara entera enquadernado que dio para el serviçio del choro, en el mes de março del dicho año de seisçientos y veinte y çinco⁷⁰.

Missal- Más quatro ducados que pagó por un missal de media marca enquadernado en beçerro amarillo que compró para la yglessia en agosto del dicho año de seisçientos y veinte y quatro⁷¹.

Otra tipología libraria vinculada con los oficios y celebraciones son los libros de música, en las cuentas de la Fábrica están consignadas diversas compras de los mismos: el fabriquero entregaba el dinero al maestro de la capilla de música que se lo remitía al que les había proporcionado el ejemplar:

Libro de música- Más duçientos y veinte reales que por auto capitular de siete de hebrero del *dicho* año pagó al maestro de capilla, para remitir al de las descalças de Madrid por un libro de música que ymbió para la yglessia⁷².

En el inventario hay un apartado dedicado a los libros de *canto de órgano*, en este caso se especifica cuáles son manuscritos y cuáles impresos. Destacan catorce libros de motetes del maestro Pedro Yáñez, de los cuales, varios contienen la *Misa de la Batalla*; es decir, aquella en la que, según la tradición, intervino el apóstol Santiago en favor de los cristianos. Del mismo autor encontramos uno manuscrito de “*misas, manificas e hin-us*”. En esta documentación figuran también otros compositores como Logroño, Morales, Lobo, Esquibel o Guerrero.

En definitiva, las fuentes conservadas en la catedral de Santiago nos proporcionan una información muy interesante sobre diversas fases del proceso de elaboración de los cantorales, los actores y su tipología. El presente trabajo constituye tan sólo una aproximación, para obtener una visión completa de este conjunto bibliográfico, sería necesario estudiar los ejemplares conservados, consultar fuentes ajenas al archivo catedralicio, especialmente los protocolos notariales, y comparar la librería coral de la catedral de Santiago con otras colecciones análogas próximas geográficamente y/o coetáneas en el tiempo.

70 ACS, IG 533, Libro de Fábrica 1º, 1625, f. 53r.

71 Ibid., 1624, f. 47r.

72 Ibid., 1630, f. 69v.