

Estudio

1. Prólogo

Transcurrido hoy medio siglo desde la aparición de las primeras aportaciones de la Musicología hispánica dedicadas al estudio de la *policoralidad* en nuestra música barroca¹, sin duda han habido desde entonces nuevos autores y títulos dedicados a dicha faceta de la composición, aunque muchos menos de los que cabría esperar a priori. Tampoco ha sido mucho el terreno avanzado en lo referente a su estudio, ni el número de transcripciones disponibles de cara a contar con nuevos materiales objeto de análisis ha aumentado de manera considerable, principalmente en la modalidad de música en lengua vernácula, pues buena parte de lo aparecido entre tanto se ha dedicado con mayor atención a la música litúrgica en latín, acaso siguiendo la pauta dejada por otros estudios de características similares en el extranjero, que tomaban casi siempre como primer referente la música veneciana de los Gabrieli².

De este modo, este trabajo pretende (en la misma línea que mi anterior volumen en esta serie «Monumentos de la Música Española»³, al que la presente obra complementa), ofrecer un “muestreo” del panorama compositivo aragonés e hispánico del

siglo XVII⁴. Pero de lo que se trata, es, *no* de aportar obras o autores concretos, nombres y datos, sino, más bien, de servir nuevos “modelos” de trabajo, o ejemplos variados de cara al estudio y la ejecución práctica⁵. Veremos, cómo, a diferencia de otros lugares de Europa, que iban a abandonar paulatinamente el cultivo policoral en favor de otras nuevas formas musicales en ascenso, en el ámbito hispánico se iba a insistir conscientemente —durante más de un siglo—, en este tipo de composición policoral, precisamente en un intento de marcar la diferencia y afianzar los valores propios de nuestro contexto⁶, que en el siglo XVII no era otro que el determinado por el espíritu de la Contrarreforma post-tridentina, y la idea escénica que tan bien iba Calderón a fraguar en “el gran teatro del mundo”⁷. Si

⁴ Con especial atención en el período correspondiente al reinado de Felipe IV, y particularmente a los años centrales de la centuria. De hecho la datación de estas obras se sitúa entre los años 1639 y 1663.

⁵ En este sentido, a las obras de hasta ocho voces que antes edité, añado ahora composiciones policorales, tan abundantes (en nuestros archivos y bibliotecas de música, y tan inherentes a la idiosincrasia del Seiscientos musical hispánico —y a los repertorios de nuestros compositores y maestros de capilla, tanto peninsulares, como de los territorios “de ultramar”—), pero, lamentablemente, tan poco reivindicadas hoy, tal vez por la dificultad actual de su puesta en práctica —de su realización sonora—, pues estas obras requieren de efectivos —cantores e instrumentistas—, numerosos y especializados.

⁶ Advirtiéndose lo que dice el organista y teórico aragonés Fray Pablo Nassarre sobre los compositores españoles y los extranjeros a la hora de trabajar los textos en las obras policorales, en su *Segunda Parte de la Escuela Música que contiene quatro libros. El primero, trata de todas las especies, consonantes, y disonantes; de sus qualidades, y como se deven usar en la musica. El segundo, de variedad de contrapuntos, assi sobre Canto Llano, como de Canto de Organo, conciertos, sobre Baxo, sobre Tiple, à tres, à quatro, y à cinco. El tercero, de todo genero de composicion, à qualquier numero de voces. El quarto, trata de la glossa, y de otras advertencias necessarias à los Compositores* (Vol. 2, Zaragoza, Herederos de Manuel Román, Impresor de la Vniversidad, 1723, «Libro III. Capitulo XII», p. 332): “De lo que se deve hazer cargo el Compositor en las Obras de muchos Coros, es en no repetir mucho la letra, porque les parece à algunos, que si todos los Coros no repiten la letra que el primero dixo, no lo aciertan; y si los Coros no repiten la letra que el primero dixo, repite una misma palabra, quatro, ò cinco vezes, yà con un Coro, yà con otro, &c. Y les parece, que no es repetir, quando cada Coro de por sí buelve à dezir lo que el otro dixo, y de este modo cansan mucho à los oyentes, y en vez de el deleyte que devia causar la musica, les causa enfado tanta repeticion de letra. En esto aun son mas defectuosos los Compositores Estrangeros que los Españoles, pues si hazen algun periodo en la musica primoroso, lo repiten muchas vezes, yà por el mismo, ò yà por otro termino con la misma letra, y es, que ponen la atencion solo en lo primoroso de la musica, sin considerar que los oyentes no entienden el primor, y solo se les lleva la atencion la sonoridad de las consonancias, y lo ajustado de la letra à ellas; y quando esta se repite mucho, por la molestia que les causa, en lugar de deleytarse, les causa displicencia. Quando ay muchos Coros, y unos son de voces naturales, y otros de instrumentos, no tiene tanta ocasion el Musico de repetir tanto la letra; porque alternando los Coros de los Instrumentos, con los de las voces naturales, solo pueden repetir la musica, y esta no causa tanta molestia, como quando todos, siendo de voces naturales se vãn alternando repitiendo letra, y musica”.

⁷ Hablo, en definitiva, de una concepción teatral de la vida y el mundo que iba a establecer, incluso, la disposición arquitectónica del interior de nuestros templos e iglesias, con sillerías de coro que rompían y “encerraban” el anterior espacio de salón, con monumentales rejas labradas que fraccionaban la visión de lo que sucedía dentro de dichos coros, y en definitiva, con multiplicación de órganos, enfrentados —y con tribunas diferenciadas o corridas en el piso superior—, que facilitaban el que los coros pudieran colocarse en lugares diversos en busca de esa teatralidad y de que el fenómeno sonoro “surgiese”, como por arte de magia, desde diferentes lugares, entre los que el gran facistol colocado bajo las tribunas y la disposición de coplas de ministriles en dichas tribunas superiores facilitarían un buscado efecto estereofónico que podríamos hoy calificar de grandísima modernidad. Si a ello añadimos, la participación instrumental —en forma de “coplas de ministriles”— en este tipo de música policoral (los coros de bajon-

¹ En este sentido, resulta obligado mencionar, al menos, algunos de los pioneros y continuados trabajos del Dr. Querol: «Miguel Querol Gavaldá: “La música religiosa española en el siglo XVII”, «I Congresso Internazionale di Musica Sacra. Roma, 1950», en *Atti del 1° congresso internazionale di musica sacra, organizzato dal Pontificio Istituto di Musica Sacra e dalla Commissione di Musica Sacra per l'Anno Santo* (Roma, 25-30 Maggio 1950). Roma-Tournai-París, Desclée, 1952, pp. 323-326. -Id.: “La polyphonie religieuse espagnole au XVIIe siècle”, en *Le Baroque Musical, Colloque International tenu à l'Université de Liège du 9 au 14 septembre 1957*, «Les congrès et colloques de l'Université de Liège, XXVII», «Les colloques de Wégimont, IV-1957: Le Baroque Musical. Recueil d'études sur la musique du XVIIe siècle». (París, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1963). Lieja, Université de Liège, 1964. -Id.: “La producción musical de Mateo Romero (1575-1647)”, en *Renaissance-Musik. Donum Natalicium René B. Lenaerts*. Lovaina, 1969. -Id.: *Polifonía Policoral Litúrgica*. Barcelona, CSIC, Monumentos de la Música Española, XLI, «Música Barroca Española, II», 1982.

² También en España, igual que sucede hoy en todo el mundo, y prácticamente desde los inicios de la práctica policoral, se tomaba a Venecia, como la cuna de dicha modalidad compositiva (el lugar en el que más —y acaso mejor— se practicaba la policoralidad), del que otros lugares tomaron ejemplo. De ello nos da cuenta el célebre tratadista bergamasco, Pedro Cerone (en *El Melopeo. Trattado de Musica Theorica y Pratica: en que se pone por extenso lo que vno para hazer-se perfecto Musico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad y claridad del Lector, esta repartido en XXII libros. Va tan exemplificado y claro, que qualquiera de mediana habilidad, con poco trabajo, alcançará esta profession*. Nápoles, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, pp. 675-676): “Acontecera a vezes componer Psalmodias, Motetes ò Missas en vna manera llamada en Italia *Musica à dialogo*, ò à *Chori spezzati*, que tanto es como à dezir, *Musica à Choros diuididos ò apartados*. Esta manera de cantar *ab antiquo* se vsaua, y oy dia se vsa mucho, y mas que en otras partes à Venecia, de quien las otras Ciudades deprendieron hazer lo mismo. Semejantes Composiciones son *diuididas de ordinario en dos Choros*, mas extraordinariamente en tres, en quatro, y a vezes en mas Choros. En cada Choro de ordinario cantan quatro bozes, mas extraordinariamente puede auer alguno dellos ordenado solamente con tres, y a vezes con cinco bozes. Las partes de los Choros ordenariamente son bozes comunes, mas extraordinariamente se suele hazer vn Choro de voces pares, y a vezes de voces pueriles”. Y más adelante, en la página 673, señala lo siguiente: “A vezes se suele componer sin tiple, y tal manera de componer, se llama componer a bozes mudadas; ò verdaderamente componiendo a mas tenores y el baxo (digo sin tiple y sin contralto entero) que es la composicion a bozes yguales ò pares; assi como siendo a tiples y contraltos (sin tenor y sin baxo) se llama composicion a bozes pueriles”.

³ -Antonio Ezquerro: *Villancicos aragoneses del siglo XVII (de una a ocho voces)*. Barcelona, CSIC, Monumentos de la Música Española, LV, 1998.

el Seiscientos es la centuria en otras disciplinas de nuestro último Cervantes, de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Góngora, Quevedo, Tirso, Moreto, o Baltasar Gracián, pero también del último Greco, Velázquez, Ribera, Zurbarán, o Murillo, no lo es menos de músicos como Capitán, Comes, Patiño, Pontac, Galán, Navas, Hidalgo, o tantos otros⁸, que hoy es preciso volver a poner de relieve y situar en el justo lugar que les corresponde, por méritos propios, en el concierto internacional⁹.

Precisamente, la teatralidad de la música hispánica iba a manifestarse, a la perfección, en la literatura y el “juego polioral”¹⁰, los cuales nos depararán, a más de una técnica de composición concreta¹¹, muchas sorpresas interesantes, como vere-

cillos y coros de chirimías, junto a cornetas, archilaúdes, arpas, etc.), la búsqueda alternancia de solos y masas sonoras diferenciadas, o, para la música polioral en lengua vernácula, la gran parafernalia que los cabildos organizaban con vistas a solemnizar sus funciones más alegres del calendario (Navidad, Epifanía, la exaltación del Corpus Christi, o determinadas festividades locales —santos patronos de la ciudad o dedicatarios de la iglesia en cuestión—, etc.), con abundantes luminarias, engalanamientos extraordinarios para la ocasión, impresión de textos de villancicos en hojas volantes, etc., (algo que se traduce musicalmente en lo que Querol denomina “efectismo y pompa decorativa” —*op. cit.*, 1982, p. XIII—), descubriremos un fascinante mundo, que apenas encuentra parangón a lo que en la época pudo hacerse en otros países.

⁸ El célebre organista y teórico Andrés Lorente nos da cuenta ya de algunos de estos maestros como verdaderas autoridades en la materia, especialmente en la composición polioral: “Y para ordenar las Composiciones de à cinco, à seis, à siete, à ocho, y de à mas voces quando son hechas à coros, se podrán ver las Obras, y Papeles sueltos, como son, Missas, Psalmos, Motetes, y Villancicos, de los Insignes Maestros que ha auido, y ay en nuestros tiempos, como son, el Maestro Capitan, Maestro Carlos Patiño, Maestro D. Francisco Ficalada [sic. «Escalada»], Maestro Iuan Perez Roldan, el Doctor Vicente Garcia, Maestro Matias Ruiz, Maestro D. Christoval Galan, Maestro Iuan de Torres, Maestro Padilla, Maestro Antonio Garcia, Maestro Alonso Fernandez, Maestro Bernardo de Peralta, Maestro Miziez, y otros muchos q~ no refiero, por no ser molesto; ayuendo publicado sus Obras, ser dignos de ocupar los puestos mas eminentes; y por auer tanta abundancia de sus Papeles, y Composiciones, hechas con tanto acierto, no lo fuera mio el presumir, a vista de sus Obras, molestar yo con las mias” (cfr. -Andrés Lorente: *El por qué de la Música, en que se contienen las quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición, y en cada uno de ellos nueuaas reglas, razón abreviada en útiles preceptos, aun en las cosas más difíciles, tocantes a la harmonía música, Numerosos ejemplos con clara inteligencia, en estilo breve, que al Maestro deleitan y al discípulo enseñan, cuya dirección se verá sucintamente anotada antes del prólogo*. Alcalá, Nicolás Xameres mercader de libros, 1672; *vid.*, «Libro Quarto. Arte de Composición», p. 560).

⁹ Es, para ello, fundamental, reivindicar los condicionantes propios de nuestra música, que no responde a modelos que todo músico de la actualidad ha heredado de su formación universitaria o de conservatorio: si hoy resulta obviamente inadecuado aplicar patrones de análisis armónico-funcional, válidos en ocasiones para el clasicismo vienés, a la polifonía de Palestrina, pongo por caso, y si a nadie se le ocurriría —por lo descabellado— buscar el gran contrapunto germano de un J. S. Bach, p. ej., en el arte declamatorio y “afectuoso” de un Monteverdi, ¿por qué nos empeñamos en buscar un Bach, o un Monteverdi hispánico, o unos repertorios que nos son ajenos? Aparte la evidente excepcionalidad de los ejemplos citados, nunca lo hallaremos, sencillamente, porque nuestros condicionantes fueron distintos. Y, desde mi punto de vista, es preciso, por tanto, rescatar esos condicionantes que nos son propios, para analizar nuestro patrimonio histórico-musical desde el filtro de la citada teatralidad. Sirvan en este sentido los ejemplos que hoy presento, como muestrario de la gran riqueza que aporta nuestro amplísimo patrimonio conservado, todavía hoy, a la espera, en innumerables archivos y bibliotecas de música, de ser recuperado por nuestra moderna Musicología.

¹⁰ En relación con lo que Miguel Querol denomina «ley del contraste de la masa sonora», o empleo de varios coros, “para conseguir efectos de claro-oscuro en la expresión musical y en los diálogos de los coros, perfectamente comparables a los del teatro español de la misma época” (*vid.* -M. Querol: *Polifonía Polioral...*, *op. cit.*, pp. XIII-XIV).

¹¹ -Pedro Cerone: *El Melopeo...*, *op. cit.*, p. 676: “En quanto al cantar, aduertan que los Choros cantan a uезes, es, a sauer, quando vno y quādo otro; respondiendose el vno al otro, à guisa de Dialogo, cada dos, tres, quatro ò mas Compases; y a uезes (segun el proposito) cantan todos los Choros, sean quantos

mos en los ejemplos incluidos, siquiera sea brevemente: a) resabios de tradiciones musicales medievales puestas al día de la época y contexto barrocos (como el canto de las sibilas); b) estrechas relaciones con el ámbito escénico (como la divertida “máscara”, que muy probablemente se representara —con inclusión de personajes “graciosos”, danzas y bailes—, obra del maestro Torres); c) presencia de elementos de nuestra realidad social e histórica pasada, muy vigentes hoy día (como el villancico «de naciones» del maestro Marqués en el que cada solista representa a una nación o región de la realidad social hispánica del siglo XVII —el gallego, vizcaíno, catalán, valenciano, andaluz...—¹², o en *Lo negiya de Zanto Dominga*, donde se retrata en tono jocoso el habla de los esclavos negros y los campesinos gallegos); d) inclusión polifónica de coros instrumentales aunque tratados de forma vocal (coros «de chirimías», como en las tres obras de Vargas —que incluyen ya algunas breves e incipientes “entradas” y “pasacalles” exclusivamente instrumentales—, o coros «de bajoncillos», como en la obra de Roldán); e) reutilización de una misma composición musical para diferentes ocasiones, para las que apenas se “adaptaban” los nuevos textos precisados (como en *¡Al arma, al arma!*, de Aguilar); f) adscripciones locales, con vistas a ensalzar las glorias autóctonas y atraer, mediante la difusión de dichos valores, a la audiencia (como en *Las ondas navega*, de Aguilar); o g) tratamiento de voces y coros en agrupaciones abultadas (hasta dieciséis voces en cuatro coros, con varios acompañamientos)¹³.

quisieren: particularmente en fin, adonde juntamente todas las partes echan su resto: las quales variedades causan gran gusto, y son de mucha satisfacion. Y porque los Choros se ponen algun tanto apartados, aduertan los Compositores (para que no se oyga Dissonancia en ninguno dellos) de ordenar de tal manera la Composicion, que en aquellos llenos cada Choro de por si, sea consonante y regulado; es, a sauer, que las partes de vn Choro sean en tal modo ordenadas, como si fueran compuestas solo à quatro bozes, sin considerar los otros Choros, a lo q~ toca para el sostenimiento de su proprio Choro. Tiniendo però cuenta en ordenar las partes, que entre ellas acuerden y no aya ay dissonancia ninguna: aunque aya de hauer algun passo contra las buenas reglas. Porque ordenados los Choros en tal manera, cada qual por si se podrá cantar à parte, por quanto no se oyra cosa, que offenda al sentido. Esta aduertencia no es de despreciar, porque es de mucha comodidad para semejantes Composiciones: el qual modo à sido inuentado y puesto en uso del Eccellentissimo Adriano Vuilaert, que fue Maestro de Capilla de la Illustrissima Señoría de Venecia, cerca à los años de nuestra saluacion de 1560”. La idea de que el empleo polioral tendía a reducirse a cuatro voces, tomadas como base para la escritura a mayor número de voces, también la reafirmaba en 1710 —casi un siglo más tarde— el teórico Tomás Vicente Tosca, en su *Tratado de la música especulativa y práctica* (incluido en el *Compendio matemático en que se contienen todas las materias más principales de las Ciencias que tratan de la cantidad*), concretamente en el vol. II, p. 484: “Pueden en ella concurrir [en la música polifónica] tres, cuatro, seis, ocho y más voces, pero siempre son cuatro las principales”. También Fray Pablo Nassarre era de opinión similar, de lo que nos da noticia al tratar de la importancia de la línea del Bajo a la hora de componer este tipo de obras (en la *Segvnda Parte de la Escveta Mvsica...*, *op. cit.*, p. 333: “Aunque en algunas partes he dicho, que los Baxos devian cantar siempre una misma musica quando juntos los coros, por ser proprio lugar este, buelvo à dezir, que aunque la obra fuere à cinco, ò à seis coros, y en cada uno de ellos huviere un Baxo, quando se juntan, todos deven concurrir en uno, porque es una sola parte; y el fundamento sobre el qual cargan las otras”).

¹² Véase un ejemplo similar publicado, en: -M. Querol: *Cançoner català dels segles XVI-XVIII*. Barcelona, CSIC, Monumentos de la Música Española, XXX-VII, 1979, pp. 19-21 y edición musical, pp. 60-74. [En dicha obra, como en la que hoy publico, se sugiere cuál pudo haber sido el concepto de nacionalidad en la sociedad de la época, y más concretamente entre la población peninsular. Curiosamente, tanto en el caso editado por Querol (el villancico de Francisco Soler, *1615; †1688, a 9 —8 voces y una parte instrumental— y acompañamiento, “Oigan, atiendan, señores”, E: Bbc, M. 774/16), como en la citada obra de Marqués, las melodías de las coplas a solo, son trece, las mismas que encontramos en el Canto de la sibila].

¹³ -Pedro Cerone: *El Melopeo...*, *op. cit.*, p. 676: “El primer Choro de ordinario se suele componer artificioso, alegre y fugado, cantando con mucha gracia,

Esto último, las diferencias en el número y composición de los coros¹⁴, así como la búsqueda del principio de variedad, iban a regir y determinar buena parte de la técnica compositiva de los maestros de capilla, condicionados por atenerse a las vigentes reglas teóricas de la armonía y el contrapunto¹⁵, para lo cual, algunos tratadistas no dejaron de aportar posibles soluciones, como procurar que no todos los coros cantasen a un tiempo, y

y mucha garganta; y para esto, en el se ponen las mejores piezas, y los mas diestros Cantantes: mas el segundo no ha de ser tan artificioso, ni tan fugado; y el tercero ha de ser compuesto sin artificio y sin Fugas, y ha de ser graue, sonoro, lleno, y de mucha magestad. *El primero Choro se canta en el Organo con quatro bozes senzillas*: [así sucede p. ej. en nuestra p. 73, aunque sólo con tres voces; *vid.* en cambio que en p. 94 y p. 188, esto sucede en el segundo coro] el segundo se tañe con vn concierto de diuersos instrumentos formado [así sucede aquí en p. 289, mas no en otras, en las que los coros instrumentales son, bien el tercero —p. 130—, bien el cuarto —pp. 73, y 94—], acompañando à cada instrumento su boz; ò por lo menos à la parte del Tiple y Baxo, para que expliquen las palabras: mas el tercero (que es el fundamento de toda la Musica) se canta con mucha chusma; poniendo tres, quatro, y mas Cantantes por parte: acompañandolos con algunos instrumentos llenos y de cuerpo, como son las Cornetas, los Sacabuches, los Fagodes y otros semejantes: que quanto mas cantare lleno y à turba, tanto mas perfeto será el Choro [*vid.* las citadas pp. 73, 94 y 130]. [Nótese cómo, la obra de Cerone, editada en 1613, ya no se ajusta *plenamente* a la nueva estética hispánica de mediados del siglo XVII, más gustosa de novedades que en épocas precedentes].

¹⁴ -Fray Pablo Nassarre: *Segvnda Parte de la Escvela Mysica ...*, op. cit., p. 331-332: "Todas las composiciones que son à mas de à quatro, ordinariamente se dividen en Coros distintos. Las de à cinco, una voz solo en uno, y quatro en otro: las de à seis, dos en el primer Coro, y quatro en el segundo: las de à siete, tres en uno, y quatro en otro: las de à ocho, en dos Coros de à quatro [*vid.* en nuestro caso cómo se cumple esto, en pp. 162 y 179]: las de à nueve, en tres Coros, una sola en el primer Coro, y quatro en cada uno de los otros: las de diez, dos voces en el primer Coro, quatro, assi en el segundo, como en el tercero [*vid.* aquí la p. 64]: las de à onze, tres en el primer Coro, y ocho en los otros dos. Las de à doce, lo mas comun es dividir las en tres Coros de quatro voces cada uno [*cf.* pp. 28, 130, 223, y 289, aunque también una disposición distinta en p. 41, donde hay cuatro coros, a razón de dos voces para los coros primero y segundo, y quatro para el tercero y cuarto]. Las de à treze, à vezes se dividen en quatro Coros, y à vezes en cinco: quando es en quatro, ordinariamente canta una voz sola en el primero, y quatro en cada uno de los otros tres [*vid.* aquí una disposición distinta en p. 188: dos voces en el primer coro, tres en el segundo, y quatro en los coros tercero y cuarto]. Quando se divide en cinco, se pone una en el primer Coro, y el segundo, y tercero en duo, y el quarto, y quinto à quatro. Las que son à catorçe, si son à quatro Coros, es en duo el primero, y los otros à quatro, si se dividen en cinco, se disponen comunmente, uno en que cante una voz sola, otro en duo, otro à tres, y dos de à quatro. Las composiciones de à quince, si se dividen en quatro Coros, es el uno de tres voces, y los otros de quatro [*cf.* pp. 73 y 263]. Pueden ser tambien de cinco Coros, aviendo una voz sola en uno, dos en otro, y quatro en cada uno de los otros. Tambien se pueden disponer dos de à dos voces, uno de à tres, y dos de à quatro. Las composiciones de à diez y seis, puedense disponer en quatro Coros, de quatro voces cada uno [*vid.* p. 94]. Si se dispone que aya cinco, puede aver dos de dos voces, y tres de à quatro. Tambien se pueden disponer en seis, poniendo una voz sola en uno, y de à dos voces, dos, otro de à tres, y dos de à quatro. Assi mesmo todas las demás composiciones que excedan de este numero de voces, las puede componer el Compositor, dividiendolas en los Coros que quisiere, segun las especies de instrumentos, y voces naturales que huviere en las Capillas, para poderlas executar; que es la regla por donde se ha de gobernar todo Maestro prudente: observando siempre la maxima de que tengan las mayor variedad que pudieren; pues tanto mas armoniosa, y deleytable será la musica, quanto fuere dispuesta con mas variedad. La qual tendrá, si los Coros se compusieren de diversas voces, assi naturales, como artificiales de instrumentos flautulentos, y de cuerda, componiendose unos Coros de una especie, otros de otra, y otros de voces mixtas: como son, los que cantando una voz natural, ò dos en él, van acompañadas de otras artificiales, como Violines, ò de Instrumentos flautulentos".

¹⁵ -Fray Pablo Nassarre: *Segvnda Parte de la Escvela Mysica ...*, op. cit., p. 329 (Libro III. Capitulo XII, «De el orden, y disposicion general, que deven guardar los Compositores en las obras que trabajan de multitud de voces»): "Todas las composiciones de musica, segun el numero de voces à que fueren, se diferencian unas de otras en quanto à la disposicion, y ordinacion de ellas. [...] Pero para mayor numero [es decir, a más de ocho voces], sobre un movimiento, ò otro de el Baxo, pueden tener cabimiento à nueve, ò à diez, sin poderse escusar los Vnisonus, en que es preciso las mas vezes el encuentro. Y aun por esso los Compositores Italianos, como he dicho muchas vezes, no exceden de à quatro sus

otros recursos, con vistas a evitar la duplicación de voces en octavas, quintas, etc.¹⁶.

2. Los autores y sus obras

Los compositores cuyas obras edito aquí, fueron en su mayoría maestros de capilla catedralicios activos en Zaragoza¹⁷. Todas estas obras se encuentran en partes sueltas manuscritas, en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (citado en adelante con su sigla normalizada por el RISM, Répertoire International des Sources Musicales, E: Zac).

- SEBASTIÁN ROMEO (fl. 1621; †1649). *Maestro de capilla de La Seo de Zaragoza desde 1636 hasta su muerte*¹⁸. 1. ¿Qué

composiciones, y quando es necessario juntarse todos los Coros, aunque sean cinco, ò seis, cantan diferentemente las voces. Dàn la razon, que para el que no entiende, lo mismo es que canten los Coros duplicados, ò triplicados, que si cantaran diferentemente las voces. Y no tiene duda en que es assi, pues de qualquier modo que sea, no dexan de estàr las consonancias dobladas, ò triplicadas. De el modo que se compone en España, solo tienen la diferencia, que la voz que dobla la octava en una consonancia, en otra dobla la quinta, ò la tercera, &c. Aunque es verdad que el ordenar las voces de modo que canten diferente unas de otras, como se practica en nuestra Nacion, es de mas habilidad. Ya he dicho en varias partes, que ay algunos Maestros, que hasta ocho voces las disponen que canten con diferencia unas de otras, pero en exceder de este numero, hazen que canten una misma musica todas aquellas voces que son mas de ocho: no son de tanto trabajo las composiciones pero no suenan peor. Fundanse los que son de este sentir, en que quando las composiciones son à doce, ò à mayor numero, no se escusan los encuentros de unas con otras en las consonancias, y que pues los ha de aver de qualquier modo, importa poco que cante un tercer Coro en octavas de el primero, ò el quarto lo mismo que el segundo, &c. Y especialmente quando las Obras son à diez y seis, ò à veinte, que no tienen lugar sobre los movimientos de el Baxo todas, sino cantan algunas en octavas. Otros disponen sus composiciones de tal modo, que aunque sean à veinte voces, las ordenan sin dár dos octavas una contra otra. No puedo dexar de aderecer à este dictamen, porque sè por experiencia, que quando se ordenan de este modo, disponiendo los Coros, como dirè, son mucho mas armoniosas las composiciones".

¹⁶ -Fray Pablo Nassarre: *Segvnda Parte de la Escvela Mysica ...*, op. cit., p. 331: "Todo Compositor que en sus composiciones de muchas voces se valiere de este modo de ponerlas [de suerte que las voces no cometieran faltas armónicas respecto del Bajo, como el teórico ha ido explicando previamente], las sacará muy armoniosas, porque como no mueven todas à un tiempo, ay mas variedad en los movimientos, y esta es la que aumenta la armonia. Quando al final de un periodo, que es preciso cierran todas à un tiempo, es donde pueden hallar alguna dificultad los poco experimentados; y assi prevengo, que en estos casos mueve siempre el Baxo, para ir al punto final de quarta, ò quinta, baxando ò subiendo. Si es baxando quarta, ò subiendo quinta, antes que mueva, pueden cargar en la quinta muchas voces, las quales se hallarán en octava despues de aver movido el Baxo. Si este baxa quinta, ò sube quarta para finir, pueden cargar en la octava todas las que quisiere, que será quinta con el punto que fina. Todo lo dicho es para las Obras que se componen de multitud de voces, y para los periodos que quiere el Compositor que canten juntas, que no siempre ha de ser, porque no tendrían variedad las Obras".

¹⁷ Para documentar más ampliamente los compositores reflejados con sus obras en este trabajo, puede verse mi tesis: -A. Ezquerro: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII: tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza*. Tesis doctoral en microficha, Barcelona, Publicacions de la Universitat Autònoma, Micropublicacions ETD, 1998, vol. 5 "Anexos", pp. 61-107 (Aguilar, Vargas, Marqués), 124-133 (Pérez Roldán), y 167-184 (Gómez de Navas), respectivamente. Ahí se encuentra mi versión más actualizada para dichos compositores, reflejados no obstante también, en versión anterior, en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* de la SGAE (Madrid, 1999, para Aguilar y Gómez de Navas; y en prensa, para el resto). En el caso de autores como Sebastián Romeo, Juan de Torres, o Bernardo del Río, podrán verse los artículos correspondientes a mi cargo en el mencionado *Diccionario de la Música Española...*, Madrid, en prensa.

¹⁸ De origen probablemente aragonés, consta como maestro de capilla de la Catedral de Tarazona al menos entre 1621-1623, y en 1631-1635. Dotado de una excelente formación como compositor, obtuvo por oposición, en ejercicios durísimos en los que siempre logró un brillante primer lugar, el magisterio de capilla

habéis visto en el campo, zagales?, a 12 (1639). E: Zac, B-4/51¹⁹. El breve y sencillo texto del «A 12», denota también su datación temprana respecto del resto de composiciones, así como el empleo melódico escasamente variado que se utiliza (véanse las similitudes melódicas entre los primeros cuatro compases de la responsión y los correspondientes a la primera copla, junto a las frecuentes alusiones, a modo de variaciones, en las coplas restantes). Se anota en primer tono transportado (Sol dórico —por bemol—), y claves bajas. La obra utiliza esteotipos interesantes, como el pasamezzo, en el «A 12»²⁰, o el tetracordio frigio descendente, en las coplas²¹.

— MIGUEL DE AGUILAR (*1612c?; †1635-1644). *Maestro de capilla de El Pilar de Zaragoza, 1641-1644*²². 2. *Las ondas navega*, a 12 [1644c]. E: Zac, B-2/24²³. La obra se estructura todavía en sólo dos secciones o movimientos (coplas a dúo y responsión), pero se empieza ya a jugar con una tímida alternancia: a) de colorido, en las coplas: impares, para Tiple y Tenor, y pares, para dos Tiples, junto a pequeños cambios en la musicalización de las pares respecto de las impares; y b) de masa sonora: pues al terminar la cuarta copla (a dúo) se salta a la responsión (a 12), y de nuevo se hace lo mismo, tras la octa-

de La Seo de Zaragoza en 1636, cargo que sirvió durante trece años, hasta su muerte en 1649. En 1638, fue encerrado en la cárcel del Santo Oficio como responsable por no haber acudido los cantores de su capilla a cantar las Completas del Sábado Santo al Monasterio de Santa Engracia, a lo que tenían derecho el Inquisidor y los oficiales del Santo Oficio, motivo que dio lugar a un pleito jurisdiccional en el que se vieron envueltos el Tribunal Supremo de la Inquisición, el Arzobispo de Zaragoza y el cabildo metropolitano (que siempre demostraron al músico su gran aprecio), el Consejo de Aragón, el Justicia de Aragón, el Tribunal de la Manifestación (propio de los Fueros de Aragón), y el Gobernador de Aragón. Durante el magisterio zaragozano de Romeo se registra asimismo documentalmente el temprano empleo del violín en la capilla que regentaba (1642). Fue profesor del luego maestro de capilla Sebastián Alfonso. A su muerte, el cabildo se quedó con la propiedad de sus papeles de música, lo que sirvió a la institución como argumento a posteriori para hacer lo mismo con "los papeles de los maestros que mueren" al fallecer en 1653 el maestro Fray Manuel Correa (lo que fue el germen para la creación del archivo propiamente de música catedralicio). Su música se continuó cantando y copiando algunos años después de su muerte. Su estilo compositivo, refleja una cierta transición entre un barroco más temprano y comedido en sus procedimientos (desde Victoria hasta Aguilera de Heredia, Pujol, o Ruimonte), y la nueva exuberancia, plenamente barroca, que iba a emerger en su propia generación (con Comes, o Capitán).

¹⁹ Las partichelas se copian todavía —en los villancicos del siglo XVII, síntoma de que la obra es temprana— en formato vertical o francés (en la responsión), mientras las coplas se copian ya en formato apaisado o italiano.

²⁰ (Sol-Do-Re-Sol / Re-Sol-La-Re). Cfr. Bajo Coro 2º, compases 17 a 20; Bajo Coro 3º, compases 20 a 23; y Tenor Coro 1º, compases 47 a 51. *Pasamezzo*: danza de origen italiano similar a la pavana —pavana milanesa—, con la que a veces se le confunde; según Thoinot Arbeau (*Orchésographie*, Langres, Jehan des Preys, 1589), sería "une pavane moins pesamment et d'une mesure plus légère". En realidad, cabría distinguir entre un «Pasamezzo antiguo» (con el bajo similar al de la folía y al de la romanesca; *Sol-Fa-Sol-Re—Sib-Fa-Sol-Re-Sol*) y un «Pasamezzo moderno» (de bajo más espaciado; *Sol-Do-Sol-Re-Sol-Do-Sol-Re-Sol*), más cercano, en su simplificación, a una serie de quintas (*Sol-Do-Re-Sol*).

²¹ (Re-Do-Sib-La). Vid. copla 2ª y 8ª, Alto Coro 1º, compases 11 a 14; copla 3ª, Tenor Coro 1º, compases 4 a 7; copla 5ª, Tiple Coro 2º, compases 6 a 8; y copla 6ª, Tenor Coro 2º, compases 14 a 17.

²² Era infante de coro de La Seo zaragozana en 1622. Maestro de capilla más tarde de la Colegiata de Daroca, donde consta en 1635 con el título de licenciado. Fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Huesca en 1636, año en que opusó sin éxito (venció Sebastián Romeo) al magisterio de La Seo de Zaragoza. Continuó en Huesca hasta 1641, fecha en que pasó al magisterio de El Pilar. Su estancia en dicho puesto debió coincidir con la estancia de la corte de Felipe IV en la capital aragonesa, fechas de las que se conservan en el archivo musical catedralicio zaragozano diversas composiciones del maestro Carlos Patiño, junto a cincuenta de obras del propio Aguilar (13 obras litúrgicas y 37 villancicos).

²³ Algo más avanzada en el tiempo y su concepción, esta obra copia la responsión todavía en formato vertical, excepto en las partes que cantan las coplas, ya en formato apaisado.

va copla. En esta misma línea, la responsión anota unos interesantes cambios de compás, de proporción menor a compás menor, alternancia que se produce en dos ocasiones y que sirve para dar variedad rítmica al discurso. Está originalmente anotado en tono oncenso —Do jonio, por natura— y claves altas; lo he transportado a Fa jonio —por bemol—. Recoge también algunos breves trasuntos del esquema armónico del pasamezzo²⁴ y la romanesca²⁵. 3. *¡Al arma, al arma!*, a 10 [1644c]. E: Zac, B-2/25²⁶. Anotado en primer tono transportado (Sol dórico —por bemol—) y claves bajas. El rasgo más interesante de esta composición es su complicada estructura, plenamente barroca, en múltiples secciones o movimientos²⁷. Se hace también uso de interesantes esquemas rítmico-melódicos preestablecidos, como a) el pasamezzo²⁸; y b) la romanesca.²⁹

— URBÁN DE VARGAS (*1606; †1656). *Maestro de capilla de El Pilar de Zaragoza, 1645-1651, y de nuevo en 1653*³⁰. 4. *¡Válgame Dios!, ¿qué será?*, a 15 (1655). E: Zac, B-56/824³¹.

²⁴ Vid. Responsión, compases 50-51, 55 a 59 y 92 a 95 (Fa-Sib-Do-Fa), y compases 61 a 63 (Re-Sol-La-Re).

²⁵ Vid., Coplas, compases 2-3 (Fa-Do-Re-La). *Romanesca*: (*Sib-Fa-Sol-Re—Sib-Fa-Sol-Re—[Sol]*) antigua danza, similar a la gallarda y de esquema armónico muy similar al de la folía y al del pasamezzo antiguo (Fa-Do-Re-La-[Re]), posiblemente así llamada por su origen italiano ("a la manera romana", o de la Romaña), o acaso español (derivando de nuestros "romances"). Diego Ortiz (en su *Tratado de Glosas sobre Clausulas y otros generos de puntos en la Musica de Violones, nuevamente puestos en luz*, Roma, 1553) la coloca entre los "cantos llanos que en Italia comunmente llaman Tenores"; presenta grandes semejanzas con el "guárdame las vacas" (vid. Mudarra, Narváez, Valderrábano, Cabezón...), razón por la que se ha defendido su supuesto origen hispánico. Entre mediados del siglo XVI y comienzos del XVII, se escribieron madrigales y arias "alla romanesca", cuya introducción consistía en un ritornello instrumental, al tiempo que se utilizó como material de base para otras composiciones (arias, canciones para bailar, variaciones instrumentales...).

²⁶ Obra copiada por distintos amanuenses y con diversos textos alternativos para utilizarse según diferentes festividades o advocaciones.

²⁷ Unas Coplas a solo, más una *Entrada* asimismo a solo; una *Responsión a 9* (pues no interviene el segundo Tiple del primer coro), unas Coplas a dúo, y una *Responsión a 10* (como primera intervención de todos los efectivos de la obra); para terminar con un *Romance* a solo "en diálogo", y una *Responsión a 10* (con un final típicamente enfático en el que interviene el tutti, que resume el objeto de la obra en el título que le da nombre).

²⁸ (Sib-Mib-Fa-Sib / Sol-Do-Re-Sol). Vid. órgano: *Entrada*, compases 5 a 7, y 12 a 14; *Responsión a 9*, compases 12 a 16; *Romance*, compases 4 a 6; y última *Responsión a 10*, compases 44 a 50.

²⁹ (Sib-Fa-Sol-Re). Vid., órgano: primera *Responsión a 10*, compases 11 a 15, compases 16 a 20, 31 a 34, y 38 a 42; y última *Responsión a 10*, compases 11 a 15, compases 16 a 20, y 39 a 43.

³⁰ De origen navarro, se formó con el maestro Luis Bernardo Jalón entre 1626 y 1627, seguramente entre Pamplona y Burgos. Consta como licenciado Maestro de capilla de la seo de Huesca entre 1627 y 1629, fecha en que obtuvo el magisterio de la Catedral de Pamplona (que ocuparía hasta 1637), de donde pasaría brevemente ese mismo año al magisterio de la Colegiata de Daroca, para recaer en la Colegiata de Santa María de Calatayud a los pocos meses. Ahí estuvo hasta 1643, en que permutó su plaza por la homónima de la Colegiata del Santo Sepulcro de la misma ciudad, donde enseñó música al joven Miguel Juan Marqués. Aparece ahí casado y bautizando a tres hijos, para perderse luego su pista. Acaso enviódó [?], pues llega en 1645 al magisterio de El Pilar de Zaragoza ya sacerdote. En 1651 pasó a la Metropolitana de Burgos, con rango de canónigo, aunque regresó de nuevo brevemente en 1653 a su anterior puesto zaragozano, del que marcharía para obtener la plaza de maestro de capilla de la Catedral de Valencia, puesto en cuyo desempeño iba a fallecer. Fue uno de los compositores más destacados, versátiles y prolíficos del Seiscientos hispánico, desplegando un repertorio variado y rico. Colaboró con Jalón, Correa, y acaso con Comes y Patiño, al tiempo que compuso un excepcional Símbolo de San Atanasio "Quicumque", cuyo texto simbolizó en su musicalización polifónica.

³¹ Sus papeles manuscritos nos indican dónde han de situarse los coros respectivos, lo que nos da una idea del juego estereofónico pretendido: para la ejecución, los ministriles del coro de chirimías habían de colocarse en "la tribuna" (es decir, que la audiencia escucharía venir el sonido desde el piso superior), el Coro 1º en el "órgano mayor", y el Coro 2º junto "al organillo" —posiblemen-

Concordar la tonalidad de sus partes vocales e instrumentales, plantea alguna dificultad³². En mi propuesta de transcripción he optado por ponerlo todo en Fa (i. e., con un bemol en la armadura), aun siendo consciente de que la pieza pueda resultar así algo baja; no obstante, de este modo se evita (si se transportara a Sol, i. e., con un sostenido, como sería la otra opción contemplada por la teoría de la época) algún Re sostenido imposible de doblar con los instrumentos de la época (como sucedería en dicho caso, p. ej., en el Alto del Coro 1º, compases 20, y 34-35 de la Responsión, o en el compás 3 de la Copla)³³. Tenemos en esta obra hasta tres instrumentos con funciones de acompañamiento (todos ellos, meros “basso seguentes” —dobladores— respecto a la parte real más grave que suena en cada momento): en la Responsión, el órgano mayor y el guión —que son iguales—, hacen función de acompañamiento continuo; el organillo pequeño, en cambio, sólo interviene cuando aparece el segundo coro, cuando a éste se le añade el tercero, o a ambos se une el cuarto, o bien, en los pasajes con participación del tutti³⁴. Por lo demás, el coro cuarto de chirimías (que coloco en mi transcripción encima de las voces, con vistas a facilitar su lectura, adecuándola a los estándares actuales —el viento encima de los coros—) denota una evidente escritura “vocal”, muy sencilla (todavía no idiomática ni virtuosística), a modo de refuerzo, en una suerte de fanfarria, con numerosas notas repetidas y ritmos marcados. Adviértase también, en la característica melodía de la Responsión, cómo las lecciones litúrgicas influyeron en el desarrollo del recitativo, o cómo las abundantes y estudiadas indicaciones agógicas, en alternancia (“aprisa”, “con brio”, “a espacio”), buscan el contraste, con tensiones y distensiones de tempi. 5. *Venga la nave*, a 16 (1656). E: Zac, B-14/277³⁵. Tono: voces —en claves altas—, y arpa, en Do; coro de chirimías, en Fa; órgano, en Si bemol. Transporte todo a Fa (con un bemol en la armadura). Hay dos instrumentos con funciones de acompañamiento continuo: arpa, y órgano —iguales, ya sea al unísono, ya a la octava—. Como en la obra anterior, sólo hay dos movimientos, Responsión y Coplas (ambas “a 16”)³⁶. Como nota característica, cabe señalar en la Responsión algunos pasajes en ostinato del acompañamiento (también en las Coplas, a fuerza de repetir un mismo esquema para cada copla), así como algunos resabios del pasamezzo moderno³⁷ y enlaces de quintas³⁸. 6. *Atruenen esos aires*, a 12 (1663a)³⁹. E:

te enfrentado al órgano mayor—; no se indica en cambio la ubicación del Coro 3º.

³² Voces —en claves altas—, y guión, se anotan en Do (es decir, sin alteraciones propias); el coro de chirimías, en Fa (es decir, con un bemol en la armadura); y el organillo pequeño y el órgano, punto bajo respecto a las voces (i. e., en Si bemol, con dos bemoles en la armadura).

³³ Adviértase por otro lado, que mi propuesta consiste fundamentalmente, en respetar el ambiente “gregoriano” tan presente en la época —máxime en ámbito eclesiástico—, como es nuestro caso; como es bien sabido, en él, básicamente, hallaremos composiciones, bien por natura, bien por bemol, pero muy raramente por sostenidos.

³⁴ En la Copla, el órgano y el guión desempeñan la misma función, mientras el organillo pequeño aparece sólo cuando interviene el Coro 2º.

³⁵ Todos los papeles se copian ya en formato italiano, estando las partes de órgano y arpa copiadas de mano diferente. De otro lado, los papeles indican que el coro cuarto de chirimías se situaba en la tribuna, y el segundo junto al órgano mayor.

³⁶ Las coplas se anotan corridas, en una sola musicalización que sirve para cuatro coplas sucesivas, la cual se ha de volver a interpretar para aplicarle el texto de las cuatro coplas restantes.

³⁷ Vid. compases 72 a 87: [Sol (falta)]-Do-Sol-Re-Sol-Do.

³⁸ Cfr. compases 86 a 93: Sol-Do / Fa-Sib / Sol-Do / La-Re.

³⁹ Según el título propio original de la obra (anterior por tanto a 1656, fecha de la muerte de Vargas, y más probablemente, datable entre 1645-1651, o en 1653, fechas del magisterio zaragozano del compositor), esta obra no llegó a cantarse (el vuelto del papel del arpa reza: “No se a cantado”); sin embargo, se añade

Zac, B-14/279⁴⁰. Tono: voces —en claves altas—, arpa, y órgano, en Do; coro de chirimías, en Fa. Transporte todo a Fa. El coro tercero “de chirimías” presenta dos instrumentos de tesitura tiple y un alto (no hay aquí chirimía tenor), más su bajo “natural”, el sacabuche (aunque en ocasiones —no es aquí el caso—, éste podía ser también el bajón). La Responsión se inicia con una suerte de introducción instrumental (compases 1 a 15), que incluye una “Entrada” en imitación y un “Pasacalle” en homofonía (este último escasamente variado en la introducción a cada copla). Hay dos instrumentos con funciones de acompañamiento: el arpa (que acompaña a los coros vocales primero y segundo), y el órgano, este último con función de continuo (hace de “basso seguente” respecto del sacabuche, repartiéndose con el arpa esta labor cuando intervienen varios coros)⁴¹. Sólo hay dos movimientos, Responsión a 12, y Coplas a solo (aunque brevemente introducidas por cuatro compases instrumentales (un “Pasacalle” a cargo del coro de chirimías). El contraste se logra mediante la alternancia de volumen sonoro (A 12 - A solo), junto a la alternancia de color vocal de los diferentes solistas⁴². Una nota interesante en esta obra la introduce en la Responsión la figuración en valores muy largos, al decir el texto “el clarín”, “la trompeta”, sin duda para imitar el sonido largo y penetrante de estos instrumentos.

— JUAN GÓMEZ DE NAVAS (fl. 1644-1649). *Maestro relacionado con El Pilar de Zaragoza en el año 1649*⁴³. 7. *Sálgase fuera del trigo*, a 8 [1649c]. E: Zac, B-53/783⁴⁴. Tono: Sol sin alteraciones (Mixolidio, por natura) y claves altas; transporte quinta baja, resultando un Do mixolidio transportado, por bemol. Estructura: la obra comienza con un *Romance* a solo, que alterna ocho coplas en diálogo⁴⁵; cada dos coplas, se rema-

otro título propio en el vuelto del papel del órgano, muy probablemente posterior (y posterior sin duda a la muerte del compositor), donde se dice “Año 1663”.

⁴⁰ Todos los papeles se copian ya en formato italiano; partes de órgano y arpa, copiadas de mano diferente.

⁴¹ Se trunca en cambio en el compás 37, en un efecto para que introduzca el elemento novedoso (“la trompeta”) el coro primero con el arpa, y lo mismo en los compases 61 a 66 (“dulzaina y chirimía”); primeramente, las voces “dicen” el nombre del instrumento en cuestión, y luego, los propios instrumentos del coro tercero, “imitan” el toque de los instrumentos previamente mencionados (cfr. el pasaje exclusivamente instrumental de los compases 67 a 77). Otros efectos, tratan de imitar el redoble del tambor en el diálogo entrecortado entre coros e instrumentos. Otros momentos en los que no interviene el órgano es cuando se anota un solo vocal, caso en que la parte vocal se acompaña únicamente con el arpa (repárese en el “susto” buscado en la audiencia de los compases 107 a 112, con la alternancia de masas sonoras, de un solo, a un tutti con todo el instrumental).

⁴² Melódicamente, las tres musicalizaciones respectivas para las coplas presentan escasas variantes.

⁴³ Autor de biografía complicada, pues se entrecruza con la de varios miembros de su misma familia de igual nombre y también músicos: resulta difícilísimo establecer un catálogo diferenciado de sus obras, y sus biografías deberán sin duda ser revisadas a la luz de nuevos datos. Parece que el autor de esta obra sea hijo de Francisco, hermano de Francisco, y padre del luego afamado compositor en la corte, Juan Francisco Gómez de Navas. Se habría casado en 1644 en Calatayud con Teresa Sagastiberri, donde nació su hijo Juan Francisco. Seguramente fuera maestro de capilla de la Colegiata de Santa María de Calatayud. En 1649 se carteo —para intercambiarse textos de villancicos— con Urbán de Vargas, a la sazón maestro en El Pilar de Zaragoza, el cual había ocupado el magisterio bilbiliano pocos años atrás. Desde Calatayud, pasó a servir musicalmente en la corte de Madrid. En general, la trayectoria familiar de los músicos apellidados “Gómez de Navas”, parece moverse a caballo entre Zaragoza, Calatayud y la Capilla Real, en donde iban a destacar, durante la segunda mitad de siglo y comienzos del XVIII, en la composición de tonadas y solos humanos, música escénica, e instrumental.

⁴⁴ Papeles en formato italiano; la entablatura, de otra mano, presenta (como otros papeles), enmiendas y tachaduras.

⁴⁵ A cargo de sendos solistas para las coplas impares y para las pares (Tiple 2º y Tenor, respectivamente).

tan con una *Respuesta*, que se inicia a dúo y culmina con el tutti, “a 8”; y se finaliza con una *Responsión*, a 8. El acompañamiento se anota en el manuscrito como “entablatura”, sin indicación alguna de instrumento concreto. A pesar de que en el Romance su línea melódica es “cantante” respecto del solista al que acompaña, en ocasiones incurre en octavas paralelas⁴⁶. Su función en la Responsión, es de “continuo” —en el sentido de que no se detiene, aunque sea realmente un “basso seguente” respecto a la musicalización polifónica—, que se trunca conscientemente en busca del efectismo (que explica el texto correspondiente) en los compases 35 a 38. Sus truncamientos en el Romance sirven a modo de signos de puntuación de la composición (comas —o respiraciones breves—, punto y coma —o respiraciones más prolongadas—, punto final...), delimitando las frases del texto al que acompaña. Por su parte, en la Responsión, compases 32 a 35, hay un pasamezzo oculto⁴⁷. Además, junto a la homorritmia predominante, véanse algunos procedimientos efectistas utilizados⁴⁸.

— **JUAN DE TORRES** (*1596a; †1679). [¿Fray? Juan de Torres ¿Rocha?]. *Maestro de capilla de La Seo de Zaragoza, 1653-1654*⁴⁹. 8. *¡Fuera!, que va de invención*, a 8 (1654). E: Zac, B-

⁴⁶ Es preciso no obstante señalar en descargo del compositor, que éstas coinciden siempre en final y principio de frase con respecto al texto.

⁴⁷ Vid. entablatura, Do-Sol-La-Mi. Es por ello, que si el “Do” del Tenor del Coro 2º fuera un “Si” (como debiera en el pasamezzo), el “Sol” del Tiple debería ser “Sol sostenido”. A pesar de ello, dejo todo tal y como está en el manuscrito, pues, como está, suena bien.

⁴⁸ En la Respuesta (a dúo y a 8), compases 23 a 25 en el Tiple 2º y Alto del Coro 1º, y de nuevo, en la Responsión, compases 23 a 25 en el Tiple Coro 2º, y en compases 47 a 49 en el Tiple 2º y Alto del Coro 1º, donde se corta la palabra “pi-sado” mediante silencios; lo mismo sucede en los compases 34 a 37, en todo el Coro 2º, cuyas voces entrecortan “detenga_el - pa- so”, atendiendo al “principio de fragmentación tanto del texto como de la melodía” de que habla Miguel Querol (*Polifonía Policoral...*, op. cit., pp. XIII-XIV). Así, parece traducirse musicalmente lo que indica el texto (su “afecto”): en primer lugar, se semeja que se está pisando algo (que se quiebra), y luego, que se detiene, —con el silencio—, el paso.

⁴⁹ De nombre relativamente común, resulta difícil fijar con exactitud su trayectoria, en cualquier caso especialmente longeva, la cual parece mezclarse entre al menos dos compositores homónimos, o tal vez tres. En el muniqués Cancionero de la Sablonara (1625c), se le atribuye ya la composición titulada *Lucinda, tus cabellos*. Consta como maestro de capilla de la Iglesia Magistral de San Justo y Pastor, en Alcalá de Henares, entre 1636 y 1640. Acaso tuviera alguna relación con el país lusitano o incluso fuera portugués, pues en el célebre “Index” de la desaparecida biblioteca del rey Juan IV de Portugal (1649), se anota que existían ahí un motete de Cuaresma y cuatro villancicos de «João de Torres». Consta luego como maestro de capilla de la Catedral de Plasencia. En 1653, fallecido recientemente el maestro de La Seo de Zaragoza, el portugués Fray Manuel Correa, se le buscó sustituto; y teniendo el capítulo zaragozano noticia de que Torres “era el maestro de más crédito que tenía Castilla” y que su música era de gran mérito, fue nombrado maestro de capilla, escribiéndole “que por estar tan cerca de las Navidades enviase, si le era posible, algunos villancicos”. R. Stevenson afirma en cambio que “después de una correspondencia más larga, declinó”: no consta esto en Zaragoza, ni la documentación zaragozana vuelve a citarle por su nombre; acaso —parece bastante posible—, no llegara a posesionarse de la plaza, u ocupara brevemente el magisterio (hasta muy a fines de 1654, cuando dicha plaza se declara nuevamente vacante). En todo caso, parece que dicho año 1654, procedente de Plasencia, era ya nombrado maestro de capilla en la Catedral de Salamanca. Consta entonces como licenciado y se cita su segundo apellido, “Rocha”. Casado, tuvo ciertos problemas con la justicia ante una acusación de bigamo que pesaba sobre él (dato que no encaja bien con el apelativo de “Fray” que le añade B. Saldoni). Estando en Salamanca, fue juez examinador en las oposiciones al magisterio de capilla zamorano en 1668. Con más de ochenta años, en 1676, todavía le suplía por enfermedad el organista Antonio Brocarte. Tenido por uno de los mejores compositores de su tiempo, sus obras fueron consideradas como modelo de composición. En la Catedral de Salamanca se conserva su interesante Misa parodia sobre la misa “*Prudentes Virgines*” de Alfonso Lobo, la cual parodia a su vez el motete homónimo de Francisco Guerrero.

62/890⁵⁰. Tono: Sol sin alteraciones (Mixolidio, por natura) y claves bajas. Estructura: se inicia con un *Romance* a solo (formado por cuatro coplas), seguido por una responsión A 8, y ocho *Coplas*, a solo, que culminan en una «respuesta» a 8 al final de cada copla. Se alternan así, sucesiva y repetidamente, los “solos” con los “a 8”. El acompañamiento (que falta en el Romance), anota un claro esquema de pasamezzo moderno⁵¹ (así como algunas otras alusiones más cortas)⁵², y también, brevemente, de romanesca⁵³. La responsión ofrece un caso que no se explica armónicamente —al menos, no como escapada—, en el “Fa” del Alto del Coro 1º (compás 50), el cual se justifica al considerar los compases 49-50 en un solo (fingiendo el signo de compás, a modo de hemiola o ternario)⁵⁴. Pero lo principal de la composición es su carácter escénico (seguramente para ser representado), y jocoso: se trata de una divertida fiesta (una máscara, o baile de disfraces nocturno), como puede verse explicado en mis notas a la edición de los textos.

— **BERNARDO DEL RÍO** (†1655). *Maestro de capilla de La Seo de Zaragoza en 1655*⁵⁵. 9. *No diviertan el llanto del Niño*, a 8 (1654). E: Zac, B-30/481⁵⁶. Tono: Do sin alteraciones (Jonio, por natura) y claves altas; transporte quinta baja, resultando un Fa jonio transportado, por bemol. Estructura: rica y complicada, juega con constantes alternancias entre el Tiple solista y el

⁵⁰ Esta composición se encuentra copiada de una forma muy peculiar (pues ni se trata de una partitura, ni, propiamente, de partichelas sueltas), únicamente en dos papeles (de 214 x 308 mm). El primero de ellos reúne las ocho voces, que se copian de corrido una a continuación de otra por ambos lados del papel, de forma que se anota, en la primera y segunda pautas, la responsión del Tiple 1º del Coro 1º, y acto seguido, en la misma segunda pauta (y siguiendo hasta la tercera), sus coplas; en la cuarta y quinta pautas se copia la responsión del Tiple 2º, y seguidamente se anotan sus coplas (que continúan en la sexta pauta); y así, sucesivamente. No se copian todos los textos, sino que únicamente se anotan en la voz o voces en que es estrictamente necesario, bien por realizar un solo o un pasaje exclusivo de la parte copiada en cuestión, bien por no proceder la obra en dicho lugar contrapuntísticamente sino de manera homófona. En el segundo papel de que se compone el manuscrito original, se copia, por una de sus caras (y por una segunda mano) la parte vocal del Romance a solo con sus textos correspondientes, y bajo él, anota el acompañamiento a la responsión (el mismo copista que anotaba en el primer papel las ocho voces); aún más abajo, se anota (el mismo segundo copista que copiaba el Romance), tachado, aunque legible, el acompañamiento a las coplas, aunque no concuerda armónicamente con ellas (razón por la que sin duda se ha tachado). Y en la zona inferior de la misma cara de papel, se anotan por el primer copista) los acompañamientos respectivos a las cuatro coplas. Por último, en la otra cara del segundo papel se anotan, exclusivamente, los textos de las ocho coplas, agrupándolos y ordenándolos por voces (Tiple 1º, coplas 1ª y 5ª; Alto, coplas 2ª y 6ª; Tiple 2º, coplas 3ª y 7ª; y Tenor, coplas 4ª y 8ª).

⁵¹ Cfr. compases 64 a 72 en la responsión: Sol-Do-Sol-Re-Sol-Do-Sol-Re-Sol.

⁵² Vid. compases 27 a 30 en la copla 2ª (Sol-Do-Sol-Re-Sol); y en la copla 4ª, compases 23 a 26 (Re-Sol-La-Re), y compases 28 a 30 (Sol-Do-Re-Sol).

⁵³ Vid. copla 2ª, compases 16 a 18: Fa-Do-Re-La.

⁵⁴ Es decir, en una suerte de 3/1, con acentos en la primera mínima “Mi”, la segunda mínima “Mi” —ligada—, y el “Re” semibreve.

⁵⁵ Siendo canónigo maestro de capilla de la Catedral de Astorga, opositó sin éxito en 1650, al magisterio de capilla de la Catedral de Toledo. El cabildo de la Primada le gratificó entonces por el mucho tiempo que asistió ahí, “celebrando la octava de Nuestra Señora de Agosto y las demás fiestas que se han ofrecido” (en Septiembre, se cantaron en Toledo un motete y un villancico de su composición). Más tarde (Febrero de 1655), procedente aún de Astorga, fue nombrado maestro de capilla de La Seo de Zaragoza —donde se le cita como licenciado y sacerdote, y “persona muy idónea para el ministerio”—. Debió desempeñar su cargo zaragozano poco tiempo, pues murió el 20 de noviembre de 1655. Falleció “menoscabado de hacienda”, y entre sus albaceas testamentarios consta el conocido organista de La Seo, mosén Jusepe Ximénez. Su reducido repertorio conservado se limita a tres villancicos, todos ellos en E: Zac, y uno de ellos incompleto; curiosamente, dichas tres obras se escriben en compás de proporción menor y tono de Do sin bemol (jonio).

⁵⁶ Consta de doce papeles en formato italiano (de 218 x 315 mm.); las partes para arpa y órgano están sacadas por otro copista.

tutti "a 8"⁵⁷. Existe una parte anotada originalmente en clave de Do en 4ª, y sin texto aplicado, que dice «Voz de arpa», y que es igual a la parte específicamente para arpa, de modo que puede considerarse que la obra se acompañara con dos arpas, ambas con funciones de "continuo" —i. e., tocando todo el tiempo—, e interviniendo sólo en aquellos pasajes en que hay algún solo⁵⁸. Melódicamente, la obra procede en líneas generales sin grandes saltos, casi por grados conjuntos —lo que produce sensación de intimidad, de placidez—, lo que unido a los ámbitos reducidos de las voces, y a la importancia concedida al patrón rítmico, produce un efecto danzable, elegante y cantabile⁵⁹.

— MIGUEL JUAN MARQUÉS (fl. 1641-1661). *Maestro de capilla de El Pilar de Zaragoza, 1656-1661*⁶⁰. 10. *Terremotos*, a

⁵⁷ Comienza con un *Romance* a solo (que consta de cuatro coplas), y en el que prima una cierta homogeneidad entre los intervinientes a la hora de abordar el esquema rítmico. Viene a continuación un *Estribo* a solo, en el que se juega con las repeticiones (ya veíamos una repetición en el *Romance* precedente —compases 8 a 16—, que ahora afecta aquí a los cuatro primeros compases, así como a los compases 5 al 18 —repetidos en cc. 19 a 32—. Se interpreta luego una *Responsión* a 8, con el mismo texto del *Estribo* precedente. La *Responsión* juega con las entradas imitativas de las voces a distancia de dos compases, que a partir del compás 21 será a distancia de un compás (con una obtención auditiva de apremio), para terminar (compás 29 y ss.) homofónicamente con el tutti (con un efecto anímico de respaldo o reafirmación de lo que se ha expuesto anteriormente). Por su parte, la estructuración de la obra parece estar muy estudiada, buscándose, si no simetrías, sí al menos interesantes compensaciones: desechando sus repeticiones, *Estribo* (37 + 4 compases) y *Responsión* (33 cc.), presentan aproximadamente el doble de compases que el *Romance* inicial (16 + 9 cc.), el cual, no hay que perder de vista, habrá de cantarse cuatro veces, una para cada copla del romance (i. e., 25 cc x 4 = 100 cc, frente a 41 + 33 de *estribo* y *responsión* = 74 cc, creando así una relación, en la práctica de la ejecución y la audición, de 4 a 3). Siguen dos *Coplas* a solo con «Respuesta» a 8 (que, con una única musicalización para ambas, se han de interpretar seguidas). Se componen de 16 compases (igual que el *Romance* inicial), —aquí en dos frases de 8cc—, aunque los 16 han de cantarse dos veces, una para cada copla (con lo cual se compensan sus 32 cc totales con, p. ej., los compases del *Estribo* o de la *Responsión*), y se rematan con una *Respuesta* en 8 compases (que también se cantarán dos veces). En total, las coplas durarán 46 compases (algo muy similar a la duración real del *Estribo* —41 cc—, y aproximadamente la mitad del *Romance* —100 cc—). (Más allá de números, datos y porcentajes vacíos en sí mismos, pretendo aquí llamar la atención sobre lo consciente de la construcción formal de la obra por parte del compositor, experto conocedor de su oficio y de la técnica que compete a su trabajo). Para terminar la obra, en la ejecución se habrá de saltar de nuevo al *Estribo*, para acabar definitivamente con la *Responsión*.

⁵⁸ Es decir, en *Romance*, *Estribo*, y *Coplas*. La *Responsión* se acompaña sólo con el órgano (también con función de continuo —sin detenerse—, pero a modo de "basso seguente"). Y únicamente la *Respuesta* a las coplas ("a 8"), carece de acompañamiento.

⁵⁹ En este sentido, casi toda la obra gira en torno al esquema del pasamezzo, con su peculiar juego de quintas, Fa-Sib-Do-Fa, lo que contribuye a una cierta galanura bailable. Véase p. ej., en el *estribo*, los pasajes *Fa-Sib-Do-Fa* en el arpa, compases 11-14 (ya había un trasunto antes, en los compases 7-10), 15-18, 21-24, 25-28, 29-32 y 33-37. Y lo mismo, en la *Responsión* (cfr. el órgano), en los compases 10-13 y 29-33 (estos últimos, los compases con los que se finalizará la composición).

⁶⁰ Formado musicalmente con el maestro Vargas en la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud, parece que siguió los pasos de su profesor: consta como maestro de capilla de la Colegiata de Daroca entre 1641 y 1645 (siendo entonces organista de aquel templo el célebre Pablo Bruna). En 1644 estaba admitido como maestro en la Catedral de Teruel, aunque no parece que llegara a tomar posesión, pues no se despidió de su puesto darocense hasta 1645, cuando fue nombrado maestro de capilla en el Santo Sepulcro bilbilitano, puesto en el que se le cita expresamente en la documentación hasta, al menos, 1648. Acaso accediera al magisterio de capilla de El Pilar ya en 1653, citándosele ya con su nombre desde 1656 hasta 1661, año en que se pierde su trayectoria. Compositor ciertamente interesante y prolífico, compuso, entre otras obras, la pieza sobre el canto de las sibilas que hoy se edita —cercana en espíritu al oratorio—, algunos villancicos sin duda para ser representados y, como curiosidad, una obra en la que reconocemos el primer patrón de jota aragonesa documentado, anterior incluso al conocido "*De esplendor se doran los aires*" de José Ruiz Samaniego: se trata del villancico a los Sagrados Corporales de Daroca "*Plaza, hágase luego*" (E: Zac, B-

13 (1656). E: Zac, B-7/115⁶¹. Se trata aquí del Canto de la Sibila —tema que ha sido estudiado en nuestro país por la Profª Maricarmen Gómez—⁶², el cual anuncia —o profetiza— el nacimiento de Cristo por medio de oráculos⁶³. Es tal vez esta composición, una muestra de la pervivencia de determinados géneros y formas musicales (como p. ej. también la *Pasión*), que han ido absorbiendo a lo largo de la historia nuevas formas de composición (desde la Edad Media hasta las musicalizaciones de J. S. Bach...). Pero parece que el Canto de la Sibila, en la obra de Marqués ha asimilado las nuevas formas de la época, de modo que aparece convertido en villancico, con su *responsión* y sus coplas⁶⁴. Y a pesar de que la conjunción en esta obra de una *Responsión* (para 13 voces⁶⁵ en cuatro coros y dos acompañamientos —arpa y acaso órgano—) y dos juegos de coplas (cuatro coplas «de los profetas» y cuatro coplas «de las sibilas»), parece responder al esquema característico de muchos villancicos de la época, la obra se construye sobre una temática de índole histórico-bíblico, contando entre sus partes vocales integrantes con un personaje que conduce el hilo de la historia —lo que vendría a ser una especie de narrador, que da "pie" a los intervinientes—, y unos así llamados «profetas» (Daniel, Salomón, David e Isaías)⁶⁶ y «sibilas» (Cumana, Frigia, Europea y Tiburtina)⁶⁷, que

7/103), cuyas coplas presentan un pasaje melódico típico de la posterior jota. De forma similar, Marqués emplea ya en 1659 el término "tonadilla".

⁶¹ (Es ésta una de las obras más interesantes de este volumen. Aquí, está tratado "a lo barroco"). El canto dramático medieval de la sibila, parece tener su origen en la antigua liturgia visigótica, pasando a partir del siglo X desde Castilla a Ripoll, y desde allí a Saint Martial de Limoges y otros monasterios del Sur de Francia e Italia. Su melodía monódica parece fijarse en torno a los siglos XII-XIII, y se encuentran musicalizaciones polifónicas desde el siglo XV. El concilio tridentino lo abolió, aunque perduró en determinados lugares, particularmente en Mallorca y algunos lugares de la antigua Corona de Aragón. (Abundantes fuentes primarias sobre el Canto de la Sibila en España recogen el canto medieval monódico, que, para el caso aragonés, nos consta cuenta con ejemplos conservados procedentes de Tarazona, Calatayud, o La Seo de Zaragoza).

⁶² -Maricarmen Gómez Muntané: *Canto de la Sibila II: Galicia - Castilla*. [Comentarios al disco; Dir.: Jordi Savall; Montserrat Figueras; La Capella Reial de Catalunya]. París, Auvidis Fontalis ES 9900, 1996 [vid. también otros dos discos sobre el tema: Auvidis-Astrée E 8705, año 1988: recoge versiones de la sibila en latín, provenzal y catalán; y Alia Vox AV9806, año 1999: incluye versiones de la sibila procedentes de Mallorca y Valencia]. -Id.: *El Canto de la Sibila. I. Castilla y León. II. Cataluña y Baleares*. AL, 1996-1997. -Id.: "El Canto de la Sibila", en *Goldberg*. XII (2000), pp. 48-63 [artículo muy interesante, incluye además información sobre grabaciones del canto de la sibila].

⁶³ Se emparenta en este sentido con los escritos apocalípticos y algunos pasajes del Oficio de difuntos (como el responso *Libera me* o la secuencia *Dies ire*).

⁶⁴ Por otro lado, a juzgar por el manuscrito, podría considerarse esta obra de Marqués como un temprano ejemplo de oratorio musical en España, o, al menos, como un ejemplo intermedio en el camino que se inicia en España a partir de mediados del siglo XVII, desde el gran desarrollo del villancico barroco con elementos dramáticos (el cual contaba —particularmente en la Corona de Aragón— con importantes antecedentes en la tradición de los dramas litúrgicos medievales), hasta la aparición de los primeros oratorios musicales.

⁶⁵ También se contabilizan en la obra de Marqués 13 musicalizaciones a solo (seis para los profetas, y siete para las sibilas), número simbólico, importante en la tradición medieval del canto sibilino.

⁶⁶ Su intervención precede a la de las sibilas. Entre los profetas de la antigua tradición que podían incorporarse al canto de la sibila se contaba a Jeremías, Daniel, Moisés, David, Habacuc, Isaías, Simeón, Zacarías e Israel. Se añade aquí a Salomón (nuevo síntoma del tratamiento relativamente libre que hace Marqués de la obra, como era lo habitual por otra parte en esta composición, casi siempre trabajada a partir de adaptaciones o versiones).

⁶⁷ Las sibilas eran mujeres sabias a quienes los antiguos atribuían un don adivinatorio y profético —eran inspiradas por los dioses—, y cuyos oráculos auguraban el porvenir de modo oscuro y misterioso, aunque siempre bajo apariencia de tratar asuntos de gran importancia o relevancia. Ligadas a las ceremonias del culto dionisiaco, se comenzó a hablar de ellas hacia el siglo V a. C. Llegó a haber hasta diez sibilas (Pérsica, Líbica, Delfica, Cimeria, Eritrea, Cumana, Samia, Helespónica, Frigia y Tiburtina), —luego se añadieron la Europea y Agripina—. A la de Cumas

cantan cada uno una copla a solo, logrando entamar una historia. La obra debió probablemente representarse, a juzgar por ciertas referencias del texto que parecen bastante clarificadoras⁶⁸. Enmarcada para el día de Reyes, un día de especial tradición para las representaciones dramáticas (v. g., el Auto de los Reyes Magos), esta obra, bien entendido el término "oratorio" en su justo alcance para aquella época, y para España, representaría (obviamente no desde el punto de vista terminológico —pues dicho término no se especifica en la composición—, sino, más bien, conceptualmente y en cuanto a su contenido) uno de los primeros oratorios musicales de nuestro país —¿el primero?—⁶⁹. En cualquier caso, villancico (como anota el manuscrito), drama musical, u oratorio, se trata de una obra digna de estudio y del máximo interés. La obra de Marqués, se encuentra originalmente en tono de Do sin alteraciones (Jonio, por natura) y claves altas; transporte quinta baja, resultando un Fa jonio transportado, por bemol. Estructuralmente, la obra se articula en un juego de coplas a solo, «de profetas»; una Responsión, a 13; y un juego de coplas a solo, «de sibilas» (tras las cuales se saltaría de nuevo a la Responsión). Las melodías de las coplas presentan escasas variaciones entre unas y otras, algo característico del canto de la sibila⁷⁰; otras similitudes entre la tradición musical de este canto y la composición de Marqués las podemos encontrar en el comienzo del texto a cargo de la sibila (en la versión latina, "Audite quid dixerit", aquí "Oid a ciertas mujeres..."), o en su interpretación musical a cargo de los clérigos y el coro⁷¹. Interesante resulta asimismo el texto de la Responsión, que imita (por sus efectivos abultados, recursos contrapuntísticos empleados, tratamiento del texto con exclamaciones abundantes, etc.) los efectos de un verdadero terremoto o temblor de tierra⁷². Por otra parte, en un intento de refrendar el mensaje de la obra (el temblor que supone para el mundo el nacimiento del Mesías), la escritura es aquí básicamente homófona, jugando con la alternancia entre los diversos solos —a modo de narrador—, y la incorporación de las voces, frecuentemente en tutti. 11. *Lo negiya de Zanto Dominga*, a 12 (1658). E: Zac, B-7/119⁷³. Tono: originalmente, Fa con bemol (Jonio transportado, o «5º tono por Desolre») y claves altas; transporte cuarta baja, resultando un Do jonio por natura (sin alteraciones propias). Estructura: juega con

la alternancia sucesiva del tutti y los solos, pues se compone de una Responsión, a 12, y de diez Coplas, a solo con «Respuesta» a 12 (a cargo de la «Capilla», es decir, del tutti), que alternan entre las impares (coplas «del Negro», a cargo del Alto del Coro 1º) y las pares (coplas «del Gallego», a cargo del Tenor del Coro 1º). El acompañamiento corre en la Responsión a cargo de un arpa (que acompaña al primer coro, con una especial relación con el Tenor solo⁷⁴), y un continuo «ad longum», que, cuando se juntan, hacen lo mismo⁷⁵. La obra, parece buscar una extremada sencillez —rayana en lo simplón—, para simbolizar mejor la rusticidad de los solistas-protagonistas de la obra, el negro y el gallego⁷⁶. Esto se compensa, a la búsqueda de contraste, —de tensiones y distensiones de tempi y metro—, con numerosas indicaciones agógicas⁷⁷, así como con cambios frecuentes de compás⁷⁸. En cuanto a los textos, lo más significativo es su tono jocoso (de forma muy visual, casi su "escenificación"), pues la sana y cándida contienda inicial entre el negro (los negros) y el gallego (los gallegos —blanco/s—), por ver quién es mejor en su devoción por Jesús niño, va creciendo, para regocijo de la audiencia, hacia una riña abierta, en la que unos se culpan a otros, se mandan callar, y hasta se pegan. 12. *Pues que pastores y reyes*, a 15 (1661). E: Zac, B-7/121⁷⁹. Tono: originalmente, Do jonio por natura (sin alteraciones propias) y claves altas; transporte quinta baja, resultando un Fa Jonio transportado, con bemol. Estructura: se compone de una Responsión, a 15, y de trece coplas a solo, que se rematan cada una por una «Respuesta» a 3 y a 15⁸⁰. El acompañamiento corre en la Responsión a cargo de un arpa (que acompaña al primer coro), y un continuo «ad longum», que son iguales cuando se juntan⁸¹. Las coplas muestran unas melodías con numerosas semejanzas entre sí⁸². Curiosa resulta la inclusión,

(cumana), se le atribuía haber inspirado los Libros sibilinos, mientras que a la del Tíber (tiburtina), haber predicho al emperador Augusto el nacimiento de Jesús. Como dato curioso, cabe señalar que Rafael Sanzio pintó en la iglesia romana de Santa Maria della Pace, precisamente, cuatro profetas y cuatro sibilas.

⁶⁸ Como son las entradas que da el narrador a cada uno de los personajes, que incluso anotan al comienzo de sus intervenciones el "pie" que les da el narrador, como sucede en las obras de teatro.

⁶⁹ En la línea p. ej. de la conocida *Historia de Joseph* del maestro Luis Vicente Gargallo —obra editada y estudiada al detalle por Francesc Bonastre—, siendo además la obra de Marqués anterior en el tiempo a la de Gargallo (compositor supuestamente de origen aragonés, que fuera maestro de la seo oscense, y del que se conservan varias composiciones en el archivo musical catedralicio de Zaragoza). Repárese también en que, aunque tenemos indicios de que la obra pudiera representarse, no contamos con "evidencias", algo que aún emparenta más a esta obra con el espíritu habitual que anima los oratorios.

⁷⁰ -Maricarmen Gómez Muntané: "El Canto...", op. cit. (2000).

⁷¹ En nuestra obra se anotan frecuentemente los intérpretes a que se destinaba cada parte, todos ellos miembros de la capilla de música de El Pilar de Zaragoza, y algunos de ellos sacerdotes; nótese también que varias sibilas eran interpretadas por los "infanticos" o niños de coro.

⁷² Algo que hay que poner en relación con el suceso neotestamentario en que al morir Cristo en la cruz se rasgó el velo del templo —repárese, p. ej., en la importancia en el ámbito católico del motete *Velum templi scissum est*— y se oscureció el sol con un eclipse.

⁷³ Todos sus papeles se anotan en formato italiano; las partes para arpa y el «ad longum» son de otra mano.

⁷⁴ En cc. 66-68: "¡cayá!", callan el Tenor del Coro 1º y también el arpa (que antes acompañaba a dicha voz a solo); en los cc. 110-111 en cambio, calla el Tenor y toca el arpa; etc.

⁷⁵ En las coplas del Negro, sólo acompaña el «ad longum» (que hace de bajo "cantante" respecto al solista), mientras que en las coplas del Gallego y en todas las respuestas a las coplas, intervienen arpa y «ad longum» (que son prácticamente iguales).

⁷⁶ Véanse p. ej. los acompañamientos en la Responsión, muchas veces insistiendo y repercutiendo hasta la saciedad sobre el I y V grados del tono (y apenas ocasionalmente, para clausular, también sobre el IV), o, más claramente aún, los compases 78 a 94, donde arpa y «ad longum» únicamente acompañan al solista con una sola nota repetida machaconamente, "Sol", a modo de pedal (el cual únicamente sirve como apoyo armónico y rítmico), en un procedimiento sin duda intencionado.

⁷⁷ "A espacio": compases 43, 69, 127, 151, 158, y 191-192; "Corrido": compases 55, 139, 155, 168, y 171; "A buen ayre": compás 198.

⁷⁸ Que pasa de proporción menor al comienzo (C3/2) a compasillo (C) en el compás 78; y de nuevo, a proporcioncilla, en el compás 98; a compasete otra vez en el compás 112; y finalmente, a proporción menor en el compás 126.

⁷⁹ Todos sus papeles se anotan en formato italiano; las partes para arpa, y el «ad longum», son de otra mano.

⁸⁰ Se lograría así un efecto de incremento en la masa sonora y de tensiones y distensiones en cuanto a su volumen: Responsión a 15 → 1ª copla a solo → a 3 / a 15 → 2ª copla a solo → a 3 / a 15 → 3ª copla a solo → a 3 / a 15 → etc., para terminar con la Responsión, a 15.

⁸¹ El «ad longum» acompaña además las trece coplas y la Respuesta a cada copla, mientras el arpa sólo acompaña las coplas 1ª, 4ª, 7ª, 10ª y 13ª, además de la Respuesta. Además, hay un bajo instrumental (anotado rápidamente, a modo de esquema o borrador, en la parte inferior del papel para bajo del Coro 3º), que lee «acompañamiento», y que acompaña las coplas 3ª, 6ª, 9ª y 12ª. Cuando hay más de un acompañamiento a alguna copla, éstos son iguales entre sí. Cuando únicamente acompaña el «ad longum» en las coplas, éste hace, lógicamente, de bajo "cantante" respecto al solista.

⁸² Se trata a veces, prácticamente, de variaciones —como sucedía también con las coplas en el canto de las sibilas—, de modo que sus escasas diferencias consisten, básicamente, en los acompañamientos que utilizan, los textos, o el color propio de la voz solista correspondiente.

entre las diferentes naciones hispánicas —incluida aquí la portuguesa—, la entrada del Negro, que como él mismo indica «no hazemo papel»⁸³. Se recogen también repetidamente breves patrones de pasamezzo a lo largo de toda la composición⁸⁴.

— JUAN PÉREZ ROLDÁN (*1604; †1672p). *Maestro de capilla de El Pilar de Zaragoza, 1671-1672*⁸⁵. 13. *Vengan todos al incendio*, a 12 (1659). E: Zac, B-10/197⁸⁶. Tono: originalmente, Do jonio por natura (sin alteraciones propias) y claves bajas. Estructura: nueve coplas agrupadas en un *Romance* a 4 y una *Responsión* a 12; tras las coplas cuarta y novena, se salta a la *Responsión*. El «acompañamiento», en el *Romance*, cumple funciones de continuo —tañe sin interrupción—, aunque de “basso seguente” respecto de la voz más grave, el Tenor⁸⁷. El Coro 2º en la *Responsión* se doblaba con bajoncillos. En conjunto, se trata de una composición muy conseguida, aunque bastante complicada desde el punto de vista armónico (de la aplicación de la semitonía subintellecta)⁸⁸.

⁸³ Aunque aporta el toque humorístico al juego de coplas, al tiempo que las completa en trece, número muy significativo en este tipo de obras, como ya hemos visto.

⁸⁴ Responsión: esquema a) *Fa-Sib-Do-Fa*: compases 41-43; compases 98-103; y 104-108; esquema b) *Sib-Mib-Fa-Sib*: compases 7-9; y compases 76-80. Coplas: esquema a) *Fa-Sib-Do-Fa*: Copla 1ª, compases 9-11; Copla 3ª, compases 9-11; Copla 4ª, compases 9-11; Copla 5ª, compases 10-12; Copla 6ª, compases 6-8; Copla 7ª, compases 10-12; Copla 8ª, compases 10-12; Copla 9ª, compases 9-11; Copla 10ª, compases 11-13; Copla 11ª, compases 11-13; y Copla 12ª, compases 9-11; y esquema b) *Sib-Mib-Fa-Sib*: Copla 2ª, compases 6-8; Copla 5ª, compases 6-8; y Copla 11ª, compases 6-8.

⁸⁵ Mozo de coro en la seo de Calahorra en 1617. Fue tenor, claustrero y maestro de capilla de la Colegiata de Berlanga (Soria), donde llegó a ser canónigo. Opositó sin éxito en 1636 al magisterio de las Descalzas Reales en Madrid. Tenor y maestro de seises de la Catedral de Toledo ese mismo año. En 1639 se le ofreció el magisterio de Calahorra. Aparece luego como maestro segundo en la Catedral de Málaga, cuyo magisterio principal ganó en 1642 (acaso sirviera también como cantor) y ocupó hasta fines de 1645. En 1648 era maestro en la Encarnación de Madrid, y parece ser que en 1655 lo era de las Descalzas. En 1660, aunque más seguramente un año después, consta como presbítero capellán de Su Majestad y maestro de capilla de la Encarnación, hasta, al menos, 1664. En 1667 pretendía el magisterio de Segovia, que obtuvo. Al año siguiente le ofrecieron igual puesto en Zamora, aunque siguió en Segovia hasta 1670. Al siguiente año aparece como maestro en León, donde obtuvo jubilación hacia fines de año. Sin embargo, todavía se posesionó del magisterio de El Pilar de Zaragoza dicho año de 1671. Su rastro se pierde en 1672, hasta que en 1673 se nombra nuevo maestro en El Pilar. Autor sumamente interesante, afamado en su propio tiempo, seguramente se deba a su pluma (a no ser que se le atribuyera fraudulentamente, práctica de la que se le acusó alguna vez), la música para la comedia de José de Bolea, *Tetis y Peleo*, buena parte de la cual se conserva en el archivo musical catedralicio de Zaragoza: esta obra, se compuso dentro del mismo ciclo que las dos óperas con texto de Calderón, “La púrpura de la rosa”, y “Celos aun del aire matan”, para celebrar la Paz de los Pirineos y los desposorios de María Teresa, hija de Felipe IV, con Luis XIV. La obra se presentó en Febrero de 1672 en la Casa de Comedias de Zaragoza, por la compañía de Magdalena López, “la Camacha”.

⁸⁶ Todos sus papeles se anotan en formato apaisado. Los intérpretes que anotan las partes manuscritas no pertenecían a las capillas catedralicias zaragozanas, por lo que cabe suponer que el maestro u otra persona llevara consigo esta composición desde otro lugar a la catedral y archivos zaragozanos.

⁸⁷ En la *Responsión* se añade también un órgano que acompaña al Coro 3º, y que hace de “basso seguente” respecto al Bajo del Coro 3º (en realidad, son iguales); por su parte, el «acompañamiento» hace de continuo, y coincide con el órgano cuando intervienen juntos.

⁸⁸ Vid. p. ej. el compás 76 de la *Responsión*, donde, aunque parece que los “Si” iniciales (del acompañamiento, «Bajo y bajón», y «Tiple y bajoncillo tiple» del Coro 2º) debieran ser todos bemoles, la práctica de la época podía justificar contrapuntísticamente el que mientras una voz bajara por bemol (bajón), la otra subiera por natura (bajoncillo tiple): [?].

3. Criterios de edición

Los trece villancicos que hoy presento responden en lo fundamental a los mismos criterios ya fijados en ediciones más precedentes⁸⁹. Siganse por tanto tales indicaciones, que obviaré aquí con vistas a aprovechar al máximo el escaso espacio disponible previo a la edición musical. Básicamente, ha primado mi idea ya citada con anterioridad de ofrecer transcripciones “de ida y vuelta”, en las que quede claro en todo momento, a partir de mi propuesta, cuál es la “imagen gráfica” del manuscrito original, al que el músico práctico podrá volver en cada situación si así lo desea gracias al aporte de incipits musicales y literarios, y al uso que hago de ángulos para indicar el empleo original de ennegrecimientos de la notación ocasionados por sincopas o hemiolas. Podrá darse en ocasiones el caso, para la ejecución práctica, de que el director precise “acomodar” los ámbitos de voces e instrumentos a sus efectivos concretos disponibles: tómense estas transcripciones como lo que realmente son, *propuestas* de estudio y trabajo (realizadas siempre conforme a teoría y razón), y obre el director a su mejor conveniencia. Por lo demás, para la edición de los textos he seguido los mismos criterios que en ocasiones anteriores, fijados por el equipo del Prof. Dr. Alberto Blecuá con la ayuda del Dr. Luigi Giuliani (Departamento de Filología Hispánica, Universitat Autònoma de Barcelona). En general, el empleo de corchetes alude a que lo que ahí se indica es fruto del transcriptor y no de la fuente original. En cuanto a los autores y su ordenación, todos ellos fueron maestros de capilla de las catedrales zaragozanas en el siglo XVII. La única excepción es la de Juan Gómez de Navas, que sabemos documentalmente que estuvo en estrecha relación con El Pilar hacia 1649. Así pues, se han ordenado las composiciones cronológicamente por la fecha de inicio de sus respectivos magisterios de capilla en Zaragoza. Cuando un compositor está representado por más de una obra (Vargas, Marqués), éstas se han ordenado por sus dataciones respectivas, y cuando esto no ha sido posible (Aguilar), por su signatura. Para finalizar, no quisiera dejar de agradecer toda la ayuda y apoyo de los compañeros y amigos, doctores José Vicente González Valle y Luis Antonio González Marín, que han tenido la paciencia y el interés de revisar para mí, y conmigo, la siempre complicada cuestión de la semitonía subintellecta de las composiciones trabajadas. Y al Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza y sus archiveros, por ceder, una vez más, sus materiales documentales para la investigación. A todos ellos, nuevamente, gracias.

Barcelona, Diciembre de 2000

⁸⁹ Véanse: -A. Ezquerro: *Villancicos aragoneses...*, op. cit., pp. 21-24. -Id.: *La música vocal en Aragón...*, op. cit., Volumen 3, pp. 3-35. -Id.: *El músico aragonés Diego de Pontac (1603-1654), maestro de capilla de La Seo de Zaragoza*. Zaragoza, IFC, Polifonía Aragonesa, VII, 1991, pp. 14-15. -Id.: *Música vocal barroca en la Cataluña del siglo XVII: Tonos, Letras y Villancicos manuscritos e inéditos, procedentes de la villa de Verdú (Lérida)*. Ms. en 4 vols., Barcelona, 1999 (Obra ganadora del XIV Premio de Musicología “Emili Pujol” de Investigación, del Institut d’Estudis Ilerdencs). Cfr. vol. I, pp. 21-52.