

Introducción

No es necesario insistir una vez más en la importancia, tanto desde el punto de vista cuantitativo como en lo que se refiere a sus elementos de tradición y renovación formal, que la producción de villancicos tuvo en el ámbito musical hispánico durante el siglo XVII¹. Tampoco hay aquí espacio para glosar de nuevo la figura de Joseph Ruiz Samaniego (maestro de capilla, sucesivamente, en la catedral de Tarazona —de 1654 a 1661— y El Pilar de Zaragoza —de 1661 a 1670—, a quien he dedicado ya varios trabajos anteriormente². Bastará decir que el legado musical de Ruiz, como el de otros músicos del pasado que todavía hoy permanecen casi —o por completo— desconocidos, constituye un *corpus* de gran valor, no tanto por la cantidad de las obras como por la calidad dominante y por los elementos compositivos peculiares que a menudo confieren a estas piezas un aire característico, “de autor”.

Esta recopilación recoge veinte obras de Ruiz, todas ellas procedentes del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (sigla *E: Zac*), atribuidas a él por las copias manuscritas del siglo XVII, que en muchos casos son, presumiblemente, autógrafas, o como resultado del estudio crítico de las fuentes. Un elevadísimo porcentaje de las obras que traen la firma de Joseph Ruiz se debe a un mismo

copista, cuya mano se identifica sin dificultad, por sus rasgos característicos, en algunos manuscritos anónimos del citado archivo. Dado que, entre las obras firmadas, de la misma mano, las hay procedentes de sus dos destinos conocidos (Tarazona y Zaragoza, con fechas que llegan hasta 1670), e incluso existe una obra fechada con anterioridad a las noticias que tenemos sobre la actividad de Ruiz (me refiero a *Si el pelícano de amor*, datada en 1653, que se incluye en esta colección), puede deducirse que o bien Ruiz tuvo un mismo copista durante todos sus años de actividad conocida, o bien ese copista era el propio Joseph Ruiz Samaniego, lo que no debe extrañar, ya que por esos años, de cierta penuria, no se registra el puesto de copiante de música ni en Tarazona ni en El Pilar. En todo caso, las atribuciones, incluso la autenticación de piezas firmadas, siempre plantean dificultades y jamás despejan por completo nuestras dudas. No debemos olvidar que el concepto de “propiedad intelectual” tiene hoy un valor distinto, más fuerte y vinculante, que en el siglo XVII, en que era frecuente recurrir a obras precedentes, propias y ajenas, sin citar sus autores, para componer otras nuevas, de modo que podemos identificar a los copistas y podemos distinguir rasgos que juzgamos propios de este o aquel autor, pero sin alcanzar la certeza.

1. Entre la abundante bibliografía, que no citaré por extenso, véanse los dos recientes trabajos de Antonio Ezquerro Esteban: *Villancicos aragoneses del siglo XVII (de una a ocho voces)*, MME LV, Barcelona, CSIC, 1998 y *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII*, MME LIX, Barcelona, CSIC, 2000; así como el volumen de José Vicente González Valle: *La música en las catedrales en el siglo XVII: Los villancicos y romances de fray Manuel Correa*, MME LIV, Barcelona, CSIC, 1997. Sobre las relaciones entre el villancico y las tipologías musicales vinculadas al teatro, cfr. Luis Antonio

González Marín: “El teatro musical español del siglo XVII y sus posibilidades de restauración”, en *Anuario Musical*, 48, 1993, 63-101.

2. Remito a mis últimas publicaciones sobre el mismo, particularmente *Joseph Ruiz Samaniego: Miserere a 8*, Barcelona, CSIC, 1998, *Joseph Ruiz Samaniego: Vísperas*, MME, Barcelona, CSIC, 1999, y la voz «Ruiz Samaniego, Joseph» en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, ICCMU (en prensa), donde se ofrece además un catálogo provisional de la obra de Ruiz.

Para este volumen he seleccionado veinte villancicos dedicados a diferentes fiestas, excluyendo los destinados a Navidad y Epifanía, que son los más abundantes y quedan para otra ocasión³. He intentado ofrecer una amplia variedad tipológica, sea en la distribución vocal e instrumental, sea en la propia estructura de las piezas. Así, los doce primeros villancicos se ordenan en función del orgánico requerido, y forman un catálogo de las distribuciones encontradas en la obra conservada de Ruiz: a dúo, a tres, a cuatro, a cinco, a seis, a siete, a ocho, a nueve, a diez, a doce, a catorce y a dieciséis. Entre estas composiciones, las hay para diferentes fiestas: la Inmaculada Concepción (8 de diciembre)⁴, la Purificación de la Virgen (2 de febrero), fiestas sacramentales (para el Corpus y su octava, etc.), Pascua de Resurrección, Expectación (*In festo Expectationis Beatissimæ virginis Mariæ* o *Expectatio partus*, que se celebraba el 18 de diciembre), San Atilano (patrón de Tarazona, fiesta que se celebra el 5 de octubre), Virgen del Pilar (12 de octubre)⁵ y San Pedro Arbués (17 de septiembre). Vienen después varios ejemplos de obras dedicadas a ciertas celebraciones especiales, como el Patrocinio (*In festo Patrocinii Beatæ Mariæ Virginis*), fiesta de la monarquía hispánica que, según decreto del papa Alejandro VII, se celebraba un domingo de noviem-

bre a designación del obispo o arzobispo del lugar; entre éstos se encuentra un villancico "para Su Alteza" Don Juan de Austria, fechado en 1669 —año en que el bastardo real comenzó a ostentar en Zaragoza el cargo de Vicario General de Aragón—, que pudo interpretarse tanto en la fiesta de la Dedicación o de la Virgen del Pilar, como en la del Patrocinio⁶. Hay después villancicos dedicados a obispos en su día de toma de posesión de la sede episcopal (en este caso, dos obispos de Tarazona, fray Pedro Manero y Diego Escolano), un villancico para la imposición de velo a una monja y otro para un misacantano. Finalmente, como apéndice, incluyo una obra atribuida a Francisco Sáiz, de quien no puedo ofrecer datos por ahora, que posiblemente fue modelo del villancico a la Expectación de Ruiz *Quien goza del amor*, y que servirá para reflexionar otra vez sobre cuestiones como la autoría, la circulación de la música en el entorno de las catedrales españolas, etc.

Otros lugares habrá para exponer un estudio amplio sobre las obras en cuestión, sobre el uso de las voces e instrumentos, la composición o los textos, jugosos y reveladores de una realidad social y de una actitud hacia la fiesta y el hecho religioso dignos de análisis. Con las obras a mano, el lector informado podrá extraer sus propias conclusiones.

3. El hecho de que tengamos, además, los libretos impresos de las series de villancicos que Ruiz compuso para la fiesta de Reyes entre 1665 y 1670 (con textos del licenciado Vicente Sánchez, beneficiado de El Pilar, recopilados en la *Lyra poética de Vicente Sánchez*, Zaragoza, Manuel Román, 1688), permite reconstruir, casi al completo, los maitines de Reyes de esos años, trabajo que ofreceré próximamente.

4. Durante todo el siglo XVII, la devoción mariana y pilarista fue en aumento en Zaragoza, como en todo el mundo católico. Ya en 1619, mucho antes de proclamarse el dogma de la Inmaculada Concepción, y en una época de discusión al respecto, el Concejo zaragozano hizo voto immaculista. La Biblioteca Capitular de Zaragoza dispone de ejemplares del *Oficio de la Inmaculada Concepción* (Roma, 1664), y la abundancia de villancicos al asunto revela la importancia que la fiesta adquirió en la segunda mitad del siglo XVII.

5. Este auge de la devoción mariana trajo como resultado un florecimiento musical, destinado a solemnizar la liturgia, y en particular la creación de un repertorio propio de gran interés musical e histórico. Según relata fray Diego Murillo (*Fundación Milagrosa de la Capilla Angélica y Apostólica de la Madre de Dios del Pilar...*, Barcelona, 1616), El Pilar celebraba la fiesta de la Dedicación del templo, de tiempo inmemorial, el 12 de Octubre, el mismo día

que La Seo; una sentencia de La Rota, de 1610, reconoció este derecho para El Pilar. Ya en 1613 los Jurados decretan que se guarde fiesta el 12 de octubre, día de la Virgen del Pilar; en 1642 el Concejo declara a la Virgen del Pilar patrona de la Ciudad, ampliándose en 1678 el patronazgo a todo el Reino de Aragón... La devoción trasciende las fronteras del reino, como demuestra el hecho de que en 1676 Clemente X (bula *In Apostolica Sedis Fastigio*) conceda a la procesión del Pilar el mismo rango que la del Corpus Christi. Al fin, en 1680 se inician las obras de la nueva fábrica del templo. Para la fiesta de la Dedicación se contrataban trompetas y atabales, se quemaban ingenios de fuego y se traían danzantes forasteros. La mayor intervención musical se concentraba en las segundas vísperas, que tenían lugar el día 12 de octubre a partir de, aproximadamente, las dos y media de la tarde, y que incluían también piezas paralitúrgicas, como el villancico que aquí se edita. Cfr. Luis Antonio González Marín y José V. González Valle: "Zaragoza. Archivos musicales de La Seo y El Pilar", en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Apéndice III, Zaragoza, 1997.

6. Sobre Don Juan de Austria y su relación con Joseph Ruiz Samaniego, cfr. mi artículo: "En la pompa, la gala y la fiesta. Música festiva en tiempos de Joseph Ruiz Samaniego (fl. 1653-1670)", en *Rolde*, 79-80, 1997, 73-92.

Criterios generales de la edición

Como las ediciones que he realizado anteriormente, ésta tiene la pretensión de resultar útil tanto a los estudiosos como a los dedicados a la práctica musical, posturas que, dicho sea de paso, no son en ningún modo excluyentes. Por tanto, manteniendo la mayor fidelidad a las fuentes, he sometido las transcripciones a pequeñas manipulaciones, siempre reconocibles y explicadas en estas líneas y en las notas críticas, que las hagan más fácilmente inteligibles.

Según la práctica que he adoptado habitualmente, las claves aparecen, en mi edición, modernizadas: Sol en segunda línea para tiples y altos, Sol en segunda línea octavada para tenores, Fa en cuarta para bajos, tanto vocales como instrumentales. Sólo en un caso (B-20/361) he utilizado la clave de Do en tercera, para la parte intermedia (nominalmente “tenor”) de un coro de instrumentos. He mantenido las armaduras originales en las obras anotadas en los manuscritos en claves bajas o naturales (Do en primera para tiples, Do en tercera para altos, Do en cuarta para tenores y Fa en cuarta para bajos). En los casos de obras escritas en claves altas (Sol en segunda para tiples, Do en segunda para altos, Do en tercera para tenores y Fa en tercera o Do en cuarta para bajos) he optado por la transposición sistemática a la cuarta baja, siguiendo la costumbre establecida como norma al menos desde el último tercio del siglo XVII (Gaspar Sanz, etc.)⁷.

Hay dos casos particulares de transporte en la recopilación de villancicos que presento. Uno de ellos supone la transposición de una pieza un tono alto, siguiendo una indicación verbal en una de las partichelas instrumentales. El otro consiste en la combinación de varias partes en claves altas con una parte, procedente de otra versión de la pieza, en claves naturales. Ambos casos se comentan más abajo en particular.

Se han mantenido siempre los valores originales de las figuras, transcribiéndose el C como compásillo (esto es, un compás cuya unidad es la semibreve y que tiene dos partes, según el uso del siglo XVII), la proporción menor como 3/2 (unidad de compás: semibreve perfecta) y la proporción mayor ($\frac{3}{2}$) como 3/1 (unidad de compás: breve perfecta). Conservo en la transcripción cuantos signos de articulación (ligaduras, uniones de plicas...) aparecen en los manuscritos, y resuelvo las ligaduras, señalándolas con el signo convencional. Algunos de estos signos han debido ser adaptados en el proceso de transcripción: me refiero al caso de la unión de plicas en las piezas y fragmentos en proporción menor. Originalmente, las semimínimas en la proporción menor se presentan en forma de corcheas de cabeza blanca, con las plicas sueltas o ligadas según la articulación requerida; en la transcripción han pasado a ser las figuras hoy denominadas “negras” —cuyas plicas, obviamente, no pueden unirse—, de modo que, cuando en el original las

7. Cfr. mis artículos: “Notas sobre la transposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII: El repertorio de La Seo y El Pilar de Zaragoza” (comunicación en el Congreso Internacional “Higini Anglès y la musicología hispánica”, Barcelona-Tarragona, septiembre de 1988), en *Recerca musicològica*, IX-X, 1989-90, 303-325; “Algunas conside-

raciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español”, en *Anuario Musical*, 52, 1997, 101-141; “Transposición” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, ICCMU (en prensa); también mi edición *Joseph Ruiz Samaniego: Miserere a 8*, Barcelona, CSIC, 1998, p. 13.

plicas de estas semimínimas aparecen unidas, en la transcripción he utilizado la moderna señal de ligadura, de trazo continuo en las partes vocales (donde las ligaduras y/o uniones de plicas indican varias notas para una sola sílaba) y de trazo discontinuo en las instrumentales, para no inducir a error en caso de que, en la práctica, se utilicen instrumentos de arco (esto es, para no dar la falsa impresión a los ejecutantes actuales de que se trata de ligaduras de arco).

Para que no haya dudas sobre el aspecto original de los manuscritos, se incluyen *incipit* musicales donde pueden apreciarse las claves originales, los signos de compás, armadura y tipo de figuración (por ejemplo, la usual en la proporción menor).

Según la costumbre habitual, las alteraciones hoy consideradas redundantes han sido eliminadas, de modo que los signos accidentales situados ante una nota afectan a todas las sucesivas dentro del mismo compás, mientras no aparezca otro signo que elimine su valor. Sin embargo, las alteraciones sugeridas (colocadas sobre las notas en mi transcripción) afectan a una sola nota. Se ha modernizado el uso de las alteraciones, incorporando el becuadro, no utilizado en los manuscritos originales, donde sostenido y bemol sirven también para anularse mutuamente.

Se conservan las indicaciones verbales y signos de todo tipo, excepto las llamadas que indican repeticiones, ya que éstas se han resuelto en la transcripción y se explican en las correspondientes notas críticas. Al fin, cuanto aparece entre corchetes ha sido añadido por el transcriptor. Es el caso de algunos acompañamientos, que he reconstruido cuando no se conservaban partes originales, desde la convicción de que, en la época y circunstancias de

Ruiz, toda composición debía contar con su parte o partes de acompañamiento.

En cuanto al orden y ubicación de las diferentes partes al elaborar la partitura, he seguido siempre la distribución en coros que se desprende de la propia composición, contemplando asimismo las indicaciones verbales al respecto, que en alguna ocasión la propia música contradice, lo que ha obligado a adoptar algunos compromisos que se explican, en su caso, en las notas críticas. En composiciones a dos o más coros frecuentemente encontramos más de un papel de acompañamiento —el uso es uno o varios acompañamientos para cada coro, ejerciendo uno de ellos además como *acompañamiento general*—. Dado que en ocasiones es el acompañamiento del primer coro el que hace las veces de *general*, he preferido colocar todos los acompañamientos en las pautas inferiores, bajo todos los coros, y no cada acompañamiento bajo su coro correspondiente. Creo que de este modo es más sencillo percibir la partitura, en vertical, de un golpe de vista.

Sigue ahora la descripción de las fuentes, junto con un breve comentario de cada obra y las notas críticas. Por lo que se refiere a los soportes, no detallaré las medidas de cada uno de los papeles, que, como es habitual en las fuentes del siglo XVII conservadas en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, se reducen a dos formatos: los pliegos de 440 x 315 mm., aproximadamente, doblados por la mitad de sus lados largos para leerse en posición apaisada, y los folios sencillos de aproximadamente 220 x 315 mm. —resultantes de cortar por la mitad los pliegos anteriores—, que habitualmente se utilizan en sentido apaisado, y más raramente en vertical.