LA EDICIÓN DEL *DIRECTORIUM CHORI*.

CAPÍTULO I.

Capítulo I

LA EDICIÓN DEL *DIRECTORIUM CHORI.*

Dra. Mª Luisa García Valverde
Dto. de Historia Medieval y Ciencias
Y Ténicas Historiográficas.
Universidad de Granada

LA IMPRESIÓN DE MÚSICA:

ORIGEN DE LA IMPRENTA MUSICAL 5

VENECIA Y LA IMPRENTA MUSICAL 11

LA IMPRENTA EN ROMA 17

EL IMPRESOR DEL *DIRECTORIUM CHORI* : FRANCISCO COATTINO. 23

DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL *DIRECTORIUM CHORI*. 30

PAPEL Y FORMATO 32

PAGINACIÓN Y RECLAMOS 37

ESTUDIO TIPOGRÁFICO 38

BIBLIOGRAFÍA. 42

LA IMPRESIÓN DE MÚSICA.

ORIGEN DE LA IMPRENTA MUSICAL.

El Renacimiento supuso para la Música, al igual que para otros ámbitos, un motor de avance y difusión. El trabajo de los filólogos permitió el profundo conocimiento de las fuentes clásicas que estudian la música, disciplina que había sido considerada desde la Antigüedad como una de las siete artes liberales.

El «redescubrimiento» de los textos de Platón, Aristóxeno de Tarento y Fabio Quintiliano permitió un mejor conocimiento de las fuentes y una profunda revisión de las ideas transmitidas desde la Antigüedad.

El desarrollo del nuevo arte tipográfico favoreció la difusión de las teorías y de la práctica musical hasta el punto de que, en los últimos años del siglo XV, la cultura musical disfrutó de una gran expansión. Las discusiones de carácter teórico atestiguan el interés que alcanza esta disciplina, no sólo desde el punto de vista académico, teórico o erudito, sino también desde el punto de vista práctico[1].

La impresión con caracteres móviles fue inventada por Gütenberg hacia 1454, y es en 1457 cuando Johannes Fust y Peter Schöffer publican en Mayence un *Psalterium latinum*, *in folio*, donde la música de los salmos (pentagrama y notas), no está impresa sino manuscrita. La transformación de

---

[1] IFE, Barry. «Del Renacimiento español» en *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986).* Madrid: Ediciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, pp. 225-236.

la música manuscrita a libro impreso de música se completó en la década de 1470, cuando los tipos metálicos musicales se imprimieron en las líneas y espacios del pentagrama impreso previamente. En efecto, la tecnología de impresión para la música estaba ya plenamente desarrollada cuando hace su primera aparición en el canto llano gótico un *Graduale (Constantiense)*[2] publicado no más tarde de 1473, e impreso, probablemente, por Günther Zainer[3]. A pesar de carecer de colofón que nos ayude a datar la obra, de no estar totalmente seguros de si la parte de música se trata de una xilografía o de una impresión tipográfica, de no poder conocer con total seguridad ni el impresor ni la fecha de publicación, es considerada por algunos autores como el primer libro impreso de esta materia[4]. De lo que no cabe duda es de que la primera obra datable con total seguridad que contiene impresión de música es el *Missale Romanum*, impreso en Roma por Ulrich Han el 12 de octubre de 1476 (Hain 11366)[5].

En esta misma época, pero en Venecia, otros impresores comenzaron a imprimir libros de música con técnicas que aunaban la impresión con caracteres móviles y la técnica del manuscrito[6]. En efecto, la biblioteca Marciana posee un

---

[2] De esta obra se ha conservado en ejemplar completo en la British Library y un fragmento en la Biblioteca Universitaria de Tubinga

[3] GELDNER, Ferdinand. *Manual de incunables. Introducción al mundo de la imprenta primitiva*. Madrid: Arco/Libros, 1998, p. 153.

[4] Para ampliar este tema puede consultarse: HYATT KING, Alexander. «The 500th Anniversary of Music Printing: The Gradual of c. 1473» en *Musical times* (Dec. 1973), pp 1.220-1.223. DUGGAN, Mary Kay. *Italian Music Incunabula, Printers and types*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992.

[5] HAIN, Ludwig. *Repertorium bibliographicum, in quo omnes libri ab arte typographica inventa usque ad annum MD, typis expressi recensentur*. Tomo I, 1.2; II 1.2. Stuttgart y Tubinga, 1862-1838. http://www.cervantesvirtual.com/obra/repertorium-bibliographicum-in-quo-libri-omnes-ab-arte-typographica-inventa-usque-ad-annum-md-typis-expressi-ordine-alphabetico-vel-simpliciter-enumerantur-vel-adcuratius-recensentur-voluminis-ii-pars-i/.

[6] VIALLON-SCHONEVELD, Marie. «Les Gardane, imprimeurs de musique à Venise». Hal-00158861, version 1, 29 junio 2007, p. 3. http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/15/88/61/PDF/07-2004_Viallon_Gardano.pdf

misal romano, impreso en 1480 por Johann von Köln y Johann Manthen, que no contiene ninguna partitura musical, pero presenta la particularidad de mostrar el texto litúrgico con grandes espacios, en los cuales se podrían notar a mano líneas musicales[7].

Sin embargo la edición de obras musicales supone para el impresor un reto al tener que superar una gran cantidad de problemas técnicos. Las soluciones propuestas por algunos supusieron un avance para la imprenta, que terminaron por situarla al mismo nivel que el conseguido con la impresión de caracteres no latinos.

La técnica de impresión a mano la podemos reducir a tres elementos esenciales: los caracteres móviles en metal fundido, la tinta grasa y la prensa. No nos vamos a detener en las dos últimas, pues una tinta más grasa que la ordinaria y la utilización de una prensa para imprimir que prescindiera del antiguo procedimiento del bruñidor preferido por los xilógrafos, eran problemas relativamente fáciles de solucionar y secundarios en relación con el verdadero problema: componer una página por medio de caracteres móviles independientes[8].

El problema surge al tener que representar dos clases de información al mismo tiempo: un conjunto invariable de pautas (tetragrama o pentagrama, según la época y el estilo) y unas notas y signos musicales que debían ser colocados con toda precisión en su lugar correspondiente. Estos problemas se resolvieron tanto en el *Graduale* como en el *Missale* con un proceso de doble impresión. Primero se imprimían las pautas y a continuación, en un segundo momento, las notas. Contrariamente a lo que pudiera parecer, no hay otros problemas técnicos involucrados en la música, como el uso de la notación mensural en lugar de la notación de canto llano, el uso de tipos de gran tamaño para el formato de libro de coro o el uso de tinta de color rojo y negro para la

---

[7] *MISSALE Romanum*. Venice: [Johann von Köln und Johann Manthen], 23 Aug. 1480. British Library. Incunabula Short Title Catalogue M24002

[8] FEBVRE, Lucien y MARTIN, Henri-Jean. *La aparición del libro*. México: Unión tipográfica editorial Hispano americana, 1962, pp. 41-42.

música litúrgica, ya que, desde 1457, se conocía la técnica de impresión utilizando tres colores para la misma página como aparece en el *Salterio de Maguncia* o en el *Missale* impreso por Han en el que las iniciales y las rúbricas están en rojo en la primera impresión, y el texto, en negro, en la segunda.

Otro de los puntos que destacan en los primeros años de la impresión de obras musicales es la constante presencia de obras que no llegaron a imprimir la parte musical. Así faltan notas y también líneas de pentagramas no sólo en misales como el *Cracoviense* de 1487 o el *Treverense* de 1498 y en obras litúrgicas de pequeño tamaño, sino también en escritos de teoría musical como en la *Theorica musicae* del maestro de capilla de la catedral de Milán y profesor de música de Ludovico el Moro, Franchinus Gafurius, impreso por Francesco di Dino en Nápoles en 1480, en el *Tractato volgare del canto figurato* de Francesco Caza, impreso por Leonhard Pachel en Milán en 1492, un extracto de la *Practica musicae II* de Gafurius, cuya primera edición constatable no se publica hasta 1496[9], por poner sólo algunos ejemplos ilustrativos de esta característica.

Unos años más tarde, será Jorg Reyser quien imprima en Wüzburg con tipos góticos y, en Venecia, Octaviano Scotto y Benedetto Locatelli utilizan la técnica xilográfica para un misal en dos tiempos.

A lo largo de la década de 1530, el procedimiento de grabado en madera se convirtió en el método elegido para las ediciones de música polifónica, siendo el impresor veneciano Andrea Antico su máximo representante[10].

Esta técnica tuvo un gran desarrollo a lo largo de la primera mitad del siglo XVI, llegando a su culminación con la obra de Lutero *Geystliche Lieder,* en 1545[11]. Sin embargo la técnica de impresión con bloques de madera se mostró

---

[9] GELDNER, Ferdinand. *Manual de incunables. Introducción al mundo de la imprenta primitiva*. Madrid: Arco/Libros, 1998, p. 153.

[10] BERNSTEIN, Jane A. *Music printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572).* New York: Oxford University Press, 1998, p. 26.

[11] IFE, Barry. «Del Renacimiento español» en *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986).* Madrid: Ediciones de la Universidad

ineficaz para las obras musicales, pues el material provocaba deterioros en las prensas y producía pequeñas pérdidas en los tipos, restando calidad al producto final.

Habrá que esperar hasta 1581 para que se introduzca un nuevo sistema en la elaboración de los tipos. Éste fue el cobre, y Florencia la ciudad donde se implantó por primera vez. Su desarrollo fue lento y tendremos que esperar hasta comienzos del siglo XVII para que se convierta en el modo principal de impresión de partituras musicales.

Dos serán los impresores que destacan en el terreno de la tipografía musical y que se identificaron con dos procesos distintos de impresión de notación mensural: Ottaviano dei Petrucci en Venecia, y el librero e impresor Pierre Attaignant en Paris. Pero junto a ellos destacan el flamenco Susato Teilman y más tarde el veneciano Antonio Gardano, cuyos hijos crearon una de las sociedades de edición musical más importante de su época.

Fue en Venecia donde la imprenta de caracteres móviles había encontrado un terreno ideal para desarrollarse y asentarse. Los impresores contaron con el apoyo decidido de la Serenísima al obtener numerosos privilegios, patentes y monopolios sobre las obras producidas. Esta política proteccionista se vio favorecida por la situación socio-económica de la ciudad, el floreciente mercado librario, la calidad de las ediciones y por la cercanía de importantes molinos papeleros en lugares como Treviso, Padua, Toscolano y Maderno. Baste recordar que en el último cuarto del siglo XV trabajaban en esta ciudad más de ciento cincuenta impresores, entre los que se incluía Aldo Manuzio, frente a la treintena de Roma o a la veintena de Florencia[12]. Es en esta situación cuando Petrucci, el 25 de mayo de 1498, inventor de la música impresa con notas de distinta duración (música figurada), presentó junto con

---

de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del libro, 1988, p. 227.

[12] MARIANI, Franco. «Ottaviano Petrucci e la stampa della musica a caratteri mobili» en *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*. Venecia: Fondazione Ugo e Olga Levi per gli studi musicali, 2001, p. 3. http://wwwtipografielibrai.it

sus socios Amadeo Scotto y Nicolo da Raphael, una petición para obtener el privilegio exclusivo de imprimir música por diez años afirmando que:

> ...con molte sue spese et vigilantísima cura ha trovato quello che Mopti non solo in Italia, ma etiam dio de fuora de Italia za longamente indarno hanno investigato che è stampar comodissimamente canto figurado. Ed per conseguenza molto più facilmente canto fermo; cosa precipue alla Religione Cristiana de grande ornamente et maxime necessaria; per tanto el soprascritto supplicante ricorre alla Ill.ma Signoria supplicando se degni concederli como a prima inventore che niuno altro nel dominio di V.S. possi stampare canto figurado né intabuladure de organo e de liuto per anni venti ne anche possi portare ne far portare o vendere dicte cose in le terre e luoghi de Excelsa V.S. stampade fuora in qualunque altro luogo sotto pena de perdere dicte opere et de pagare ducati X per ciascheduna opera[13].

El privilegio le fue concedido con una escueta resolución: *Quod suprascripto supplicanti concedatur prout petit*. Sin embargo habrá que esperar hasta 1501 para que saliera a la luz la *Harmonice musices Odhecaton,* primera obra totalmente impresa con caracteres móviles.

La obra, en cuarto y con forma oblonga, presenta un texto en letra gótica muy nítida, con tinta negra brillante. Se desconoce el material en que están fabricados los caracteres musicales; pueden ser de plomo, estaño o alguna aleación. Tampoco se sabe el procedimiento empleado por Petrucci para la impresión; según algunos investigadores se realizó en tres impresiones sucesivas: la primera para las líneas, la segunda para las notas y la tercera para el texto, las iniciales, los registros, etc. Para otros estudiosos la impresión se realizó en dos únicas pasadas; sin embargo lo que sí sorprende a todos es la calidad que alcanzó la obra, que convirtió al *Odhecaton* en una verdadera obra de arte.

El logro de Petrucci no radicaba tanto en el método que usó, sino en la complejidad de la notación musical blanca con que imprime y en la pequeñez de los tipos de fuentes usados. Además, y a diferencia de los impresores

[13] MARIANI, Franco (2001), p. 4.

anteriores, cuyos libros habían tenido relativamente pocas páginas de música, el volumen de Petrucci estaba compuesto totalmente por música. Las ediciones de música de Petrucci se consideran un éxito artístico, pero el proceso utilizado para lograrlo tenía una seria desventaja. El tiempo que tardaba cada hoja de papel en pasar dos o más veces a través de la prensa con la alineación correcta era tan grande que sólo un número relativamente pequeño de copias se podía producir con cada paso por ella. El alto costo de los libros de Petrucci indujo a otros a experimentar con diferentes técnicas[14].

Tal vez por razones económicas se desarrolló en París, entre 1520 y 1530, un nuevo sistema que consistía en cincelar las notas junto con una pequeña porción del pentagrama de manera que, al yuxtaponerse los tipos en la prensa, diesen la impresión de formar líneas continuas. Este sistema fue empleado, por primera vez, por Attaignant, impresor real, en 1527, en el libro de canciones *Chansons Nouvelles,* extendiéndose rápidamente entre los impresores de Lyon, Nuremberg, Witenberg, Francfort, Augsbourg y Venecia. Su mayor ventaja consistía en que la impresión se hacía en una única pasada, lo que suponía un abaratamiento de costes y una mayor rapidez en la ejecución. Sin embargo el sistema presenta algunos problemas de difícil solución; entre ellos destaca el que la belleza y perfección del resultado final dependía de la destreza del tipógrafo, pero sobre todo, el que este sistema se demostró ineficaz en la impresión de música instrumental, lo que obligó a ensayar otros sistemas a lo largo del siglo.

VENECIA Y LA IMPRENTA MUSICAL.

Hay consenso en admitir que el arte de la imprenta llegó a Italia a través de los artesanos alemanes que emigraron a la península para establecer tiendas y transmitir sus conocimientos fuera de Alemania. De los veintitrés nombres

[14] BERNSTEIN, Jane A. *Music printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572).* New York: Oxford University Press, 1998, pp. 26-27.

que se sabe que utilizaron los tipos de música en Italia durante la segunda mitad del siglo XV, ocho eran alemanes, uno holandés, uno dálmata y otros trece oriundos de las regiones italianas de Calabria. Sabemos, por ejemplo, que Ulrich Han introdujo la imprenta en Roma, Christoph Valdarfer en Milán, Theodor Franck en Venecia y Preller en Nápoles.

Coincidimos con la profesora Mary Kay Duggan cuando afirma que la impresión comenzó en Maguncia, la impresión musical en o cerca de la diócesis de Constanza, en el sur de Alemania o Suiza, y la música impresa de Italia comenzó en Roma, pero siempre con la referencia clave de Venecia[15].

Pero será a comienzos del siglo XVI cuando Venecia se convierta en la capital de la impresión musical. Son numerosas y variadas las razones que posibilitaron el ascenso de la ciudad, entre las que no debemos olvidar su inmejorable situación geográfica, su estabilidad política alejada de las manipulaciones del poder real y eclesiástico. Pero ante todo y sobre todo destaca por el gran desarrollo que llegó al alcanzar como potencia marítima y comercial, con unas rutas marítimas al oeste y unas rutas terrestres hacia los países europeos bien establecidas. Los comerciantes venecianos vivían en un mundo cosmopolita, donde abundaban los artículos de lujo y donde las altas finanzas fijaron el estándar para el comercio internacional. Vendían especias, sal, algodón, lana, vidrio, jabón y sedas, y fueron precisamente estos mismos empresarios los que crearon, a finales del siglo XV, una nueva industria: la producción de libros[16].

Venecia se ofrece como un centro ideal para la impresión de libros al poseer impresores competentes para desarrollar la nueva tecnología y por la proximidad de zonas de producción de papel[17], lo que contribuyó a que

---

[15] DUGGAN, Mary Kay. *Italian Music Incunabula, Printers and types*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992, p. 75.

[16] BERNSTEIN, Jane A. *Music printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572).* New York: Oxford University Press, 1998, p. 12.

[17] VIALLON-SCHONEVELD, Marie. «Les Gardane, imprimeurs de musique à Venise» en Hal-00158861, version 1, 29 junio 2007, p. 7

impresores como Aldo Manuzio o Petrucci se trasladaran de los Estados Pontificios a la República de Venecia para disfrutar de sus atractivos.

La primera obra impresa en Venecia data de 1469 cuando un inmigrante alemán, Johannes de Spira, obtuvo un privilegio para imprimir obras por cinco años. El monopolio no duró mucho tiempo pues murió a los pocos meses de haber conseguido la licencia. Otros impresores se trasladaron a esta ciudad para probar suerte en la industria recientemente creada. Uno de estos impresores será el francés Nicolás Jenson que se convirtió en el impresor más famoso de la ciudad al formar sociedad con los también impresores Wendelin de Spira (hermano de Johannes) y Juan de Colonia. Tal fue su importancia y el volumen de trabajo encomendado a sus talleres, que llegaron a producir la mitad de las obras publicadas en Venecia en el bienio 1471 y 1472.

Aunque Venecia no se prefigura como la primera ciudad italiana especializada en la impresión de libros de contenido musical, sí se consagra como la ciudad que ocupa el primer lugar mundial en cuanto a la impresión de obras con notación musical en la década de 1480 con más de 76 ediciones y más de la mitad de los incunables de música italiana. Unos diecisiete impresores venecianos participaron en la impresión de libros de música, de entre los que destacan Johann Hamman y Johann Emerich como los responsables de la mitad de la producción libraria[18].

El desarrollo de la industria tipográfica veneciana provocó la llegada de un gran número de impresores procedentes de otras ciudades italianas que acabaron desplazando a los alemanes y franceses que habían dominado la industria tipográfica durante sus años de formación. Varios de ellos prosperaron y acabaron fundando sus propias compañías de impresores que desarrollaron su actividad a lo largo del siglo XVI. De los profesionales asociados sólo aquellos que eran editores activos en el siglo XV lograron establecer dinastías familiares que iban a dominar el comercio librario durante el Cinquecento

---

http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/15/88/61/PDF/07-2004_Viallon_Gardano.pdf.

[18] BERNSTEIN, Jane A. *Music printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572).* New York: Oxford University Press, 1998, p. 25.

veneciano: los Guinta, Scotto, Sessa, Paganini, Torresani y Arrivabene son algunos de los ejemplos que podemos encontrar[19].

Las grandes familias de impresores venecianos dirigieron una compleja industria que contaba con una plantilla altamente cualificada, que utilizaba unos materiales y un equipo costoso. Los cabezas de familia eran los encargados de supervisar todos los aspectos de la producción de sus libros, desde la adquisición de los manuscritos hasta la revisión de las copias, pasando por la configuración del tipo de letra y el funcionamiento de las prensas.

Como prototipo de primer capitalista, el mercader fue el responsable de todos los aspectos financieros de la empresa. Colaboraba con otros impresores formando compañías y sindicatos orientados a la inversión y a la financiación de la publicación de libros producidos por otros libreros[20]. Se encargaban de captar a autores y clientes potenciales para la creación de libros a comisión y, en resumen, creaban las condiciones necesarias para que la industria tipográfica se situara como referente italiano en la producción del libro.

La financiación y la comercialización de las obras impresas siguieron dos estrategias distintas, dependiendo de la publicación. En primer lugar, la colaboración con otros libreros que compartían gastos y repartían beneficios. En segundo lugar, aceptar el cobro en especie, es decir la dación de libros, como parte de los beneficios. Sistema que no acarreaba ningún tipo de riesgo para el impresor.

Había otros sistemas que garantizaban la publicación de determinadas obras, como era el patrocinio por parte de los editores y miembros acomodados de la sociedad laica y eclesiástica, y la participación activa del compositor en la edición. En el primer caso, el patrocinio constituía un riesgo añadido tanto para el impresor como para el mecenas. Para el primero porque la obra podía ser mal acogida y contribuir a la ruina del taller. Es por este motivo por lo que junto

---

[19] DUGGAN, Mary Kay. *Italian Music Incunabula, Printers and types*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992, p. 72.

[20] BERNSTEIN, Jane A. *Music printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572).* New York: Oxford University Press, 1998, p. 13.

a obras que suponían un riesgo potencial para la estabilidad del taller, las grandes empresas como la de Scotto o Gardano se dedicaron a la publicación de obras calificadas de *best-seller* literarias que les reportaban beneficios para compensar posibles pérdidas. Así entre su producción encontramos obras como *Orlando furioso* de Ariosto o libros didácticos como el de Arcadelt *Il primmo libro di madrigali a quatro voci* o bien *Il primo libro de' madrigali italiani et canzon francese a due voci* de Jhan Gero de 1541[21].

Una práctica generalizada era la subcontratación, por parte de las grandes empresas, de la publicación de obras musicales a otros impresores con un volumen menor de trabajo. En este mismo sentido, tampoco era infrecuente la cooperación prestada por los talleres especializados en la impresión musical hacia aquellos otros que, a pesar de recibir encargos de obras musicales, no poseían los medios técnicos necesarios para su realización.

Sin embargo son conscientes del peligro que, para la industria en general, supone la falta de especialización en la publicación indiscriminada de obras de carácter litúrgico, literario, académico o musical y el peligro que supone la sobreexplotación y la fatiga del mercado librario. Es por este motivo por el que a lo largo del siglo XVI se produce una progresiva especialización de las grandes editoriales y librerías. Así los Giunta se concentraron en las ediciones completas de las obras de Aristóteles traducidas al latín, en liturgia, breviarios y misales, llegando a ser los principales impresores de libros de música hasta 1560, cuando Pío V promulgó un privilegio exclusivo para la impresión del misal postridentino[22]; Aldino se dedicó a éste mismo filósofo pero con obras en griego original, y Scotto, por el contrario, se centró en los comentarios aristotélicos, en obras musicales y en textos universitarios[23].

---

[21] BERNSTEIN, Jane A. «Financial Arrengments and the Role of Printer and Componer in Sixteenth-Century Italian Music Printing» en *Acta Musicologica*, vol. 63, fasc 1 (jan-apr 1991), p. 40.

[22] BERNSTEIN, Jane A. *Music printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572).* New York: Oxford University Press, 1998, p. 25.

[23] Ib, p. 20.

Los editores y libreros de las ciudades italianas que carecían de un sistema establecido de imprenta musical usaron los servicios de impresores de música venecianos. Compositores napolitanos, florentinos e incluso romanos, buscaron ansiosamente editores fiables y competentes para publicar sus obras y acostumbran a llevarlas a Venecia si querían obtener un éxito en las ventas o si querían ser considerados como profesionales de reconocido prestigio.

Por su parte, los compositores atraídos por el éxito de la imprenta no dudaron en asociarse con algunos grandes impresores para obtener mayores beneficios con la comercialización de sus obras. Son numerosos los que establecieron alianzas temporales para alguna publicación. Los beneficios los obtenían al recibir un número determinado de ejemplares que podían vender a los particulares, pero nunca a una librería. A veces los compositores asumieron el gasto total de la tirada, como ocurrió con Tomás Luis de Victoria, en la impresión de sus *missae, magnificat, motecta, psalmi* de 1600[24]. La obra fue enviada a distintas instituciones, iglesias y lugares como Graz, Urbino y Bogotá (Colombia), obteniendo con ello pingües beneficios.

Será entre 1540 y 1575 cuando se alcanza el cenit en la producción del libro. Jane A. Bernstein estima en algo más de treinta y cinco millones de libros la producción editorial veneciana a lo largo del siglo XVI[25]. Sin embargo este aumento en la producción de las obras impresas trajo como consecuencia una disminución en la calidad de la impresión, lo que provocó que, a partir de 1550, se observe una decadencia progresiva de Venecia como centro productor italiano, cediendo a partir de entonces el testigo a la ciudad de Roma.

---

[24] BERNSTEIN, Jane A. «Arrengments and the Role of Printer and Componer in Sixteenth-Century Italian Music Printing» en *Acta Musicologica*, vol. 63, fasc 1 (jan-apr 1991), p. 60.

[25] BERNSTEIN, Jane A. *Music printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572).* New York: Oxford University Press, 1998, pp. 13-14, en concreto veáse las notas 8 a 16 para la producción libraria veneciana durante este periodo.

LA IMPRENTA EN ROMA.

La imprenta romana pasó durante la primera mitad del siglo XVI por un periodo de inestabilidad en el que la producción de libros de música era mínima.

De todos los editores, tipógrafos y libreros asentados en Roma en la primera mitad del Cinquecento serán los hermanos Valerio y Luigi Dorico y sus herederos los que cuenten con una mayor presencia, llegando a sustituir, en la edición musical, a los alemanes del siglo precedente. Tras el «Saco de Roma» se produjo el abandono de numerosas imprentas ya consolidadas en la ciudad, sólo las de los Dorico y Antonio Baldo consiguieron permanecer activas en la década de 1530 al 1540.

La familia Dorico permaneció activa por espacio de cincuenta años, desde 1526 a 1572 siendo los responsables de más de la mitad de la impresión musical en Roma. Fueron los únicos de su generación en imprimir misas polifónicas, tablaturas de laúd, música instrumental y madrigales. La disolución de esta casa dejará un vacío en la industria musical romana.

En la década siguiente, los compositores que querían imprimir su música se vieron obligados a utilizar las prensas venecianas. Así Palestrina, por ejemplo, inició su relación con los impresores musicales venecianos en el mismo año que Dorico abandonó su actividad. A partir de entonces, serán Scotto y Gardano los encargados de realizar las cinco ediciones de su música impresa[26].

Sin embargo en la década de los setenta se produce un cambio en la situación, pues será en este momento cuando se sitúe el verdadero comienzo de la industria editorial musical en Roma[27]. Tras la celebración del Concilio de

---

[26] BERNSTEIN, Jane A. «Publish or perish? Palestrina and print culture in 16 th-century Italy» en *Early Music*, vol. XXXV, nº 2 (2007), p. 232. http://em.oxfordjournals.org/at.

[27] Para el siglo XVI los estudiosos del origen de la imprenta italiana calculan que la producción total de títulos impresos en Venecia oscila entre los 7.560 y los 17.500 títulos. Amplio margen que se irá concretando en la medida en que se conozcan las imprentas que trabajaron en la ciudad durante este siglo. BERNSTEIN, Jane *A. Music printing in*

Trento se producirá un cambio en el mapa de los grandes centros editoriales. La decisión de unificar y revisar el texto de los libros litúrgicos, a fin de conformarlos con el uso romano, favoreció el resurgir de las imprentas católicas. Grandes editores, apoyados por la Iglesia obtuvieron el monopolio para la publicación de las mencionadas obras pudiendo, de esta manera, desarrollar sus negocios[28]. La actividad simultánea de jesuitas, que multiplicaron en toda Europa los colegios y fomentaron la creación de imprentas cerca de éstos, la aparición de nuevos conventos que se esforzaron por desarrollar buenas bibliotecas, y el renacer del sentimiento religioso popular, fueron factores que potenciaron el desarrollo de la imprenta religiosa. Es en este ambiente donde podemos encuadrar la publicación de Giovanni Guidetti, en 1582, su *Directorium Chori,* que se convierte en el primer intento teórico-práctico de la reforma del canto y en el que aparecen una serie de himnos sobre los que Palestrina compone misas paráfrasis, como es el caso de la misa *Jesu nostra redemptio,* publicada en su cuarto libro de misas[29].

Al igual que sucedía en Venecia, en Roma los impresores, editores y libreros acostumbraban a establecer sociedades para la mutua ayuda. Es en esta línea donde se sitúa la escritura, otorgada el 29 de enero de 1585, entre Giacomo Tornieri, librero romano en Via del Pellegrino y Bernardino Donangeli de Aspra, librero en Campo dei Fiori para constituir una sociedad para *stampare libri in Roma*. Cada parte se comprometía a poner en depósito trescientos escudos para la compra de tipos, tórculos y otras herramientas necesarias, asumiendo ambas partes las ganancias y las pérdidas[30]. En el caso, también

---

Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572). New York: Oxford University Press, 1998, p. 13.

[28] FEBVRE, Lucien y MARTIN, Henri-Jean. *La aparición del libro*. México: Unión tipográfica editorial Hispano americana, 1962, p. 206.

[29] MARSHALL, Robert L. «The Paraphrase technique of Palestrina in his Masses based on Hymns» en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 16, nº 3 (Autumn, 1963), p. 348. http://www.jstor.org.

[30] VITA SPAGNUOLO, Vera. «Gli atti notarili dell'Archivio di Stato di Roma saggio di spoglio sistematico:l'anno 1590» en *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*. *Atti del*

frecuente, de que la compañía se estableciera entre distintos profesionales las competancias se solían distribuir entre los mismos. Así el impresor era el encargado de la edición material de la obra, ofreciendo su taller y el equipo humano para su ejecución; el editor era el socio capitalista y el encargado de la distribución, y el librero era el responsable de la venta directa de la obra a través de su tienda. Sin embargo esta estructura se desdibuja cuando se traspasa el ámbito teórico y se desciende a la realidad cotidiana, pues no es extraño encontrar libreros que a la vez son dueños de imprentas, impresores que llevan a cabo la distribución de las obras que producen o impresores que a la vez son mercaderes como los Gardano o los Dorico[31] que tuvieron las tres funciones profesionales al mismo tiempo.

Tampoco era inusual el préstamo o la venta de material entre los distintos tipógrafos y la subcontrata de trabajos de menor entidad de las grandes empresas a las imprentas más modestas. Las relaciones familiares y personales, a menudo, sirvieron de base para la realización de actividades comerciales. Al igual que en otras industrias, se acostumbraba a realizar matrimonios ventajosos dentro de mundo del libro. Las viudas que heredaban una empresa, a veces contraían segundas nupcias con otros impresores para mantener dentro de la familia los talleres. De igual forma, jóvenes oficiales y aspirantes a las imprentas buscan matrimonios estratégicos con las hijas de los libreros ya establecidos. Así por ejemplo, Antonio Gardano se casó con la hija del impresor veneciano Agostino Bindoni. Enlaces que debieron ser muy fructíferos, habida cuenta que, en la mayoría de los casos, la dote aportada por la novia se componía del material necesario para establecer una imprenta (como eran prensas, libros, material tipográfico y papel), pero sobre todo, eran importantes porque junto a los bienes tangibles se incluían otros de difícil

---

convegno internazionale (Roma, 4-7 giugno, 1992). A cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli e Vera Vita Spagnuolo. Lucca: LIM, 1994, p. 53.

[31] BARBERI, Francesco. «I Dorico, tipografi a Roma nel Cinquecento» en *La Bibliofilia*, 67 (1965), pp. 221-261.

cuantificación, como las relaciones con los autores, inversores, instituciones y compositores que, a la larga, podían aportar mayores beneficios[32].

Pero nos podemos preguntar cómo funcionaba una imprenta de música tipo. Para ello seguiremos la *Poliantea técnica* de Giovanni Pietro Pinaroli, manuscrito datado en 1732, que contiene ilustraciones que reproducen al detalle todos los objetos y máquinas que utilizaban los impresores y libreros, y que ha sido estudiado por el profesor Patrizio Barbieri[33]. Los trabajadores se estructuraban por categorías desde los jóvenes aprendices y oficiales que trabajaban a destajo, hasta los componedores, impresores y correctores de pruebas.

El status social del que procedían los aprendices era, en la mayoría de los casos, la clase media con una formación académica adecuada en la que el conocimiento del latín y algunos rudimentos musicales eran imprescindibles para su ingreso en la profesión. La edad, para el ingreso como aprendices en cualquier taller especializado en publicaciones musicales, oscilaba entre los quince y veinte años, con un periodo de aprendizaje que oscilaba entre los dos y cinco años. Una vez establecido el contrato de aprendizaje, el maestro se comprometía, además de a su formación profesional, a proporcionar alojamiento, comida, ropa y dinero en efectivo. Por su parte el aprendiz o su representante legal (padre o tutor) se comprometían a obedecer al maestro impresor y a llevar a cabo las tareas domésticas de la tienda[34]. Tras el periodo de formación, el aprendiz se convertía en jornalero. Tenía la obligación de

---

[32] VIALLON-SCHONEVELD, Marie. «Les Gardane, imprimeurs de musique à Venise» en Hal-00158861, version 1-29 jun. 2007, p 18. SARTORI, Claudio. «Una dinastia di editori musicali: Documenti inediti sui gardano e i loro congiunti Stefano Bindoni e Alessandro Raverii» en *La Bibliofilia*, 58(1956), pp. 176-208.

[33] BARBIERI, Patrizio. «Musica, tipografi e librai a Roma: tecnologie di stampa e integrazioni biografiche (1583-1833)» en *Recercare* VII(1995), pp. 47-85.

[34] BERNSTEIN, Jane A. *Music printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572).* New York: Oxford University Press, 1998, p 56 y FEVBRE, L. MARTIN, Henri-Jean. *La aparición del libro*. México: Unión tipográfica editorial hispano americana, 1962, pp. 136-178.

desplazarse por los pueblos trabajando con algún maestro impresor, comprometiéndose a permanecer en cada taller durante un periodo de tiempo que podía oscilar entre un mes y dos años.

Por encima del oficial estaban los trabajadores especializados entre los que se contaban: los componedores que preparaban los tipos, los clichés o tipógrafos, y mantenían en funcionamiento la imprenta; el componedor principal era el encargado de supervisar el trabajo del resto del personal y revisar las primeras pruebas. Por último, correspondía a algún miembro de la familia del impresor corregir las pruebas definitivas.

Ciertos errores, como las letras perdidas en el texto, errores en la paginación y firmas, se solían corregir utilizando diferentes formas. Entre las más habituales destacan la fe de erratas, la adhesión sobre el error de trozos de papel con la corrección impresa, la reimpresión de la parte correcta utilizando para ello bloques de madera cuadrada, o incluso la tachadura y rectificación a mano sobre la equivocación.

El estudio de las irregularidades tipográficas en la paginación, en la estructura de la obra, en las firmas y marcas de agua puede revelar mucho sobre el proceso de impresión. Así puede indicar que el componedor no era muy diligente a la hora de hacer su trabajo, pero también nos puede mostrar cambios o errores en la planificación de la obra o alteraciones en el plan de la edición para dar cabida a alguna parte adicionada a la obra primigenia.

Los trabajadores se dividían en grupos de cuatro o cinco hombres, pues este número representa el mínimo para manejar una prensa. Cada grupo contaba con dos componedores, dos impresores y un aprendiz, trabajando cada grupo en una prensa. De modo que en los talleres más grandes podían trabajar, a la vez, entre cuarenta y cincuenta hombres en ocho o diez imprentas[35].

[35] BERNSTEIN, Jane A. *Music printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572).* New York: Oxford University Press, 1998, p. 56.

Tanto los impresores romanos como venecianos publicaron repertorios musicales semejantes, aunque con sutiles diferencias entre ambos. Se especializaron en madrigales, motetes, música para laúd, canciones, canto litúrgico y tratados musicales. De entre todos era el madrigal italiano el que dominaba la producción. Así, para el periodo comprendido entre 1550 y 1570 la publicación de madrigales en Roma se sitúa en el 53 % de la producción total frente al 30% de impresión sacra[36], proporción que contrasta con el 72% de madrigales publicados en Venecia y el escaso 21% de música sacra para el mismo periodo. Las cifras revelan que el madrigal era el género comercialmente más viable para los impresores del Renacimiento italiano y las diferencias en la base de los consumidores de Roma y Venecia.

[36] BERNSTEIN, Jane A. «Publish or perish? Palestrina and print culture in 16 th-century Italy» en *Early Music*, vol. XXXV, nº 2 (2007), p. 232. http://em.oxfordjournals.org/at.

EL IMPRESOR DEL *DIRECTORIUM CHORI* : FRANCISCO COATTINO.

Como ya hemos dicho más arriba será a partir de la década de los setenta del siglo dieciséis y hasta finales del siglo cuando la industria editorial romana esté dominada por dos impresores originarios de la región del Veneto: Alejandro Gardano[37] y Francisco Coattino, que trabajaron solos o formando compañía con otros impresores-libreros y editores entre los que se encuentran Giacomo Tornieri, Bernardino Donangeli con sus hijos Ascanio y Girolamo y, esporádicamente, Tito y Paolo Diani, parientes de Francesco Coattino[38]. Grupo muy activo no sólo en cuanto a relaciones comerciales, colaboraciones para

[37] Alejandro Gardano procede de una familia de impresores dedicados a la música de ascendencia francesa que se trasladaron primero a Venecia y luego a Roma. Su padre, Antonio Gardano, fundador de la saga, era músico; nació en 1509 en algún lugar aún por determinar y, probablemente en 1537, se trasladó a Venecia. Alejandro, el mayor de seis hijos, debió nacer a finales de 1538 o comienzos de 1539. Se trasladó a Roma, especializándose en la edición de música sacra y antologías de Alabanzas para el Oratorio de la Vallicella VIALLON-SCHONEVELD, Marie. «Les Gardane, imprimeurs de musique à Venise» en Hal-00158861, version 1-29 jun. 2007, p. 177. BARBIERI, Patrizio. «Musica, tipografi e librai a Roma: tecnologie di stampa e integrazioni biografiche (1583-1833)» en *Recercare*, VII (1995), p 75. VIALLON-SCHONEVELD, Marie. «Les Gardane, imprimeurs de musique à Venise» en hal-00158861, version 1-29 jun 2007. p 16. SARTORI, Claudio. «Una dinastia di editori musicali. Documenti inediti sui Gardano e i loro congiunti» en *La bibliofilia*, LVIII(1956), pp. 176-208.

[38] BARBIERI, Patrizio. «Music printers and booksellers in Rome (1583-1600). With new documents on Coattino, Diani, Donangeli, Tornieri and Franzini» en *Recercare*, XVI (2004), p. 69. FRANCHI, Saverio. *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*. Vol II. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2002.

imprimir determinadas obras, compraventa de tipos, uniones y separaciones de distintos talleres, sino también en cuanto a relaciones de parentesco, vecindad y matrimoniales.

Francesco Coattino, nació en la ciudad de Vicenza e inició su etapa de formación como tipógrafo en Venecia, tal vez, en casa de la familia Gardano donde debió comenzar su relación con el hijo mayor de la familia, Alejandro. En fecha aún no conocida pasó a Roma donde terminó su aprendizaje en casa de otra de las grandes familias de impresores de libros de música, la familia Dorico[39].

No se conoce con absoluta certeza el periodo de actividad tipográfica de Coattino en Roma variando éste en función de las fuentes consultadas. Para unos se desarrolla entre 1585 y 1594[40], otros retrotraen la fecha de inicio hasta 1571 prolongando hasta 1596 la de finalización de su actividad[41]. De cualquier forma lo que si parece cierto son los lugares donde se situaron sus tipografías. A lo largo de su vida poseyó tres talleres en Vía Balestrari, cerca del Campo dei Fiori, durante el tiempo que duró su relación con Gardano, en Via Sant' Ignazio 40, entre 1589 y 1590 y la última en Via del Pellegrino en su aventura en solitario y pocos años antes de su desaparición como impresor[42].

---

[39] Los hermanos Diego y Luis Dorico constituyen una de las familias de impresores romanos más importantes de mediados del siglo XVI. Su actividad se rastrea entre 1538 y 1565. De su taller salieron unas doscientas cincuenta ediciones de obras literarias, libros religiosos y sobre todo obras de música.

[40] CERL Thesaurus. http://www.cerl.org/en/resources/cerl_thesaurus/main

[41] Istituto Centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiana e per le informazioni bibliografiche-ICCU. http://edit16.icu.sbn.ct/web_iccu/home.htm

[42] FRANCHI, Saverio. *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*. Roma: Edizioni di storia e litteratura, 1994, p. 212.

Situación de las imprentas de Coattino[43]

○ Via Sant' Ignazio

△ Via Balestrari

□ Via del Pellegrino

Vista actual de las calles donde se ubicaban las oficinas del impresor

[43] Fuente: Archivio Storico Capitolino. http://www.archiviocapitolinorisorsedigitali.it/index.php

En 1583, Alejandro Gardano se traslada a Roma donde se estableció definitivamente y es en este momento cuando se debió crear la Sociedad de éste con Coattino, pues ya en 1585, encontramos un registro notarial en el que ambos socios subarriendan de Tornieri y Donangeli, por seis años, el taller situado en Via Balestrari con todas las herramientas, dieciséis estancias, una bodega y dos entradas y salidas, por precio de setenta y seis escudos a pagar semestralmente bajo ciertas condiciones, entre las que destacan el pago de un porcentaje por libro impreso, comunicar a los legítimos dueños el número de copias realizadas, la compra de tipos nuevos o la impresión con tipos distintos a los que tenía el taller y, por último, se establece la obligatoriedad de poner el nombre y signo de los propietarios, excepto en los libros de música, en los que sólo aparecería el nombre de Gardano. Tal vez sea la constitución de esta sociedad la que justifica el gran número de trabajos publicados por el grupo en los años inmediatamente posteriores[44].

Esta sociedad permaneció activa hasta 1589, año en que Gardano regresó precipitadamente a Venecia. Tras la disolución, Coattino continuó en solitario su actividad de impresor de obras musicales hasta 1594, fecha en la que muere Palestrina, su mejor y más fructífero cliente. A partir de este momento desaparece cualquier referencia al impresor del *Directorium Chori*[45]. Es en 1589 cuando Coattino compra a Giacomo Accoliti una imprenta situada en la Via Sant' Ignazio, numero 40 junto a Santa María sopra Minerva[46]. Al año siguiente se registra otra compra, esta vez a Giacomo Briccio, librero, de dos *licterarum musicalium figuratarum modo traggetatarum* de trescientas noventa

[44] VITA SPAGNUOLO, Vera. «Gli atti notarili dell'Archivio di Stato di Roma saggio di spoglio sistematico:l'anno 1590» en *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*. Atti del convegno internazionale (Roma, 4-7 giugno, 1992). A cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli e Vera Vita Spagnuolo. Lucca: LIM, 1994, p. 53.

[45] BERNSTEIN, Jane A. «Publish or perish? Palestrina and print culture in 16th-century Italy» en *Oxford Journals*, vol. 35, nº 2, p. 232.

[46] FRANCHI, Saverio. *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*. Roma: Edizioni di storia e litteratura, 1994, p. 212.

libras de peso, comprometiéndose a realizar el pago con el fruto de su trabajo y a no realizar ningún otro encargo hasta no haber concluido la deuda.

Es en este mismo año cuando Coattino compra una tercera imprenta. Es posible que esto se deba a la necesidad de cambiar de taller tras la disputa mantenida con Tornieri que le llevó a ser denunciado ante el lugarteniente del Auditor de Cámara y a la realización de varios inventarios de los bienes existentes en su casa e imprenta. Nos referimos a la situada en la Via del Pellegrino, en el patio de los herbolarios[47]. Las primeras noticias se remontan a 1591 cuando Giacomo Tornieri, tras una enconada disputa, vende la tienda, con todo su material y los trabajos que estaba llevando a cabo en ese momento a la familia Donangeli. Posteriormente, en 1592, será vendida, de nuevo, a Coattino por un importe de mil escudos. Este acontecimiento es importante porque, en primer lugar, nos da noticia de uno de los libreros que vendían el *Directorium Chori*: Gaspar Ruspa, librero en Santo Tomás in Parione. En segundo lugar porque en esta escritura se incorpora un inventario de la librería, y por él sabemos el número de ejemplares que poseía (cuatro en total) y el precio de venta de cada uno de ellos (un escudo)[48] y por último, porque en la escritura se incluye un completo inventario de la imprenta suscrito por Ascanio y Bernardino Donangeli y el propio Francisco Coattino a través del cual podemos conocer los tipos de letra utilizados en la edición de obras musicales:

> Prima doi torcoli finiti, cioè senza tellari e fraschette, usati; Cinque tellari di più sorti usati e uno rotto; Nove fraschette; Sei forme di Silvio di due sorti usate e vechie; Sette forme di antico commune usate e vechie; Due forme di Garamone vechio; Due forme di corsivo commune usato; Una forma di Soprasilvio vechio; Una forma di corsivo del Soprasilvio usato; Una forma di corsivo del Silvio usato; Una forma e meza di

[47] BARBIERI, Patrizio. *Su alcuni stampatori e librai-editori musicali del tardo rinascimento romano: nuovi documenti. En: Roma donne libri tra medioevo e rinascimento. In recordo di Pino Lombardi*. Roma: Roma nel Rinascimento, 2004, p. 473.

[48] BARBIERI, Patrizio. «Music printers and booksellers in Rome (1583-1600). With new documents on Coattino, Diani, Donangeli, Tornieri and Franzini» en *Recercare*, XVI(2004), pp. 85-87.

> corsivo grosso vechio; Due forme di Canoncino usato; Meza forma di Canon grosso usato; due forme di musica grossa usata; Due forme di musica piccola usata; Un poco di miniature di stagno et fresetti diversi; Quatro cancelli di legno da tenire a torcoli e per menar l'inchiostro; Trenta para di casse da lettere vechie; Un torcolo da stampare in rame vechio; Nove cavalleti da possar sopra le case; Vinti tavole da forme vechie e rotte; Tre para di tavole da carta; Doi lavatori di pietra; Quatro pietre da sopresar carta; Una forma e meza di hebreo novo imperfeto; Due tavole e un tavolino vechie; Sei banchi da sedere vechie; Dodeci vantagi; Un tellaro piccolo vechio...[49].

Que el grupo de impresores romanos de música formaban una estructura compacta y cerrada es algo que parece quedar fuera de dudas a tenor de las referencias documentales conservadas en el archivo parroquial de San Dámaso de Roma y dadas a la luz por Patricio Barbieri. Por ellas sabemos que en agosto de 1592 Alejandro Gardano muere durante su estancia en la casa de Tornieri[50]. También es conocido que Francesco Coattino se casó con Lucia, hija de uno de sus socios, Girolamo Diani[51] y como no podía ser de otro modo, tanto Coattino como Tornieri y los Donangeli vivieron durante algunos años en la misma calle, en la Via del Pellegrino.

De igual forma se conocen numerosas transacciones comerciales desarrolladas a lo largo del tiempo, entre las que se encuentra la participación como avalistas de unos con otros; pero, tal vez, las actividades mercantiles que han dejado una mayor presencia documental se refieran a la compraventa de los talleres de impresión y a la edición de obras musicales.

Las estrategias comerciales en la Roma del quinientos no sólo se establecían entre los impresores y los libreros, sino que era frecuente encontrar relaciones mercantiles con los propios compositores. Las que nos interesan son las que se producen entre Coattino y los compositores Palestrina, Giovanni Luca Conforti, contralto de la Capilla Papal y teórico de la Música, para quien imprimió, en 1592, su obra *Psalmi, Motecta, Magnificat* y Tomás Luis de Victoria

[49] Ib, pp. 84-85. Incluye la transcripción completa del inventario.

[50] Ib, p. 77

[51] Ib, p. 84

para quien imprimió junto con Gardano el *Missarum libri duo*, en 1583, y el *Missarum liber secundum*, en una fecha tan tardía para nuestro impresor como 1592[52]. Pero tal vez sea con Giovanni Pierluigi Palestrina con quien mantuviera un contacto que va más allá de lo que se pudiera establecer entre patrono y protegido, vínculo que sólo desapareció en 1594 con la muerte del compositor y la brusca desaparición del impresor. Es cierto que Coattino publicó numerosas obras de Palestrina, entre 1593 y 1594; baste recordar que de los nueve libros de música que imprimió, cinco tenían como autor a Palestrina, pero también es cierto que Palestrina actuó, en numerosas ocasiones, como fiador del propio Coattino prestándole ayuda económica para distintos negocios. Esta ayuda continua acabó por convertir a Coattino en su tipógrafo particular[53].

Otro punto que debemos tratar es la incorporación en la publicación de la marca de impresor. En un primer momento estaban pensadas para la comodidad de los comerciantes de libros. Pronto se acabaron convirtiendo en un elemento de publicidad y comunicación visual para el editor. No sólo actuaban como motivo decorativo sino como garantía de calidad de la obra.

Comenzaron como simples monogramas de la editorial, pero pronto los impresores comenzaron a tallar en madera figuras alegóricas y emblemas como símbolos de su taller. Los temas centrales eran la paz, la justicia, la fama, la virtud, la victoria y la sabiduría, que todos simbolizan el poder y la riqueza de una ciudad.

No es frecuente encontrar el signo de impresor de Coattino en las obras en las que interviene. Sin embargo hemos podido localizar su signo que, a pesar de no estar incluido en el *Directorium,* es interesante conocer.

Está formado por un marco oval de 5 x 4 cm. En la parte más externa y en latín, el mote «ROMA ET ITALIA RESURGENS» rodeando un marco oval en

---

[52] BARBIERI, Patrizio. *Su alcuni stampatori e librai-editori musicali del tardo rinascimento romano: nuovi documenti. En: Roma donne libri tra medioevo e rinascimento. In recordo di Pino Lombardi*. Roma: Roma nel Rinascimento, 2004, pp. 467-488.

[53] BERNSTEIN, Jane A. «Publish or perish? Palestrina and print culture in 16th-century Italy» en *Oxford Journals*, vol. 35, nº 2, p. 233.

el que se inscribe una composición en que aparecen, representados bajo un árbol, la loba amamantando a Rómulo y Remo, en referencia a la fundación mítica de Roma, y una alegoría de la ciudad. Ésta se identifica por una leyenda, en forma de una poderosa matrona sentada, que porta lanza y se cubre con un yelmo mientras sostiene a un pequeño genio alado en su mano derecha[54].

Marca del impresor Francisco Coattino[55]

DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL *DIRECTORIUM CHORI*.

La obra, como ya hemos indicado en otro lugar, tiene un formato *in-octavo,* es decir, de unos 17 cm de alto, impresa en dos tintas: roja y negra, escudo del patrocinador en la cubierta, reclamos, notación cuadrada, seis letras capitales y con encuadernación en pergamino con dos lazadas, de las cuales han desaparecido totalmente la inferior, mientras que la superior sólo se ha conservado una de las partes. Cuenta con cinco cadenetas, de las cuales la inferior y la superior están en muy mal estado de conservación. La cubierta está

[54] Quiero agradecer a mi buena amiga y colega la doctora María José Collado Ruiz la descripción de este emblema.

[55] Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche-ICCU. EDIT16. Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo. http://edit16.iccu.sbn.it/scripts/iccu_ext.dll?fn=63&i=1145 y CERL Thesaurus. http://www.cerl.org/en/resources/cerl_thesaurus/main.

desprendida del lomo, dejando al descubierto el cosido de la encuadernación. La portada presenta manchas y pérdidas en la contracubierta en su parte inferior. El título aparece en el lomo de forma extractada *Directorium*, aunque se adivina que está escrito sobre otro texto anterior del que apenas se distinguen letras sueltas, lo que nos lleva a pensar que esta encuadernación no es la original.

La obra presenta dos hojas de guardas bastantes deterioradas y en la portada, a dos tintas, contiene los siguientes elementos:

- Una fecha, 1640, que hace referencia al momento en que fue expurgado el libro, no constando ninguna anotación sobre su posible rectificación por parte de la Inquisición.
- El *ex libris*, en este caso del propietario de la obra: «doctor don Pedro de Ávila».
- Una rúbrica, que suele aparecer en numerosas obras que fueron expurgadas en 1640, por lo que suponemos que se debe al examinador que realizó la misma.
- El sello de tinta de la biblioteca, formado por un sello ovalado en tinta de color azul, con bordes punteados. Presenta una doble circunferencia en la que en el espacio interior se representa la «estrella de la sabiduría o de Salomón», símbolo de la Abadía y en el círculo intermedio la leyenda: «Biblioteca del Sacro Monte de Granada».
- Por último, la signatura tipográfica antigua de la biblioteca: «S ^{n} . 5ª. Oª. 89».

Si tuviésemos que definir la obra por su forma externa deberíamos concluir que es en extremo descuidada. Adolece de una presentación limpia, mostrando numerosos errores tanto en su paginación como en el texto lo que provoca la aparición de una fe de erratas al comienzo y tachaduras en tinta para corregir

la palabra o completar las faltas a lo largo de sus páginas[56]; la notación y pentagramas apenas si mantienen un equilibrio en su construcción. Las letras muestran diferentes módulos dentro de una misma palabra; las iniciales carecen de alineación con el resto del texto; frecuente falta de normalización en la utilización de las abreviaturas y de mayúsculas y minúsculas al comienzo del texto o en las glosas; presencia de barbas y utilización de diferentes clases de papel lo que contribuye a esa sensación de dejadez y provisionalidad.

PAPEL Y FORMATO.

Una de las principales preocupaciones de Coattino, al igual que del resto de impresores del siglo XVI fue la cantidad y el tipo de papel que podía darse el lujo de usar. Este hecho determina el tamaño y la forma del libro de música que produce. Como la mayoría de los impresores mantuvo estrechas relaciones con los molinos papeleros italianos, dependiendo de una industria que se había desarrollado con anterioridad al nacimiento de la imprenta.

El papel aparece por primera vez en Europa en algún momento alrededor del año 1100, cuando fue fabricado en las ciudades españolas de Játiva, Valencia y Toledo. Llega a Italia a finales del siglo XIII, siendo la ciudad de Fabriano, situada cerca de Ancona, la primera que obtuvo el status de principal productor papelero durante siglos. A mediados del Cuatrocientos, los productores de papel se extendieron a otras ciudades italianas, en particular Padua y poco después a Treviso. Briquet señala que

[56] GUIDETTI, Ioannis. *Directorium chori ad usum omnium Ecclesiarum, tam Cathedralium, Quam Collegiatarum, nuper restitutum, et nunc secundo in lucem editum.* Opera Ioannis Guidetti Bononiensis Basilica Principis Apostolorum de urbe clerici beneficiati. Romae: Apud Franciscum Coattinum, 1589, p. 602.

> Italia disputa a España la prioridad, no de la invención, pero si de la fabricación de papel en Occidente; más que su rival, destaca por tener un desarrollo considerable de su industria que conservó durante muchos años[57].

Con la invención de la imprenta, la industria papelera se expandió rápidamente por toda Italia, Francia y Alemania. Fue en el siglo XIV, en Bolonia, cuando se fijan los tamaños estándar de papel. A partir de entonces serán cuatro los formatos empleados en la fabricación del libro: *Imperialle* con unas dimensiones de 74 x 50 cm, *Realle* (61'5 x 44'5 cm.), *Mezane* (51'5 x 34'5 cm) y *Rezute* (45 x 31'5 cm). De todos ellos serán el *rezute* el más común entre los impresores italianos como Scotto o Gardano, reservando los formatos más grandes para los libros de mayor formato como los músico-litúrgicos.

Cada hoja lleva el patrón característico del molde, que consiste en hilos colocados vertical u horizontalmente para formar la cuadrícula. Los fabricantes acostumbraban a colocar, dentro de la hoja y en el momento de la fabricación, su diseño personal o marca de agua, elemento que nos ayuda a datar los códices e impresos que carecen de fecha. La trama puede ser vista por transparencia de la hoja, proporcionando una visión simplificada de la misma de forma bidimensional. Representa una marca comercial, pero su función va más allá al identificar una o varias formas, sus deformaciones, los aspectos individuales de cada una de ellas, estableciendo una jerarquización cualitativa en la fabricación del papel[58].

---

[57] FUMAGALLI, Giuseppe. *Lexicon Typographicum Italiae. Dictionnaire géographique d'Italie pour servir à l' histoire de l' imprimerie dans ce pays*. Florence : Leo S. Olschki, 1905, p. 25. http://archive.org/stream/lexicontypograp00fumagoog#page/n28/mode/2up

[58] TESTA *di bue e sirena. La memoria della carta e delle filigrane dal medioevo al seicento. Cartiere e filigrane piemontesi: prospettive di ricerca* (30.4.2009-27.6.2009). Torino: Biblioteca Nazionale di Torino , p. 33. http://www.bernstein.oeaw.ac.at/twiki/pub/Main/ProjectExhibitions/bernstein_2007_exhibition_catalog_it.pdf. HEARTZ, Daniel. «Typography and format in Early Music Printing: With Particular reference to Attaingnant's first publications». *Notes*, Second Serie, vols. 23, nº 4 (Jun, 1967), pp. 702-706.

Hasta cinco familias de marcas de agua distintas utiliza Francisco Coattino en la impresión del *Directorium Chori* de Guidetti. Se suelen situar en el ángulo superior izquierdo entre el borde interior y el margen superior. Las hemos identificado sólo en términos generales, ya que ninguna de ellas coincide plenamente con las recogidas en las bases de datos específicas sobre marcas de agua[59].

La filigrana del peregrino inscrita en un círculo (320 x 300 mm), la más frecuente del *Directorium,* se caracteriza por la presencia en el diseño de una vara que, por lo general, termina en un paquete, que le hace parecerse a un trapero. Analizando los dos repertorios de Briquet observamos que esta marca no se remonta más allá de 1532, de hecho la mayoría de ellos están entre los años sesenta y noventa del siglo XVI. Este hecho, combinado con unos pocos hallazgos, indica que la aparición de este tipo de marca de agua es tardía en comparación con las más usuales del siglo XVI y que su uso está restringido a la zona del Piamonte, Liguria y sur de Francia. Por otro lado, su importancia se incrementará con la llegada del siglo XVII, por lo que se convertirá en el nombre de una calidad de papel, como se pone de manifiesto en el edicto de Carlos Manuel de 18 de mayo de 1613:

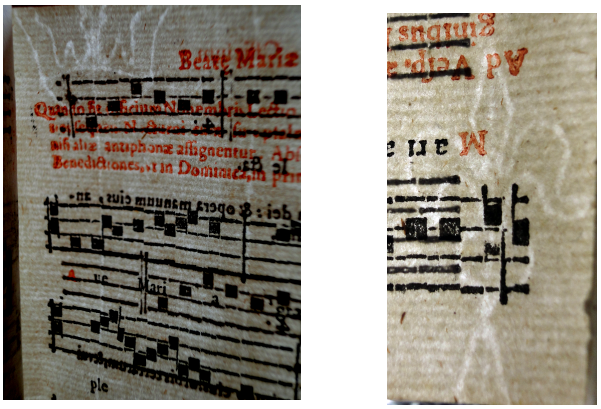
> Queremos que […] el proceso de papel, así como la calidad de los mismos es el peso de nueve libras y diez en la resma de los tres mundos y doce libras y media las del peregrino.

[59] Briquet Online http://www.ksbm.oeaw.ac.at/_scripts/php/BR.php (Consultado 12-octubre-2012. Piccard Print online http://www.ksbm.oeaw.ac.at/_scripts/php/PPO.php?vol=4. Hauptstaatsarchiv Stuttgart http://www.piccard-online.de/start.php. Watermarks in Incunabula printed in the low Countries (WILC) http://watermark.kb.nl/page. WZMA-Wasserzeichen des Mittelalters http://www.ksbm.oeaw.ac.at/wz/wzma.php

Muy a menudo, esta representación se acompaña de las iniciales bajo la marca de agua, colocadas fuera del círculo, que indica el fabricante distribuidor[60].

Marca de agua del peregrino

La siguiente marca de agua que se utiliza en el *Directorium* de 1589 representa una corona real rematada por una flor de lis de 460 x 340 mm. Representación muy utilizada a lo largo del siglo XVI en países como España, Italia y Alemania, como lo podemos apreciar en el Wasserzeichen-informationssystem[61].



Corona con flor de lis

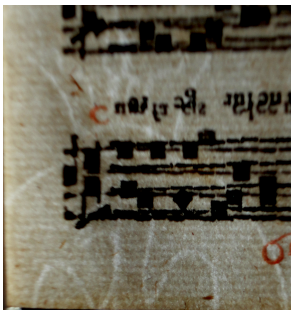
[60] LA MEMORIA *Della carta e delle filigrane dal medioevo al seicento. Cartiere e filigrane piemontesi: prospettive di ricerca*. Torino: Biblioteca Nazionale Universitaria, 2009.

[61] www.wasserzeichen-online. y HEITZ, Paul. *Les filigranes des papiers contenus dans les incunables strasbourgeois de la Bibliothèque impériale de Strasbourg*. Strasbourg: J.H.ED. Heitz (Heitz et Mündel), 1903.

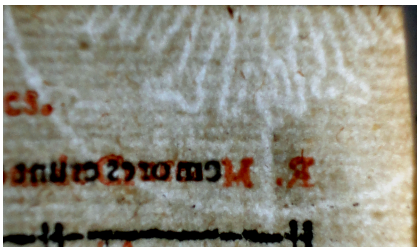
La estrella de seis puntas inscrita en un escudo es la marca que menos se utiliza en esta obra, sólo aparece una vez. Presenta un tamaño de unos 350 mm x 450 mm. Tampoco ha sido posible localizarla en ninguna de las bases de datos que recogen las marcas más representativas de este periodo.

Estrella inscrita en estandarte

La tercera de las filigranas que se repiten con cierta frecuencia es la que representa un águila de cuerpo entero con alas y patas inscrita en un círculo sobre el cual se sitúa una corona real de 740 x 770 mm. Briquet la sitúa en Verona entre 1582 y 1596[62].



Águila inscrita en círculo coronado



Patas y alas del águila

La estrella inscrita en un rombo y éste a su vez en un círculo es otra de las marcas de agua utilizadas por Coattino. Es un motivo de 660 x 690 mm. al

[62] Briquet Online http://www.ksbm.oeaw.ac.at/_scripts/php/BR.php

que Briquet le da una duración escasa localizándola en las ciudades de Lucques (entre 1566-1567), en Fabriano (1572) y para Roma la primera muestra la localiza en 1567, siendo a partir de 1571 cuando se rastrea su presencia pero con un tamaño menor. La que aparece en el *Directorium* es de esta época pues su tamaño no sobrepasa los 350 x 350 mm.

Estrella

El formato es otro de los temas que debemos tratar al estudiar una obra. El término se refiere a la relación que existe entre una hoja individual de un libro impreso y la hoja impresa de papel que puede variar en el número de hojas que contiene. La disposición de las páginas impresas en la hoja de papel, conocido como *forma* y el plegado posterior de la hoja original determina el formato del volumen[63]. El formato del *Directorium* es el vertical en octavo, que se obtiene al plegar en tres partes la hoja original, proporcionando un total de ocho páginas impresas por ambos lados[64].

PAGINACIÓN Y RECLAMOS.

La paginación es el sistema usual de nuestros días, sin embargo, desde el nacimiento de la imprenta se acostumbró a utilizar otros sistemas para asegurar al usuario y sobre todo al encuadernador el orden correcto de los

[63] BERNSTEIN, Jane A. *Music printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572).* New York: Oxford University Press, 1998, p. 64.

[64] El modelo de impresión en octavo fue, probablemente, universalizado por Antico en torno a 1520. HEARTZ, Daniel. «Typography and format in Early Music Printing: With Particular reference to Attaingnant's first publications». *Notes*, Second Serie, vols. 23, nº 4 (Jun, 1967), p. 705.

cuadernos y de las hojas. Estos sistemas eran las signaturas, la foliación o los reclamos, que podían aparecer de forma individualizada o colectiva dentro de la misma obra[65].

Coattino prefirió el sistema doble de paginación en la edición del *Directorium* de 1589 al igual que acostumbraba a utilizar Gardano en casi todas sus ediciones. Prefiere la numeración arábiga frente a la romana, que coloca en el ángulo superior derecho en el recto de la hoja y en el margen superior izquierdo en los vueltos[66]. Presenta numerosos errores en la secuenciación de la paginación con repeticiones, saltos en la numeración y rehúses, más frecuentes en las primeras hojas que en el bloque central de la obra.

Los reclamos aparecen en la parte inferior derecha del anverso. Se compone de una letra mayúscula del alfabeto latino que ayuda a la imprenta en el montaje del libro permitiendo identificar el orden de los cuadernos y la manera correcta de en que se ha realizado su plegado. Utiliza las secuencias A-Z, seguidas una doble secuenciación mayúsculas-minúsculas de la forma Aa hasta Ii, continuando a partir de este momento mayúsculas-mayúsculas hasta el cuadernillo "QQ". Todos los cuadernillos son *quaterniones.*

ESTUDIO TIPOGRÁFICO.

Según se desprende del inventario realizado en 1598 en el taller de Coattino sabemos que poseía, al menos,

> seis formas de Silvio de dos clases, usadas y viejas; siete formas del antiguo común, usadas; una forma de Soprasilvio, vieja; dos formas de

[65] GELDNER, Ferdinand. *Manual de incunables. Introducción al mundo de la imprenta primitiva*. Madrid: Arcos-Libros, 1998, p. 94.

[66] Esta secuencia es usual excepto en aquellas páginas que presentan errores tipográficos en cuyo caso la paginación aparece en el ángulo superior derecho en los vueltos. Por ejemplo en página 563.

> Garamone, viejo; dos formas de cursiva común, usadas; una forma del cursivo del Soprasilvio, usada; una forma de cursiva del Silvio usada […][67].

Por la claridad de los tipos, por el tamaño de la letra (1.7 mm frente a los 3.5 y 3 mm respectivamente de la Soprasilvio y Silvio)[68] y porque el sistema se acomodaba mejor a la impresión de libros de pequeño formato, se decidió por utilizar la Garamond.

A comienzos del siglo XV, las letras italianas habían dejado de utilizar la gótica y preferían una escritura más simple, designada habitualmente bajo el nombre de «humanista», inspirada en la capital romana antigua y en la minúscula carolina. Hasta que Sweyheim y Pannartz instalaron sus prensas en Subiaco, en 1465, se utilizaban caracteres góticos como los empleados en Alemania y que no eran del gusto de lectores italianos.

Se comienza, entonces, a fabricar los primeros caracteres que reproducen formas de la escritura humanística. Esta letra, designada bajo el nombre de «antiqua» o romana, triunfará en la imprenta. Su variante cursiva, conocida con el nombre de «Cancilleresca», fue realizada en Venecia para el uso del impresor Aldo Manucio, en 1499, y será denominada en Francia con el nombre de «Italica».

El Garamond es un carácter tipográfico que aparece en la imprenta de Robert Estienne, en 1530. Inspirado en la letra romana creada por Aldo Manucio en Venecia, es un tipo que gana en fluidez y claridad con respecto a otros modelos anteriores. Con un contraste muy marcado entre trazos gruesos y finos, remates más ligeros que todos los romanos, que da al texto un ritmo notable e inusual hasta el momento, abriendo la era de la tipografía separada de la escritura manuscrita y perfectamente adaptada a la lectura libraria de

---

[67] BARBIERI, Patrizio. «Music printers and booksellers in Rome (1583-1600). With new documents on Coattino, Diani, Donangeli, Tornieri and Franzini» en *Recercare*, XVI (2004), p. 84.

[68] BARBIERI, Patrizio. «Musica, tipografi e librai a Roma: tecnologie di stampa e integrazioni biografiche (1583-1833)». *Recercare*, VII (1995), p. 49.

obras de pequeño formato. Claude Garamont comienza a grabar a partir de 1535 numerosos tipos romanos en el estilo de Etienne que serán comercializados posteriormente por muchos impresores de su tiempo. Será el primer tipógrafo que utilice simultáneamente redondas y cursivas en el mismo texto. Es el estilo emblemático del Renacimiento francés, que fue utilizado en Europa hasta el siglo XVIII. Y a partir de siglo XX será objeto de numerosas versiones[69].

Estos tipos se caracterizan por el caído de las ascendentes y descendentes; la asimetría en las zapatillas de la T; el ojo de la P abierto; la ausencia de zapatillas en las letras C y S o el hecho de que la curva de las mayúsculas está menos inclinada que en las minúsculas. Asimismo, la utilización de ligaduras en «st» y «ct». Nexos en «ae». Utilización de «s» de doble curvatura para final de palabra y «s alta» para comienzo y mitad de la misma; el frecuente el uso del signo tironiano para «et». Abrevia las palabras terminadas en «m» cuando va a final o en medio mediante la superposición sobre la última letra de un trazo horizontal. También utiliza abreviaturas por contracción sin indicación de la misma como en «antiph.» o con signo general de abreviación como en «dominum». Utilización de doble consonante en el interior de algunas palabras como en «deffunctorum»[70]. Utilización de «v» con valor vocálico y consonántico, como en «vsque» o «versicvlorvm» y frecuente utilización de «e con cedilla», adoptando una forma parecida a un tres invertido: ȝ.

La utilización de letras capitales iluminadas en la confección del libro es algo que se hereda de la época del libro manuscrito. Ya desde 1457 contamos con obras impresas de temática musical que cuentan con varias letras iluminadas para introducir la música o los capítulos[71]. A partir de 1472, la

[69] MORET VIÑALS, Oriol. *El mitjà tipogràfic* (Tesis doctoral). Barcelona: Universidad, 2006.

[70] GUIDETTI, Ioannis. *Directorium chori,* 1589, p. 603.

[71] De este año es el *Psalterium Maguntinum* (14 de agosto de 1457) y el *Psalterium Benedictinum* (29 agosto de 1459). Véase para completar este apartado: GELDNER, Ferdinand. *Manual de incunables. Introducción al mundo de la imprenta primitiva*. Madrid:

ornamentación de las capitales se hace más variada, siendo las más frecuentes las de carácter figurativo y vegetal, ornamentadas con arabescos y figuras humanas y de animales sobre fondo negro. La influencia renancentista se dejará sentir en la utilización de nuevos modelos conforme nos aproximemos al final de la centuria. *Putti,* urnas, trofeos, figuras humanas y animales, santos y escenas de la Historia Sagrada, serán los modelos que se comienzan a desarrollar en la Italia del siglo XVI.

Una diferencia apreciable entre la edición de obras de carácter musical de las que no lo son es el excesivo número de letras capitales que necesitan las primeras en comparación con las segundas. Una edición normal de música exigía una y, a veces, dos iniciales grabadas en madera para cada página, mientras que sólo un puñado de siglas se requieren para una edición de texto normal[72]. En comparación con lo anteriormente expuesto, Coattino utiliza para la impresión de su *Directorium*, sólo seis letras capitales de tipo romano, de las cuales sólo cuatro presentan una variedad de fondos pictóricos de temática vegetal o botánica que representa la flor del granado (melograno) y la rosa de navidad (eléboro), careciendo de cualquier representación de capital historiada. Las otras dos capitales constituyen variedades planas, sin marco, con capitales romanas negras.

Helleborus

Melogranum

Arcos/Libros, 1998, p. 94. DONATI, Lamberto, *Bibliografia della miniatura*. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1973 y del mismo autor «Le iniziali iconografiche del XVI secolo» en *Studi bibliografici*, atti del convegno (Bolzano, 1965). Firenze: Olschki, 1967, pp. 219-239.

[72] BERNSTEIN, Jane A. *Music printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572).* New York: Oxford University Press, 1998, p. 79.

BIBLIOGRAFÍA.

BARBERI, Francesco. «I Dorico, tipografi a Roma nel Cinquecento» en *La Bibliofilia*, 67 (1965), pp. 221-261.

BARBIERI, Patrizio. «Musica, tipografi e librai a Roma: tecnologie di stampa e integrazioni biografiche (1583-1833)» en *Recercare* VII (1995), pp. 47-85.

BARBIERI, Patrizio. «Music printers and booksellers in Rome (1583-1600). With new documents on Coattino, Diani, Donangeli, Tornieri and Franzini» en *Recercare*, XVI (2004), pp. 69-112 .

BARBIERI, Patrizio. *Su alcuni stampatori e librai-editori musicali del tardo rinascimento romano: nuovi documenti. En: Roma donne libri tra medioevo e rinascimento. In recordo di Pino Lombardi*. Roma: Roma nel Rinascimento, 2004, pp. 467-488.

BERNSTEIN, Jane A. «Financial Arrengments and the Role of Printer and Componer in Sixteenth-Century Italian Music Printing» en *Acta Musicologica*, vol. 63, fasc 1 (jan-apr. 1991), pp. 39-56.

BERNSTEIN, Jane A. «Publish or perish? Palestrina and print culture in 16 th-century Italy» en *Early Music*, vol. XXXV, nº 2 (2007), pp. 225-235. http://em.oxfordjournals.org/at (Consultado 12 junio 2012).

BERNSTEIN, Jane A. *Music printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539-1572).* New York: Oxford University Press, 1998.

Briquet Online http://www.ksbm.oeaw.ac.at/_scripts/php/BR.php (Consultado 12-octubre-2012.

CERL Thesaurus. http://www.cerl.org/en/resources/cerl_thesaurus/main (Consultado 18 septiembre 2012)

DONATI, Lamberto. *Bibliografia della miniatura*. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 1973.

DONATI, Lamberto. «Le iniziali iconografiche del XVI secolo» en *Studi bibliografici*, atti del convegno (Bolzano, 1965). Firenze: Olschki, 1967. pp. 219-239.

DUGGAN, Mary Kay. *Italian Music Incunabula, Printers and types*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992.

FRANCHI, Saverio. *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*. Vol I y II. Roma: edizioni di storia e letteratura, 2002.

FEBVRE, Lucien y MARTIN, Henri-Jean. *La aparición del libro*. Mexico: Unión tipográfica editorial Hispano americana, 1962.

FUMAGALLI, Giuseppe. *Lexicon Typographicum Italiae. Dictionnaire géographique d' Italie pour servir à l' histoire de l' imprimerie dans ce pays*. Florence : Leo S. Olschki, 1905, p. 25. http://archive.org/stream/lexicontypograp00fumagoog#page/n28/mode/2up (Consultado 13, oct. 2012).

GELDNER, Ferdinand. *Manual de incunables. Introducción al mundo de la imprenta primitiva*. Madrid: Arco/Libros, 1998.

HAIN, Ludwig. *Repertorium bibliographicum, in quo omnes libri ab arte typographica inventa usque ad annum MD, typis expressi recensentur*. Tomo I, 1.2; II 1.2. Stuttgart y Tubinga, 1862-1838. http://www.cervantesvirtual.com/obra/repertorium-bibliographicum-in-quo-libri-omnes-ab-arte-typographica-inventa-usque-ad-annum-md-typis-expressi-ordine-alphabetico-vel-simpliciter-enumerantur-vel-adcuratius-recensentur-voluminis-ii-pars-i/ (Consultado 25 septiembre 2012).

Hauptstaatsarchiv Stuttgart http://www.piccard-online.de/start.php (Consultado 12-octubre-2012).

HEARTZ, Daniel. «Typography and format in Early Music Printing: With Particular reference to Attaingnant's first publications». *Notes*, Second Serie, vols. 23, nº 4 (Jun, 1967), pp. 702-706.

HEITZ, Paul. *Les filigranes des papiers contenus dans les incunables strasbourgeois de la Bibliothèque impériale de Strasbourg*. Strasbourg: J.H.ED. Heitz (Heitz et Mündel), 1903.

HYATT KING, Alexander. «The 500th Anniversary of Music Printing: The Gradual of c. 1473» en *Musical times* (Dec. 1973)

IFE, Barry. «Del Renacimiento español» en *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986).* Madrid: Ediciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad española de Historia del libro, 1988. pp. 225-236.

MARSHALL, Robert L. «The Paraphrase technique of Palestrina in his Masses based on Hymns» en *Journal of the American Musicological Society*, vol. 16, nº 3 (Autumn, 1963).
http://www.jstor.org (Consultado 24 julio 2012)

MARIANI, Franco. «Ottaviano Petrucci e la stampa della musica a caratteri mobili» en *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale*. Venecia: Fondazione Ugo e Olga Levi per gli studi musicali, 2001.
http://wwwtipografielibrai.it (consultado el 23 de septiembre 2012)

MEMORIA, La. *Della carta e delle filigrane dal medioevo al seicento. Cartiere e filigrane piemontesi: prospettive di ricerca*. Torino: Biblioteca Nazionale Universitaria, 2009.

MORET VIÑALS, Oriol. *El mitjà tipogràfic* (Tesis doctoral). Barcelona: Universidad, 2006.

Piccard Print online
http://www.ksbm.oeaw.ac.at/_scripts/php/PPO.php?vol=4 (Consultado 12-octubre-2012).

SARTORI, Claudio. «Una dinastia di editori musicali: Documenti inediti sui Gardano e i loro congiunti Stefano Bindoni e Alessandro Raverii» en *La Bibliofilia*, 58 (1956), pp. 176-208.

TESTA *di bue e sirena. La memoria della carta e delle filigrane dal medioevo al seicento. Cartiere e filigrane piemontesi: prospettive di ricerca* (30.4.2009-27.6.2009). Torino: Biblioteca Nazionale di Torino, 2009. http://www.bernstein.oeaw.ac.at/twiki/pub/Main/ProjectExhibitions/bernstein_2007_exhibition_catalog_it.pdf (Consultado 12-octubre-2012).

Watermarks in Incunabula printed in the low Countries (WILC) http://watermark.kb.nl/page (Consultado 12-octubre-2012).

VIALLON-SCHONEVELD, Marie. «Les Gardane, imprimeurs de musique à Venise». Hal-00158861, version 1, 29 junio 2007, 18 p. http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/15/88/61/PDF/07-2004_Viallon_Gardano.pdf (Consultado 2 octubre 2012).

VITA SPAGNUOLO, Vera. «Gli atti notarili dell'Archivio di Stato di Roma saggio di spoglio sistematico:l'anno 1590» en *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del convegno internazionale (Roma, 4-7 giugno, 1992).* A cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli e Vera Vita Spagnuolo. Lucca: LIM, 1994, pp. 20-63.

WZMA-Wasserzeichen des Mittelalters http://www.ksbm.oeaw.ac.at/wz/wzma.php (Consultado 12-octubre-2012).