

Prólogo

El presente volumen recoge, en lo fundamental, los contenidos del trabajo de investigación titulado *Música vocal barroca en la Cataluña del siglo xviii: Tonos, letras y villancicos manuscritos e inéditos, procedentes de la villa de Verdú (Lérida)*, que obtuvo el XIV Premio de Investigación Musical Emilio Pujol, del «Institut d'Estudis Ilerdencs» de la Diputación de Lérida (1999). De dicho trabajo (41 composiciones musicales en cuatro volúmenes), se han eliminado ahora dos obras: las tituladas *Estanit gloriosa*, de Francisco Salvat —en lengua catalana— y *¡Ay, silencio apacible!*, de Don Carlos de Borja, Marqués de Cábrega, por haber tenido entretanto noticia de que ya habían sido publicadas con anterioridad¹. Por otro lado, incluyo hoy también aquí, por su evidente interés, una obra miscelánea (compuesta a su vez por 19 composiciones), con signatura M.1637-1/13, que he dado en llamar *Cancionero Musical de Verdú*, asimismo conservada en el denominado «Fondo Verdú» de la Biblioteca de Cataluña en Barcelona.

En el transcurso de los últimos años he tenido oportunidad de trabajar otras muchas composiciones de dicho «fondo». Pero razones editoriales me han llevado a presentar ahora esta amplia y concreta «antología» musical (58 obras de música), la cual, aunque no lo agota, supone un porcentaje muy elevado de las obras no-fragmentarias o incompletas, y en lenguas romances (castellano, catalán, gallego), conservadas en el citado «Fondo Verdú».

No ha sido tarea sencilla tratar de condensar en un único tomo, un trabajo que en su momento ocupó cuatro gruesos volúmenes, máxime si se tiene en cuenta que ahora, además, el trabajo se ha visto ampliado con nuevas composiciones. En ello han tenido no poco que ver los amigos Xavier Guitó y Jordi Ardèvol, con quienes siempre estoy en deuda por su constante disponibilidad, pues su pericia técnica y profesional en el terreno de la edición ha permitido maquetar este libro exprimiendo al máximo las páginas disponibles, no dudando para ello en utilizar tipos de letra de tamaño más reducido de lo habitual o ajustando los sistemas musicales de manera casi

milimétrica. Todo ello ha sido consciente, y se ha hecho con vistas a poder ofrecer, con un presupuesto lo más ajustado posible, y en un único libro, el máximo de contenidos tanto a músicos —prácticos, estudiosos—, como a aficionados. Por otro lado, los tiempos que corren (de «contención del gasto y optimización de los recursos públicos»), nos imponen sin más remedio, el que también musicólogos e historiadores, debemos sumarnos, «con decisión y alegría», desde nuestro pequeño granito de arena, al nuevo concepto —«ahorrador y competitivo, solidario, ecológico»—, de tener que ofrecer, «más por menos».

En este sentido, ha parecido lo más conveniente ofrecer, por este orden, noticia acerca del «Fondo Verdú» en su conjunto (su origen, documentación que lo compone, etc.), para pasar enseguida a tratar brevemente sobre el cuerpo documental bajo signatura M.1637 y los legajos que lo integran. A continuación he incorporado una relación de posibles concordancias con otras fuentes manuscritas, identificación de anónimos, autores literarios, variantes musicales y textuales, etc. del interesante *Cancionero Musical de Verdú*. No sin cierto orgullo e inmodestia por mi parte, creo poder afirmar que tiene Vd. en sus manos una magnífica colección de materiales inéditos hasta la fecha, reunida con ejemplos variados de la mejor música española de nuestro denominado Siglo de Oro de las artes y las letras. Aquí encontrará, en una aportación netamente catalana, pero al mismo tiempo, internacional, desde los tradicionales villancicos para Navidad, el Corpus, o diversas festividades del calendario litúrgico, con y sin instrumentos (chirimías, bajones, clarines, sacabuches...), hasta los solos, dúos y cuatros de la mejor música profana que sonara en la corte de Carlos II y en los teatros de Madrid, con acompañamiento continuo al arpa o la guitarra. Obras de autores locales catalanes, pero también de los mejores «ingenios de la corte», como Cristóbal Galán, Juan Hidalgo, o Sebastián Durón, entre otros. De tales autores, se da a continuación noticia, distribuyendo y tomando datos ya conocidos de aquí y de allá, con vistas simplemente a «situar» al autor de las piezas editadas, y en otras muchas ocasiones, ofreciendo datos totalmente inéditos sobre algunos músicos que sin duda hoy ven por vez primera su obra impresa en letras y tipos musicales —aunque informáticos ya—, de molde. En cuanto a los criterios de edición utilizados, remito al lector a mis trabajos anteriores, ya suficientemente claros y conocidos, siguiendo mi idea de no manipular injustificadamente la fuente y de mantenerme lo más fielmente posible al manuscrito: respetando la «imagen gráfica» del documento musical original sin reducir valores, indicando los ennegrecimientos de la notación motivados por

¹ La primera de ellas, en: -Miquel QUEROL I GAVALDÀ: *Cançoners Català dels segles XVI-XVIII*. Barcelona, CSIC, «Monumentos de la Música Española, XXXVII», 1979, pp.23-24 y 80-89 [a pesar de que no se aplican ahí todas las coplas]; y la segunda en: -Miguel QUEROL GAVALDÀ: *Canciones a solo y dúos del siglo xviii*. Barcelona, CSIC, «Monumentos de la Música Española, XLVII», 1988, pp.XV y 16-19 [se citan ahí no obstante dos fuentes distintas de la conservada en el *Fondo Verdú* de la Biblioteca de Cataluña en Barcelona, concretamente un manuscrito propiedad particular del Dr. M. Querol, y otro, asimismo conservado en la Biblioteca de Cataluña, bajo signatura M.738/5].

síncopas y hemiolas, y aportando unos incipits musicales y textuales generosos que sirvan de pauta al intérprete para comprender la “ratio” de la transcripción, a la postre, una mera “propuesta” de trabajo². De acuerdo con ese sentir, tómesese la cuestión del transporte como la motivada en el transcriptor según “razón y teoría”, pero siéntase el director del coro y/o el ensemble instrumental, libre de actuar según su plantilla de músicos y necesidades concretas, respondiendo así a una práctica de libertad artístico-musical, pasada y presente.

Con estas premisas, ha sido mi intención poder servir, fundamentalmente, a los músicos, y contribuir así a que nuestro *patrimonio* musical se conozca, interprete y difunda, incorporándose, definitivamente y sin complejos, a las programaciones y ciclos de conciertos y grabaciones. La música hispánica —que incluye la latinoamericana—, lo merece, y si Velázquez, Zurbarán y Murillo, o Lope, Calderón y Quevedo, forman —afortunadamente— parte de nuestra memoria colectiva y acervo cultural común, hora es de que recuperemos, para nosotros y el mundo, junto a la música de Corelli, A. Scarlatti, Lully, Couperin, Purcell, o Schütz, la de compositores como los citados Hidalgo, Galán o Durón.

* *
*

El presente volumen se enmarca dentro de las investigaciones llevadas a cabo en el seno del Proyecto de Investigación del Plan Nacional del Ministerio (con cargo al Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento) del que soy Investigador Principal, PB98-0477, *La circulación de la música y los músicos en la antigua Corona de Aragón, 1600-1850*.

Deseo agradecer desde estas líneas, la continua disponibilidad de la “Biblioteca Nacional de Catalunya” (y de sus sucesivos directores, Dr. Manel Jorba y Dra. Vinyet Panyella), tanto para consultar y trabajar los documentos que hoy se presentan, como para reproducirlos para su estudio y darlos a conocer. Y muy en especial, a la colega y buena amiga, Prof^a Joana Crespi i González, jefa de la Sección de Música de la biblioteca, que me dio a conocer en 1994 el evidente interés (musical, histórico, documental) del «Fondo Verdú», incomprensiblemente olvidado por la investigación durante largos años³. Sin su investi-

mable ayuda y asistencia profesional (así como del resto de amigos de la citada sección de música de la biblioteca, del personal de atención en la sala de reserva “Prat de la Riba” y del Servicio de Reprografía), esta obra no habría llegado hoy a sus manos.

Mención aparte merece el constante apoyo del Prof. Dr. Francesc Bonastre i Bertrán, guía y modelo en los estudios sobre el barroco musical en Cataluña, por “estar ahí” siempre que ha sido necesario, y por brindarme su amistad, a la que no puedo corresponder sino desde mi admiración profesional y agradecimiento personal. En el apartado del tratamiento de los textos, han sido fundamentales los consejos y supervisión de los doctores Alberto Blecuá Perdices, y Luigi Giuliani, respectivamente. De los doctores José Vicente González Valle, Josep Pavia i Simó, y Luis Antonio González Marín, poco hay que no haya dicho ya en anteriores ocasiones. Más allá de la colaboración profesional, he tenido la fortuna de poder formar con ellos durante años, más que un “equipo”, una verdadera familia, en la que se han mostrado, siempre y en primer lugar, amigos.

Tampoco he de dejar de citar aquí a los numerosos alumnos de dentro y fuera del Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona (en las asignaturas de “Musicología”, y de “Rítmica y Paleografía”), que, a lo largo de varios años, trabajaron conmigo algunos materiales de este fondo documental. A todos ellos, gracias. Y muy en especial, a las nuevas incorporaciones del Departamento de Musicología del CSIC, por su incondicional ayuda hasta en los más pequeños detalles: Dr. Marc Heilbron Ferrer, y Ldas. Laura Pallàs i Mariani, Laura Triay Tudurí, y M^a Carmen García Mallo.

Finalmente, en lo personal, quiero dedicar este trabajo a mi familia: a CINTA, y a mis hijos, Cinta, Antonio, y... la pequeña que ha venido con este nuevo libro, Irene.

Barcelona, Diciembre de 2002

² Véanse: -Antonio EZQUERRO ESTEBAN: *Villancicos aragoneses del siglo XVII (de una a ocho voces)*. Barcelona, CSIC, «Monumentos de la Música Española, LV», 1998. -ID.: *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII*. Barcelona, CSIC, «Monumentos de la Música Española, LIX», 2000.

³ Como veremos más adelante, desde el ingreso del *Fondo Verdú* en la Biblioteca de Cataluña en la década de 1930 (y en 1934 la signatura M.1637), estos materiales apenas fueron trabajados por la investiga-

ción, o bien, cuando lo hicieron, se fijaron exclusivamente en la producción de algún compositor concreto; en el caso de las obras de Joan Cererols presentes en este *Fondo Verdú*, parece ser que fueron trabajadas por el conocido monje de Montserrat cuando éstas se encontraban todavía en su lugar de origen, la localidad ildense de Verdú (es decir, antes de que pasaran a la barcelonesa Biblioteca de Cataluña). Véase: -David PUJOL: *Mestres de la Escolania de Montserrat. I. Joan Cererols*. Montserrat, Monestir, 1930. [+ III, 1932; y IX, 1981]. Por lo demás, únicamente he podido localizar alguna referencia esporádica, aislada y dispersa, a cargo del Dr. M. Querol. Recientemente, se ha publicado un trabajo a nivel local, cuyo autor prepara conmigo actualmente su tesis doctoral, a partir de los materiales originales. Cfr.: -Josep Maria SALIS I CLOS: “Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú”, en *Urtx, Revista cultural de l’Urgell*, 11 (1998), pp.69-88.

El «Fondo Verdú» de la Biblioteca de Cataluña

Componen este interesante y rico corpus documental o «Fondo», cuatro grandes grupos de fuentes musicales manuscritas¹, que fueron llevadas en la década de 1930 desde el archivo parroquial de Santa María, en la pequeña localidad ilerdense de Verdú², hasta la Biblioteca de Cataluña, en Barcelona, por el musicólogo catalán, entonces conservador jefe del departamento de música de dicha biblioteca, monseñor Higinio Anglés Pamies (*Maspujols —Tarragona—, 1-1-1888; †Roma, 8-XII-1969).

En 1930, se adquirió ya para la biblioteca un primer volumen manuscrito de música polifónica procedente de Verdú: el

¹ El «Fondo Verdú» se compone de numerosos manuscritos musicales, reunidos bajo las signaturas *M.1168*, *M.1451*, *M.1637* y *M.1638*. De dichas signaturas, el presente trabajo se centra exclusivamente en el registro *M.1637*, formado por siete legajos (I al VII). Procedente de la localidad ilerdense de Verdú, en calidad de «donativo», no se recoge la fecha de la entrada de estos siete legajos en el Libro de Registro de la propia biblioteca, que debió producirse entre los años 1934 y 1939. Debido al estado de conservación de los papeles, buena parte del fondo se ha restaurado recientemente. Los documentos se presentan en forma de partes sueltas «a papeles», o bien en libretes —encuadrados o no— para las diferentes partes vocales o instrumentales que conforman cada composición musical. En este último caso, los libretes pueden distribuir las diferentes voces e instrumentos que integran algunas composiciones, bajo distintos legajos dentro del fondo (y así, una misma composición musical puede aparecer repartida en diferentes signaturas), lo cual parece responder a la hipotética disposición original en que los materiales pudieron haber llegado a la biblioteca, en la década de 1930.

² Verdú se encuentra en la comarca ilerdense de Urgell, muy cerca de la actual cabeza de provincia, Lérida. Entre las obras conservadas en el manuscrito *M.1637*, son abundantes las referencias a otras localidades del área de influencia ilerdense, síntoma evidente de la importancia de Verdú en la época, como centro productor y difusor de música. Así por ejemplo, se mencionan localidades como Cervera (a 15 kms. de Verdú), Ciutadilla (a 5 kms. de Verdú), Eixaders (a 15 kms.), Les Belianes (a 17 kms.), Maldà (a 13 kms.), Els Omells de Na Gaià (a 23 kms.), Alcover, Balaguer, Guissona, Montblanc, Poblet, Soses, Tárrega... Muchas de estas poblaciones se citan en *E: Bbc*, *M.1637-1/8* (Villancico para Navidad, «en llengua catalana», «Esta nit gloriosa», de Francisco Salvat), obra que he optado por no editar en el presente trabajo, al hallarse disponible en transcripción a cargo de Miquel QUEROL I GAVALDÀ: *Cançoners català dels segles XVI-XVIII. op.cit.*, 1979, pp.23-24 —textos— y 80-89 —edición musical—. [Esta transcripción no aporta incipits musicales, ofrece la realización del acompañamiento a cargo del propio M. Querol —de la cual obviamente carece la fuente—, y únicamente aplica el texto de las tres primeras coplas, de las quince en total de que dispone el manuscrito original]. No obstante, puede consultarse mi transcripción en: -Antonio EZQUERRO ESTEBAN: *Música vocal barroca en la Cataluña del siglo XVII*. 4 vols. Lérida, Institut d'Estudis Catalans, 1999 [obra inédita, «XIV Premi d'Investigació Musical «Emili Pujol»»]; *cf.* vol.1, pp.57-61 —textos—, y vol.2, pp.9-17 —edición musical—].

libro bajo signatura *M.1168*³. Seguramente, el interés de aquel códice, combinado con el deseo institucional de incrementar la importancia de la sección musical —entonces, de pocos años de existencia—, en la principal biblioteca catalana, habría podido alentar a H. Anglés a realizar una visita a la localidad ilerdense, e incluso a madurar la idea de acometer un traslado documental en bloque desde Verdú a la biblioteca barcelonesa.

El 17 de enero de 1934, H. Anglés, junto a mosén Antonio Batlle y un tercer sacerdote, realizaron una visita al archivo de Verdú, donde se encontraba el obispo de Solsona (cabeza de la diócesis de la que dependía Verdú), Dr. Valentín Comelles, a quien expusieron su intención —la cual, a juzgar por el resultado del viaje, habría sido bien recibida por el prelado—, de ver las partituras conservadas en el archivo de Verdú y llevarse a la biblioteca barcelonesa cuanto se estimara de valor documental y musical. Fruto de aquella visita, ese mismo día 17-1-1934 —muy posiblemente para facilitar su traslado a Barcelona—, mosén José Cases redactó, a modo de inventario, una relación de las obras y autores que componían el fondo documental en cuestión.

³ Un grueso volumen de 848 páginas, encuadrado en pergamino, de 30,5 x 21 cm. Este libro procede de su adquisición a Dña. Dolores Campanera (por 150 ptas.), que fue registrada en la Biblioteca de Cataluña en Agosto de 1930, y ha sido recientemente restaurado. Contiene música religiosa —en su mayoría litúrgica—, copiada en 1691 y dispuesta en partitura (lo que hace de este volumen un caso de particular interés para la época). Reúne obras de diferentes compositores de la segunda mitad del siglo XVII. Anota en su lomo: «MUSICA DE CANT DE ORGA». Y en la portadilla: «1691 / TABLE DE LA / Musica de Cant de Orgue / de diferents Autors, está Con / tinguda en lo present llibre de / mi Joseph Segarra y Colom p.re / de la Vila de Verdú». Y en otro folio: «Aquest llibre es de la R.nt Com.t / de Pre.ves de la Vila de Verdú Bis- / bat de Solsona, per disposició y deixa / ne feu a dita R. Com.t lo R.nt Joseph / Segarra, y Colóm... 1763». La recopilación, que parece responder a la intención de agrupar todos los materiales posibles en el Verdú de la época (1691), a modo de «repertorio» para ser utilizado en caso de necesidad (o para sacar copias, o aun para estudiar los ejemplos en él contenidos), anota obras anónimas, y de los siguientes autores: Miguel Ambiela, Gabriel Argany, Aniceto Bailón, Juan Barter, Joan Baseya, José Boldú, Benet Buscarons, Sebastián Busquets, el maestro Capitán, Miguel Casals, fray Joan Cererols, Gaspar Dotart, fray Egidio, Isidro Escorihuela, José Ferrer, Antonio Font, Cristóbal Galán, Vicente García, Luis Vicente Gargallo, Raimon Mareis, Pablo Marqués, José Martí, Lluís Molins, Magín Nuet, Antonio Teodoro Ortells, Carlos Patiño, Felipe Perelló, Francisco Prat, Juan Prim, Joan Pujol, José Raduán, Miguel Selma, Francisco Solans, José Soler, Francisco Torres, Luis Torres, Urbán de Vargas, Juan Verdalet, y Pedro Juan Viñes. En muchos casos, únicamente se anota el texto de una de las voces, e incluso, en ocasiones, en ninguna (¿serían utilizadas algunas de estas obras instrumentalmente, o respondería esa ca-

Aparte del grupo documental *M.1637* objeto de este trabajo, del que trataré a continuación, integran el «Fondo Verdú» las signaturas: *M.1168*, *M.1451*⁴ y *M.1638*⁵.

La signatura *M.1637*

A pesar de que todas las obras que hoy se editan proceden de un mismo centro de actividad musical —la colegiata de Santa María, de la villa de Verdú (Lérida)—⁶, y corresponden a un mismo período —la segunda mitad del siglo xvii—, toda la

rencia de textos a un simple descuido o desinterés por los mismos, motivado por diferentes causas posibles?: porque serían obras para estudiar contrapunto y fundamentos de composición...; porque se pensaría cambiar y adecuar los posibles textos según las nuevas necesidades que pudieran surgir...; etc.).

⁴ Contiene composiciones manuscritas y fragmentos de canto llano, en pergamino (de los siglos xi al xv), que quedan, por tanto, fuera del ámbito del presente trabajo. Según parece, estos documentos proceden de una compra por parte de la biblioteca, sin especificar, y fueron registrados por Higinio Anglés en el año 1934. [Sobre este registro *M.1451*, vid.: -Josep Maria SALIS I CLOS: "Les partitures de la capella de música de Santa Maria de Verdú. Segles xi-xviii", *op.cit.*, pp.70-88].

⁵ Un volumen de 444 pp., y 30,5 x 21,5 cm., que ingresó en la Biblioteca de Cataluña, por mano desconocida, el 20-xi-1939 (recién terminada la Guerra Civil). Este libro presenta la siguiente portadilla: «*Taula de la Musica de Cant de O[r]gue / de diferents Autors, esta con- / tinguda en lo present llibre de / mi, Joseph Segarra y Colom, p.re de la pnt. Vila de Ver / du, Bisbat de Celsona, en lo Any de 1702*». El volumen es, por tanto, once años posterior en su copia al anterior libro *M.1168*, a pesar de que su amanuense fuera el mismo mosén José Segarra. [De este mismo maestro José Segarra se registraban en el «Fondo Verdú», según una *Relació d'obres i autors feta per Mosén Josep Cases* el 17-i-1934, unas Letanías a la Virgen, compuestas en el año 1666].

⁶ Sorprende el hecho de que, en una pequeña localidad de ámbito agrícola cercana a Lérida (Verdú), haya podido reunirse un conjunto documental tan sobresaliente como el hoy conservado en la Biblioteca de Cataluña (me refiero aquí a todo el conjunto documental del «Fondo Verdú»). Esta iglesia —como declara seguramente Higinio Anglés—, había sido antiguamente filial del monasterio cisterciense de Santa María de Poblet (Tarragona), un lugar bajo la protección, y panteón donde se enterraron, numerosos condes de Barcelona y reyes de Aragón. [Cfr. -Higinio ANGLÉS; y Joaquín PENA, eds.: "Hidalgo, Juan", en *Diccionario de la Música Labor*. Vol.2. Barcelona, Labor, 1954, p.1229; e -Id.: "Prim, Juan", *ibid.*, p.1802]. Por otro lado, la iglesia de Verdú debió gozar desde antiguo de un esmerado cultivo musical, como así lo corroboran las interesantes fuentes medievales en canto llano que ahí se conservaron; y en todo caso, el Seiscientos y comienzos del siglo xviii debieron suponer su etapa de mayor esplendor: en 1605, la iglesia de Verdú disponía ya de un buen órgano para solemnizar sus funciones (obra del maestro organero natural de Solsona —Lérida—, aunque de ascendencia francesa, Francisco Bordons), y en 1612 la iglesia contaba ya con dos órganos. [Sobre el constructor de órganos citado, véase: -Louis JAMBOU: "Bordons. 3. Francisco", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol.2. Madrid, SGAE, 1999, pp.630-631].

documentación registra su propiedad en la segunda mitad del siglo xviii⁷.

Los motivos para la acumulación de tan interesante y amplio fondo músico-documental en un lugar tan insospechado como Verdú, habría que buscarlos muy posiblemente en el entorno geográfico y político de la guerra de secesión catalana de 1640⁸.

⁷ Se anota la propiedad, más o menos del siguiente modo: «Estos papers son de la R[everen]t Com[unitat] de Verdú... 1763»; o bien: «Aquest codern es de la R.t Com.t de Verdu... 1763». Parece ser que el compositor local y copista musical, mosén José Segarra y Colom (*Verdú —Lérida—, 7-v-1663; †Id., 31-x-1730), habría podido ser el responsable de recopilar la mayor parte del fondo musical de la Colegiata de Verdú. Él mismo se encargó de copiar los volúmenes *M.1168* (en 1691) y *M.1638* (en 1702). En todo caso, los materiales musicales conservados (en *M.1168*, *M.1637* y *M.1638*) son todos anteriores a la fecha de su muerte, 1730, y en su mayoría (a excepción del fondo de música medieval en canto llano, *M.1451*), deben datarse entre 1650c y comienzos de la década de 1720. El hecho de que la mayor parte de los manuscritos del «Fondo Verdú» anoten bastantes años después, en 1763 (nada menos que 33 años después de la muerte de Segarra), que el propietario de dichos materiales era ya la comunidad de presbíteros de Verdú, hace pensar en que acaso para entonces (?) los herederos del propio Segarra hubieran podido dejar sus bienes a la iglesia de su localidad natal (en la que Segarra sirvió largos años como sacerdote, copista musical y compositor), o bien, que, en dicha fecha de 1763, hubiera sucedido algún tipo de contratiempo o cambio jurídico que hubiera podido afectar a los bienes documentales de la iglesia, aconsejando así registrar una propiedad que, acaso (?), venía de antiguo y hasta entonces no había sido necesario garantizar, pero que, ahora, por razones que desconocemos, conviniera fijar por escrito.

⁸ La recopilación de composiciones polifónicas en Verdú —tanto en los dos volúmenes *M.1168* y *M.1638*, como también en *M.1637*, muy especialmente—, recoge ejemplos de los mejores compositores del ámbito hispánico de la segunda mitad del Seiscientos, muchos de ellos del medio local catalán, y apenas conocidos hasta la fecha, aunque otros muchos procedentes del ámbito de la corte, acaso llegados hasta aquí en virtud del ambiente circundante a la «guerra dels segadors» (hacia 1640), e incluso de varios años después, fechas en que las tropas de Felipe iv —y con él, buena parte de su séquito, con el que viajaría sin duda su capilla musical— residió largas temporadas en la franja fronteriza entre Aragón y Cataluña (Fraga, Monzón, Lérida y el entorno de su comarca...). [Recordemos que Felipe iv había asistido a unas tensas cortes en Barcelona en 1626 (previstas previamente para Lérida), retomadas con escaso éxito en 1632, y que, con la declaración de guerra en 1635 entre España y Francia, Cataluña se convirtió, en su frontera del Rosellón, en lugar de asentamiento militar y constante campo de batalla, gérmenes de un creciente malestar popular que estalló con la revuelta de 1640 y el "Corpus de Sangre" del 7 de Junio, en el que campesinos catalanes asesinaron al virrey en Barcelona. La breve república catalana proclamó a Luis xiii de Francia como Conde de Barcelona, con la consiguiente guerra a Felipe iv. En 1642, la contienda entre las tropas realistas y las catalano-francesas, requirió en Lérida el socorro del poder central del marqués de Leganés. Dos años después, el marqués de Mortara, en una fuerte ofensiva militar de la monarquía, cortaba a franceses y catalanes la comunicación entre Lérida y el resto del principado, obligando a la capitulación de la plaza

En todo caso, hay que constatar que, dado el carácter misceláneo de las obras que componen el fondo, también sus autores denotan una procedencia heterogénea⁹. Son, en su mayoría, autores catalanes, o bien que desarrollaron su actividad profesional en ámbito catalán, si bien tampoco faltan los ejemplos de compositores procedentes del ámbito de la corte madrileña. Por otro lado, es preciso hacer notar que un alto porcentaje de las composiciones que hoy se editan (es decir, de las 19 pertenecientes al que hemos denominado como «Cancionero Musical de Verdú», más las 39 restantes), corresponden a obras sin indicación explícita del nombre de su autor, es decir, anónimas¹⁰.

En cuanto a las formas musicales que se recogen entre los documentos que componen los *siete legajos* del registro *M.1637*, abundan las composiciones en lengua romance, fundamentalmente en castellano (aunque tampoco falta alguna

obra en catalán, casi siempre reducidas al ámbito devocional y local de los «goigs» o gozos, u otras piezas puntuales dedicadas a santos y vírgenes de advocación local); entre las obras en castellano, el mayor número corresponde a los villancicos, aunque también se conservan varios tonos humanos, y letras. Y no menor presencia ocupan las piezas litúrgicas en latín. Para la presente antología he escogido únicamente composiciones de entre aquellas piezas en lengua romance que estuvieran completas y que permanecieran todavía inéditas al día de hoy (así por ejemplo, se han desechado las numerosas obras aquí conservadas, que son obra de Joan Cererols —curiosamente casi siempre citado en la documentación como «Juan» o «Joan Cererols»—, por haber sido ya convenientemente publicadas)¹¹.

Pero antes de dar noticia sobre los compositores protagonistas del fondo que hoy se edita, veamos algunas concordancias localizadas a propósito de las piezas que componen el *Cancionero Musical de Verdú*.

El Cancionero Musical de Verdú. Posibles concordancias

Abordemos ahora una interesante fuente, en la que hasta aquí no se había reparado con el suficiente detenimiento. Se trata del manuscrito *E: Bbc*, M.1637-1/13¹². Datable hacia mediados del siglo xvii (1650c-1685a), contiene diecinueve composiciones musicales, de las cuales dieciséis presentan un único movimiento o sección, y tres constan de estribillo y coplas. El documento en cuestión se trata de un cuadernillo en tamaño folio, anotado en formato italiano (en disposición apaisada), el cual consta de 24 folios. Numerado, presenta un único folio preliminar sin numerar, a modo de portada, en cuya segunda página se puede leer: «Éstos papers son de la R.¹ / Com.¹ de Verdú... 1763.»; le siguen otros 23 folios (46 páginas numeradas). El cuadernillo se halla cosido por la mitad, de modo que

en Julio, con la entrada al mes siguiente de Felipe IV en Lérida, donde juró los fueros y constituciones de Cataluña. Siguió nuevas ofensivas realistas en 1650, hasta que, en 1652 el reconciliador hijo bastardo del monarca, Juan José de Austria, obtuvo la rendición y entró triunfalmente en Barcelona. Al siguiente año, siendo virrey de Cataluña Juan José de Austria, la Generalitat reconocía nuevamente al monarca Habsburgo, si bien la guerra iba a perdurar hasta 1659, cuando en la paz negociada entre Mazarino y Luis de Haro, el Rosellón y la Cerdeña pasaron definitivamente a Francia]. Muy posiblemente, la presencia en Verdú de composiciones de autores como Capitán, Patiño, Galán, Hidalgo, Durón, etc. (con la consiguiente ausencia de autores ajenos al ámbito propiamente catalán, y al específico ámbito de la corte real), pueda deberse a esta circunstancia.

⁹ Tanto *M.1168* como *M.1638*, se corresponden con libros encuadernados, anotados en disposición de partitura, en copias de los años 1691 y 1702, respectivamente. Buena parte de sus contenidos aparecen "repetidos" en el legajo "a papeles" *M.1637* objeto del presente estudio, el cual parece preceder en el tiempo a la copia en forma de libro en partitura de los registros *M.1168* y *M.1638*. De donde se desprende que la posterior y esmerada copia en forma de libro por parte de mosén José Segarra, pudiera haber estado motivada por el hecho de querer garantizar la buena y conjunta preservación del corpus documental de la colegiata de Verdú, además de, acaso, el uso privado de los materiales copiados por parte de su copista y propietario (quien más tarde donaría los materiales a su colegiata).

¹⁰ Si nos atenemos propiamente a lo que anotan las fuentes conservadas (es decir, dejando fuera de consideración las posibles atribuciones), se registran en el corpus documental que hoy se edita las siguientes piezas anónimas: 18 del «*Cancionero Musical de Verdú*», más otras 12 entre las obras restantes. Es decir, un subtotal de 30 composiciones anónimas, sobre el total de 58 que se editan (casi el 52%). Registran por tanto, nombre de compositor, un total de 28 obras, las cuales se corresponden con 20 compositores. De ellos, el más representado es Juan Barter, con seis obras (que van desde el dúo vocal hasta las 11 partes vocales e instrumentales), seguido por otros tres autores representados con dos composiciones cada uno (Juan Hidalgo, Juan Prim y José Sánchez de Cáseda). Del resto de autores, únicamente se recoge aquí una composición, respectivamente.

¹¹ Cfr.: -David PUJOL ROCA: *Joan Cererols. I-III*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, «Mestres de l'Escolania de Montserrat», 1930-1933. -ID.: *Joan Cererols. IV*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, «Mestres de l'Escolania de Montserrat», 1978. -ID.: *Joan Cererols. V*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, «Mestres de l'Escolania de Montserrat», 1981.

¹² Utilizo siempre las siglas para archivos y bibliotecas del RISM. [Cfr.: -RISM Bibliothekssigel. *Gesamtverzeichnis*. (Bearbeitet von der RISM-Zentralredaktion und den RISM-Ländergruppen). Munich, G. Henle, 1998].

puede ser doblado fácilmente delimitando así las páginas a que corresponde la numeración citada. Las composiciones a solo con acompañamiento y también los dúos (las cuales suponen la mayor parte de los contenidos de este cuadernillo), anotan sus pautas (de dos a cuatro, según las necesidades —en función de que haya coplas o no, de la extensión melódica de las mismas, etc.—), y la música consiguiente en ellas reflejada, de forma corrida, de suerte que se atraviesa horizontalmente cada folio, pasando de página impar a página par. Las páginas 25 y 26, pautadas, están en blanco (no llevan música). A partir de entonces, encontramos algunas piezas a cuatro voces, que se han anotado no por folios, sino por páginas, independientes, de modo que el resultado semeja la manera de anotarse la polifonía de facistol: en tales casos, en la página impar se escribe el Tiple 1º, y bajo él, el Contralto, y en la página enfrentada (aquí, par), el Tiple 2º, y debajo de él, el Tenor. En otros casos similares (como p. ej., en las páginas 31-32, y también en las páginas 43-44, ambas, dúos con acompañamiento —es decir, para tres partes intervinientes—), se escribe la voz más aguda en la página de la izquierda, la voz más grave en la de la derecha, y el acompañamiento, corrido de izquierda a derecha, atravesando ambas páginas horizontalmente. Sin embargo, podemos ver que este modo de anotar las piezas a tres partes no es siempre el mismo, pues en el folio siguiente (páginas 33-34, y 45-46, respectivamente, que sirven de continuación —las coplas— de las dos páginas precedentes con su correspondiente estribillo), nuevamente se retoma la manera de anotar la música en tres pautas, una para cada parte vocal del dúo y otra para el acompañamiento, corridas, atravesando de izquierda a derecha ambas páginas. Este proceder parece responder a un criterio práctico, en el sentido de que en el caso de los estribillos, éstos únicamente presentan una línea de texto, mientras que en las coplas, la disposición corrida deja más hueco entre una pauta y la inmediata inferior para anotar cuantos textos sean necesarios bajo una misma musicalización.

Pero tras un rápido análisis codicológico, lo más interesante es sin duda la atribución del manuscrito. Desconocemos el nombre del copista; y el documento tampoco ofrece nombre alguno relativo al posible autor o autores de los textos. Tampoco

se anota el nombre/s del autor/es de la música, salvo en un único caso, cuestión quizá por la que esta obra haya pasado desapercibida hasta la fecha para la investigación. Se trata del solo con acompañamiento “Corazón que en prisión de respetos” (pp.23-24), que anota ser de «Idalgo». Esta única pista, así como algunas concordancias que se han podido localizar, pudieran llevar a pensar en que este compositor —el célebre Juan Hidalgo (*1614c; †1685)—, hubiera podido ser el autor de todo el cuadernillo (?). Por otra parte, la obra arroja numerosas incógnitas, pues aparecen en ella abundantes composiciones profanas o “humanas”, así como temáticas, referencias espaciales y personajes (temas sacados de la mitología, alusiones a Madrid —el río Manzanares, el Prado...—, Lisardo, Lucinda...), que podrían inducirnos a pensar en que este cuadernillo hubiera podido servir como guión musical para una obra escénica del tipo ópera, zarzuela, o comedia armónica (con vistas muy posiblemente a interpretarse y/o, en su caso, representarse, en el ámbito de la corte). Esta hipótesis se ve potenciada por la presencia de Juan Hidalgo (autor de éxito, activo en el mencionado ambiente cortesano) como compositor de referencia, así como por algunas alusiones textuales al entorno de Lope de Vega (el personaje de “Filis”, pseudónimo poético utilizado por el fénix de los ingenios para referirse a su amante Elena Osorio, u otros como “Juana” —otro amor real del poeta—, etc.). En cualquier caso, la búsqueda de identificación de estos materiales musicales con alguna composición teatral de la época ha resultado, hasta el momento, infructuosa. Lo que supone una invitación a otros colegas a continuar investigando en este sentido. En todo caso, el origen o procedencia madrileño-cortesana de la fuente, parece evidente, salvo que (?) se tratara de una copia realizada en o para la capilla musical de la colegiata de Verdú (Lérida) a partir de un hipotético original madrileño (una posibilidad que no parece particularmente plausible). Pero la presencia de la corte de Felipe IV en diversas ocasiones en la zona fronteriza ilerdense (en el marco de celebrar cortes en la zona, del reclutamiento de levas para la “Unión de Armas”, o de las campañas bélicas en torno a la guerra “dels segadors”, 1640), así como la abundancia de composiciones musicales —fuera de este manuscrito M.1637— conservadas en el «Fondo Verdú» de la barcelonesa

Biblioteca de Cataluña, muchas de ellas, obra de autores de éxito del ámbito madrileño (Capitán, Patiño, Galán, Hidalgo, Durón...), parecen inclinarnos a favor de la hipótesis de un posible origen madrileño de la fuente, en el sentido de que perfectamente pudieran haberse dado las condiciones necesarias para que la mejor música cortesana de la época (pues sin duda, buena parte de los músicos de la capilla del rey acompañarían al monarca, con su séquito, en sus viajes y campañas militares) se escuchara en la zona fronteriza de Lérida hacia mediados del Seiscientos.

De las diecinueve piezas de que consta el manuscrito que he dado en llamar «Cancionero Musical de Verdú», ocho de ellas son exclusivas (es decir, únicamente cuentan con versiones aquí) de este mismo cuadernillo del «Fondo Verdú» (*Dos áspides traes, Marica; El amante de Diana; Si Venus a las espumas; De un risco guarnecido; No hay más Flandes; De Manzanares al soto; El vestid de gala el prado; y Oyes, mira qué te digo*), mientras que, en los once casos restantes, se conocen algunas concordancias (de texto, música, ambas cosas a un tiempo, o simples meras coincidencias en sus incipits musicales y/o textuales) con otras composiciones conservadas en otros lugares: tonos humanos y canciones, a solo, dúo, 3 ó 4 voces, y en versiones para arpa o con acompañamiento en tabulatura para guitarra, piezas coincidentes en otros conocidos cancioneros y recopilaciones de tonos repartidas por todo el mundo (en los cancioneros de Onteniente, Cambridge, Ajuda, el *Libro de Tonos Humanos*, fuentes conservadas en Estados Unidos, algunas procedentes de México...). Ante la búsqueda infructuosa de identificar este manuscrito con alguna composición teatral concreta para la escena, y atendiendo básicamente a las numerosas concordancias localizadas con tonos en otras fuentes cancioneriles, he optado, pues, por denominar a esta miscelánea con el nombre de «cancionero musical».

A pesar de que no se trata aquí de realizar una investigación detenida sobre las coincidencias o divergencias detectadas (pues ello conduciría a un estudio mucho más amplio, que escapa de las intenciones del presente trabajo), sino, más bien, de anotar las *CONCORDANCIAS* localizadas, ofrezco a continuación el listado que hasta el momento he podido recopilar, siquiera

sea a modo de “pistas” que faciliten la apertura de posibles futuras investigaciones¹³:

Con cadenas de cristal: Véase una pieza con el mismo incipit literario en *E: Bbc*, M.888¹⁴, nº 74. *Qué dulcemente sueña*: Idem, en *E: Bbc*, M.888¹⁵, nº 158. En el «Cancionero de Cambridge», actualmente en el “Fitzwilliam Museum” de la citada localidad británica, *GB: Cfm*, MU 4-1958 [también citado bajo las siglas Mus. Ms. 727, y 32 F 42]¹⁶, fol.51, se atri-

¹³ Una herramienta útil en este sentido ha sido: -Mariano LAMBEA CASTRO: *Íncipit de Poesía Española Musicada ca.1465-ca.1710*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2000.

¹⁴ Se trata de un volumen manuscrito encuadernado en pergamino que contiene 214 poemas anónimos, titulado *Libro de diversas letras*, copiado en el año 1689 por Francesc Fontaner y Martel. El presente Tono se anota ahí en cifra catalana para guitarra de cinco órdenes. [Véase: -M. June YAKELEY: “New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar”, en *Revista de Musicología*, XIX/1-2 (1996), pp.267-286; cita concreta, en p.276].

¹⁵ -Id.: *Íbid.*, p.276. (Poema anotado en cifra catalana para guitarra de cinco órdenes). Se cita también la existencia de esta composición en una amplia bibliografía: -Rita GOLDBERG, ed.: *Tonos a lo divino y a lo humano*. Londres, Tamesis, 1981, p.105. -Id.: “El Cancionero de Cambridge”, en *Anuario Musical*, 41 (1986), pp.171-190; cita concreta, en p.182. -Alicia LÁZARO: “José Marín y el manuscrito Uhagón-Babieri”, en *Musica Antiqua* [Córdoba], 5 (1986), pp.6-12. -Id., ed.: *José Marín: 51 tonos para voz y guitarra*. Columbus—Ohio—, Chanterelle, 1997, p.130. -Álvaro TORRENTE y Pablo-L. RODRÍGUEZ: “The «Guerra Manuscript» (c.1680) and the Rise of Solo Song in Spain”, en *Journal of the Royal Musical Association*, 123/2 (1998), pp.147-189; cita concreta en p.176; autor musical, José Marín.

¹⁶ Sobre la naturaleza y contenidos de esta fuente (la pieza nº 26 del cancionero británico) puede verse: -Rita GOLDBERG: “El Cancionero de Cambridge”, en *Anuario Musical*, 41 (1986), pp.171-190; cita concreta, en p.182. Se trata de un volumen manuscrito, copiado entre 1690 y 1695 por quien fuera organista de la Catedral de Cuenca, fray Martín García de Olagüe (el índice del comienzo del libro lo copió Antonio de Épila), para el cantor de la Capilla Real de Carlos II, Miguel Martín. El códice se halla encuadernado, tiene 18,3 x 12,5 cm., y cuenta con 110 folios numerados. Perteneció sucesivamente a Francisco Uhagón (director de la Real Academia de la Historia en Madrid), quien lo regaló a Francisco A. Barbieri en 1884, hasta que pasó en 1928 a manos del hispanista británico J. B. Trend, que adquirió el volumen a unos libreros de Londres, y que a su vez legó el manuscrito al “Fitzwilliam Museum” de Cambridge en 1958. Contiene 51 canciones para voz sola con acompañamiento en tabulatura italiana para guitarra de cinco órdenes o cuerdas, más otra pieza de la que sólo queda el texto. La mayoría de las composiciones son obra del músico José Marín, si bien algunas notas manuscritas a lápiz atribuyen unas pocas composiciones a Juan Hidalgo (fols. 3r. y 28r.). La pieza de nuestro interés en Cambridge se encabeza así: “Pasac[alle]s de 1º tono de [inserta el signo del compás de compasillo] Para este tono”. El texto, en Cambridge, aplica únicamente a la música la letra correspondiente a la primera copla o estrofa (fol.51r.), mientras que los textos de las coplas 2ª a 6ª se anotan, a modo de poema, en el fol.51v. Respecto a la versión barcelonesa, la inglesa cambia apenas tres palabras: “pena” en lugar de “queja” en la copla 2ª; “alivio”, en lugar de “olvido”, en la copla 4ª; e “hijieron”, en lugar de “crian”, en la copla 6ª. El resto del texto, es

buye esta composición musical a José Marín (*1619c; †1699). ¿Se tratará realmente la composición del «Fondo Verdú» de una obra de J. Marín, o, como parece más probable, la obra inglesa será solamente una re-elaboración de dicho músico a partir de una obra precedente de otro compositor que desconocemos, muy posiblemente de J. Hidalgo? Por otra parte, encontramos también el íncipit literario «Qué dulcemente», en un tono al Santísimo a 4 voces y acompañamiento, de Cristóbal Galán, que se conserva en la propia Biblioteca de Cataluña (*E: Bbc*, M.737). Y finalmente, el texto poético de nuestra pieza se halla también en la biblioteca de la «Hispanic Society of America» de Nueva York, Ms.B2543 (fol.122v.)¹⁷, así como, al menos, en otras tres fuentes¹⁸. Dos variantes de esta pieza, aparecidas como «Qué dulcemente *que* suena», se registran también en el conocido manuscrito Gayangos-Barbieri de la Biblioteca Nacional en Madrid (los «dúos humanos» n° 56 —fol.64— y 202

—fol.225—de aquel manuscrito, ambos anónimos), a pesar de que no muestran concordancia musical con la pieza a Solo de Barcelona¹⁹. **Altivo pensamiento**: Citado por B. J. Gallardo²⁰, tomo II, col.408. **Despéñase un arroyo**: También en el *Libro de Tonos Humanos* (1655-1656) de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms.1262, fol.261v.), aunque con música ahí perdida. A pesar de eso, el copista fray Diego Pizarro señalaba que la obra en el *Libro de Tonos Humanos* se trataba de una composición musical «a 4» (mientras que la de Verdú es «a solo»)²¹. **Suave pensamiento**: Véase *E: Bbc*, M.888²², n° 139: [Estríbillo:] “Ay dulce sentimiento ay pena amable” / [Copla:] “Suave pensamiento”. **Arroyuelo presuroso**: Citado por B. J. Gallardo (solamente el primer verso)²³, tomo II, n°1803, col.410. También ofrece referencia M. Querol, a propósito del «Cancionero Musical de Onteniente», donde la música de la obra homónima se atribuye (fols.13v.-14) a “Fray Santiago”²⁴. Y se da noticia de

idéntico en ambas fuentes. Musicalmente en cambio, ambas versiones son totalmente distintas, (a pesar de que ambas se escriben en compás menor y que la versión británica se anota en Re dórico por natura frente a un Sol dórico —por bemol— en Barcelona), anotando la versión inglesa su parte vocal en clave de Do en primera línea (y no en tercera, como en Verdú), y reduciéndose apenas a siete compases. [Agradezco a los responsables bibliotecarios del “Fitzwilliam Museum” las facilidades prestadas para acceder a la fuente mencionada, a pesar de que la biblioteca se encontraba temporalmente fuera de servicio, así como, muy especialmente, a Laura Triay Tudurí, por las gestiones al respecto, así como por haberme facilitado la reproducción del manuscrito].

¹⁷ Véase: -Antonio RODRÍGUEZ MOÑINO y María BREY MARIÑO: *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*. 3 vols. Nueva York, The Hispanic Society of America, 1965. Se trata de un manuscrito con *Poesías varias*, datable en el último tercio del siglo XVII. Nuestra pieza se inserta en una sección de la fuente destinada a letras para cantar, comprendida entre los fols. 38 al 126.

¹⁸ 1°) *J: Vnm*, Ms. It. Classe IV, Cod.470, pp.87-95. Se trata de un cancionero manuscrito de finales del siglo XVII, conservado en la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia, de 237 páginas, encuadernado en piel oscura, fileteado en oro, y con tres cierres, que se registra como “Cantate spagnuole” de autor desconocido. En Barcelona, la pieza, para Tenor y acompañamiento, se anota en Sol dórico, mientras que la pieza veneciana (la n° 9 de aquel manuscrito), para Tiple y continuo, lo hace en Re dórico. [Vid.: -Taddeo WIEL: *Codici Musicali Contarini del secolo XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia*. Bologna, Forni, s.f. (1969), (edición facsímil de la original de Venecia, 1888), pp.114-116; cita concreta en p.115]. 2°) *E: Mn*, Ms.17669, fol.84r. *Poesías de Varios Autores*. Este documento manuscrito contiene la letra de numerosas canciones del último tercio del siglo XVII. 3°) *Tonos a lo divino y a lo humano*, p.105 [vid.: -Rita GOLDBERG, ed.: *Tonos a lo divino y a lo humano*. Op. cit.]. Se trata del manuscrito 391 de la Biblioteca Pública de Toledo: un documento anónimo, de poesía, elaborado en Orgaz (Toledo), hacia 1700.

¹⁹ Vid.: -Carmelo CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE: “El manuscrito Gayangos-Barbieri”, en *Revista de Musicología*, XII/1 (1989), pp.199-268; cita concreta en p.225 y p.260. En el primer caso de las obras citadas de la Biblioteca Nacional, nos encontramos con un Dúo para Tiple y Alto (con el acompañamiento incompleto), al que le falta el texto, por lo que no es posible cotejarlo por extenso con el conservado en el *Cancionero de Verdú*. En el segundo caso, se trata de un Dúo para Tiple y Tenor, y acompañamiento. Sin embargo, la música de ambas piezas difiere notablemente de la conservada en el cancionero de Verdú, estando en proporción en Madrid, y en compás menor en Barcelona.

²⁰ Vid.: -Bartolomé José GALLARDO: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Tomo II. Madrid, Rivadeneyra, 1866, cols.408-410.

²¹ Vid.: -Alejandro VERA AGUILERA: *El “Libro de Tonos Humanos” de la Biblioteca Nacional de Madrid: Estudio del Manuscrito*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2001. Vol.1, p.267.

²² Cfr. nota 14. Poema anotado en cifra catalana para guitarra de cinco órdenes. Vid.: -M. June YAKELEY: “New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar”, en *Revista de Musicología*, XIX/1-2 (1996), pp.267-286; cita concreta, en p.276; = Copla.

²³ Vid.: -Bartolomé José GALLARDO: *Ensayo de una biblioteca española...*, op. cit., vol. II, cols.408-410.

²⁴ -Miguel QUEROL GAVALDÁ: “Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII”, en *Anuario Musical*, XXVI (1971), pp.93-111; cita concreta en p.95. Se trata sin duda del reputado compositor carmelita, de origen lisboeta, fray Francisco de Santiago (*1578c; †1644), que fuera maestro de capilla de la Catedral de Sevilla. Vid. también la edición de texto y música en: -Josep CLIMENT BARBER: *El Cançoner Musical d’Ontenient*. Onteniente, Ajuntament d’Ontenient, 1996 (edición facsímil); cita concreta en pp.62, 267-268 y 432-433. Pero a excepción del primer verso de esta pieza de «fray Santiago» (*Arroyuelo presuroso*, con estríbillo diferente, *Agua suspendida*), como ya apuntara M. Querol, el resto del texto y la música difieren entre Onteniente (obra de fray Francisco de Santiago) y la fuente que veremos enseguida, en el *Libro de Tonos Humanos* (obra anónima y para 4 voces).

esta obra asimismo en el *Libro de Tonos Humanos* (1655-1656) de la Biblioteca Nacional de Madrid (*E: Mn*, Ms.1262, fols.5v.-6r. [11v.-12r.]), aunque ahí se anota para 4 voces (frente al «dúo» de Verdú)²⁵. En este último caso, únicamente se coincide en el primer verso. Según A. Vera, respecto al tono madrileño, existe “un poema con el mismo primer verso (el resto es diferente)”, atribuido a Valentín Antonio de Céspedes, que coincide con el de la pieza procedente de Verdú²⁶. *Corazón, que en prisión de respetos*: (de [Juan] Hidalgo [¿(*1614c; †1685)?]). Véase *E: Bbc*, M.759/2-15²⁷, nº 7/3, “Coraçon que

en prison”. Y también: *E: Mn*, Ms.2478²⁸, nº 29 (fol.22r., estribillo), “Coraçon que en prison”. Una concordancia interesante puede hallarse con *GB: Cfm*, MU 4-1958²⁹, nº10, fol.17, obra muy semejante a la nuestra en el «Fondo Verdú» de Juan Hidalgo, aunque en Cambridge se ofrece como autor a José Marín, siendo el responsable del texto el poeta formado en la universidad de México, Agustín de Salazar y Torres (*1642; †1675). Seguramente, en virtud de la datación más tardía del cancionero británico, y de las mínimas variantes musicales, Marín habría reutilizado (adaptándolo al añadirle la tabulatura del acompañamiento, y casi plagiándolo en todo lo demás), el

²⁵ Véase: -Higinio ANGLÉS y José SUBIRÁ: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, I, Manuscritos. Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1946, pp.266-274; cita concreta, p.266. Y la edición musical y del texto correspondiente en: -Mariano LAMBEA CASTRO: *Libro de Tonos Humanos (1655-1656)*, I. Barcelona, CSIC, «Monumentos de la Música Española, LX», 2000, pp.30, 39-40 y 125-128. La primera estrofa de este tono a 4 en Madrid, guarda ciertas semejanzas con la primera estrofa del dúo de Verdú hoy en Barcelona, mientras que el estribillo en Madrid parece ser un añadido que sigue el conocido asunto de la nana “quedito, pasito” del que trataron Lope de Vega o Calderón, entre otros. Primera estrofa en el *Libro de Tonos Humanos*: “Arroyuelo presuroso / que en cristal [plata] das tu caudal, / detén el curso, no corras, / que parar es vivir más”. Primera estrofa en el *Fondo Verdú*: “Arroyuelo presuroso / que con lenguas de cristal / vas murmurando a perderte, / deténte, no corras más”. [La opción escogida por M. Lambea para su edición del texto en Madrid, prefiere “plata” (en las partes de Tiple 1º y Bajo) en lugar de la coincidente en ambas fuentes, “cristal” (en Madrid, en las partes de Tiple 2º y Alto)].
²⁶ Vid.: -Alejandro VERA AGUILERA: *El “Libro de Tonos Humanos” de la Biblioteca Nacional...*, op. cit., vol. I, pp.261, 288 y 295. El poema de V. de Céspedes se encuentra en una recopilación de mediados del siglo XVII titulada *Algunas poesías (E: Mn*, Ms.4103, p.236). [Cfr.: -José SIMÓN DÍAZ: *Bibliografía de la Literatura Hispánica*. Madrid, CSIC, 1960-1994; vol. VIII, nº3937, p.461. -Pablo JAURALDE POU, dir.: *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*. 5 vols. Madrid, Arco/Libros, 1998]. Por otro lado, el copista del *Libro de Tonos Humanos*, fray Diego Pizarro, anota en el índice de dicha obra, que este tono se hallaba “rayado sin romances”, es decir, dispuesto en partitura, y muy posiblemente sin texto aplicado. Musicalmente, la pieza del *Libro de Tonos Humanos*, a 4 voces, se anota en claves bajas, tono de Do jonio por natura, y compás de compasillo, anotándose su estribillo en compás ternario de proporción menor. En contraposición, el “dúo” de Verdú —sin acompañamiento— se anota originalmente en claves altas, Re dórico y compás menor, aplicando a una misma musicalización hasta cinco textos o coplas. [Pueden verse también algunas concordancias de este romance anónimo en: -Judith ETZION: “The Spanish Polyphonic Cancioneros, c.1580-c.1650: A Survey of Literary Content and Textual Concordances”, en *Revista de Musicología*, XI/1 (1988), pp.65-107; cita concreta en p.87].

²⁷ Se trata de un manuscrito musical misceláneo de hacia finales del siglo XVII, sacado por un copista catalán, y profusamente utilizado, que está compuesto de hojas sueltas que han sido plegadas con la música hacia el interior, el cual incluye varios *Tonos al humano* anónimos en notación mensural, y con cifra catalana para guitarra de cinco órdenes. El presente tono anota solamente la primera sección en compás terna-

rio. [Véase: -M. June YAKELEY: “New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar”, op. cit., p.278].

²⁸ Se trata de un *Libro de Tonos puestos en cifra de arpa*, anónimo, que perteneciera a J. N. Böhl de Faber. Es en realidad un volumen manuscrito encuadernado en pergamino, de 16 x 23 cm., con 148 fols. numerados, más otros cuatro sin numerar y un índice. En el caso de nuestro interés, se anota el tono en cifra para arpa, con su letra debajo. En el fol.114 se incluye también otro texto de la letra de esta canción, aunque sin música. Sobre este manuscrito, consúltese: -Higinio ANGLÉS y José SUBIRÁ: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. Vol. I, Manuscritos*. Op. cit., pp.343-345; cita concreta en p.344.

²⁹ Véase: -Rita GOLDBERG: “El Cancionero de Cambridge”, op. cit., p.181. El autor del texto de este poema es Agustín de Salazar y Torres, servidor del Duque de Alburquerque, a quien siguió como capitán en Alemania y Sicilia, que publicó sus obras de corte gongorino (*Euridice y Orfeo*) en su *Cítara de Apolo* (1681), y que trabajó comedias como *Tetis y Peleo* o *El encanto es hermosa*. Así consta en la p.138 de la primera parte de la mencionada *Cítara de Apolo* (Madrid, Antonio González de Reyes, 1694). Por su parte, la obra en Cambridge se encabeza anotando “Pasac[alle]s de 2º tono de [se inserta el signo del compás ternario de proporción menor] para este tono”. El texto (en Cambridge sólo se anota la primera copla o estrofa: “1º”, de las cinco que se incluyen en el “Fondo Verdú”), es idéntico al de la fuente barcelonesa. Y musicalmente, la melodía de la voz a solo es prácticamente la misma, con mínimas variantes (compás 3 —notas—, y 20 —un becuadro—), que suelen insistir en las síncopas en la versión inglesa (compases 7 y 15). Esta misma versión atribuida a José Marín se recoge también en una amplia bibliografía: -Felipe PEDRELL: *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*. Vols. IV-V. La Coruña, Canuto Berea, 1898, pp.76-77. -Joaquín NIN: *Classiques Espagnols du Chant. Quatorze Airs Anciens d’Auteurs Espagnols. Premier Recueil: Sept Chants Lyriques*. París, Max Eschig, 1926, pp.1-3. [En este último caso, se ofrece la pieza con idéntico texto que en la pieza del “Fondo Verdú”, con la melodía de José Marín —es la misma que la de Hidalgo en la Biblioteca de Cataluña, aunque aquí en otro compás y transportada una segunda descendente—, con el acompañamiento de piano a cargo del propio J. Nin, y el texto traducido al francés por Henri Collet (“Pauvre coeur prisonnier”), además de que incluye numerosas indicaciones dinámicas, agógicas, de tempo, etc., a cargo también de J. Nin, que dedica esta curiosa re-elaboración a Helge Lindberg]. -Alicia LÁZARO, ed.: *José Marín: 51 tonos para voz y guitarra*. Columbus —Ohio—, Chanterelle, 1997, p.64. -Álvaro TORRENTE y Pablo-L. RODRÍGUEZ: “The «Guerra Manuscript» (c.1680) and the Rise of Solo Song in Spain”, op. cit., p.185.

tono, anterior en el tiempo, de Hidalgo. [Un caso, a juzgar por otras atribuciones manuscritas a lápiz que se registran en el volumen inglés, que acaso pudiera extenderse a otras obras del mencionado «Cancionero de Cambridge»]. Por último, el texto poético de esta pieza se halla también en la biblioteca de la «Hispanic Society of America» de Nueva York, Ms.B2543 (fol.100v.)³⁰, así como, al menos, en otras cuatro fuentes más, tres de ellas localizadas en la Biblioteca Nacional de Madrid³¹. **Válgate Dios, por amor:** se conserva una obra de íncipit literario «Válgate Dios», en el archivo de música de la Catedral de Valladolid, obra de Cristóbal Galán, para 4 voces y acompañamiento. Además, se conserva un interesante «Válgate amor, por amor» en el manuscrito SMMS M1 de la Biblioteca Suro de San Francisco —California—, Estados Unidos (fol.27), atribuido en dicha fuente al compositor Manuel de Villafior³², y cuyo texto concuerda con el de la pieza anónima del *Libro de Tonos puestos en cifra de arpa*, en *E: Mn*, Ms.2478 (fols.23v.-24r.). [De manera similar, aunque ya bastante alejado textualmente de nuestra fuente del «Fondo Verdú», se conserva un «Válgate amor, por nina» en el mismo manuscrito SMMS M1 de la nor-

teamericana Biblioteca Suro de San Francisco (fol.21), atribuido en dicha fuente al compositor Juan Serqueira de Lima (fl.1676-†1726c), el cual muestra a su vez concordancias textuales con *E: Mn*, Ms.M2478, fol.13r]. **Guárdense, ¡ay!, que sale Juana:** Véase el «Cancionero de Ajuda» (pieza nº 92, que corresponde al fol.85r. en el librete del Tiple 1º), de la Biblioteca de Ajuda en Lisboa (Portugal)³³. **En el baile de la aldea:** sólo se ha localizado esta obra en el propio «Fondo Verdú», si bien se conserva un «En el baile de su aldea» en la biblioteca de «The Hispanic Society of America» en Nueva York, donde se atribuye la música de esta obra al maestro [¿Francisco?] Valls³⁴. **Qué tiernamente se queja:** Véase *E: Bbc*, M.888³⁵, nº 151: [Estríbillo:] «Que tiernamente se queja» / [Coplas:] «Que importa querida feliz».

Una vez repasadas las incidencias a propósito del *Cancionero Musical de Verdú*, veamos ahora algunos datos sobre los músicos protagonistas de la presente edición:

Los autores

—FRAY VICENTE ARTAL (fl.17.3t). Se trata de un autor totalmente desconocido hasta el momento. No se ha localizado entre una amplia bibliografía consultada. De él, únicamente se conserva la obra que hoy se edita en el «Fondo Verdú» de la Biblioteca de Cataluña, datada en 1683.

—GRACIÁN BABÁN (*1620c; †Valencia, 2-II-1675). Llamado «Gracián», «Garcían», o «Graciano». Compositor muy fecundo, acaso natural de Aragón, y uno de los músicos españoles más respetados y admirados de su época. El 7-IX-1649 opositó sin éxito al magisterio de capilla de La Seo de Zaragoza, que obtuvo Diego Pontac (este último, junto al examinador de ambos, Urbán de Vargas, precedería años después a Babán en el magisterio de Valencia). Maestro de

³⁰ -Antonio RODRÍGUEZ MOÑINO y María BREY MARIÑO: *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America...*, op. cit. Manuscrito de *Poesías varias*, del último tercio del siglo XVII. El texto poético de nuestra pieza se inserta en una sección de la fuente (fols.38-126) destinada a letras para cantar.

³¹ 1ª) *I: Vnm*, Ms. It. Classe IV, Cod.470, pp.112-120. Como en Barcelona, esta pieza de la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia se anota en Sol dórico. 2ª) *E: Mn*, Ms.17669, fol.84r. 3ª) *E: Mn*, Ms.3884, fol.176v. (sólo la letra, dentro de una sección de «Tonos Diferentes», a su vez en un volumen de *Poesías Varias, Tomo I*, de la segunda mitad del siglo XVII). 4ª) *E: Mn*, Ms.2100, fol.237v. [La mayoría de los poemas de este manuscrito de *Poesías varias manuscritas*, de 1700c, son de Juan Vélez de León, poeta de cámara de los Duques de Medinaceli].

³² Véase: -John KOEGEL: «Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España», en *Heterofonía*, 116-117 (1997), pp.9-37; cita concreta en p.28 (estribillo). Se trata de una antología manuscrita de música escénica de origen español (124 canciones teatrales y una «cantada humana» de finales del siglo XVII y principios del XVIII), posiblemente utilizada en el virreinato de la Nueva España en México (posiblemente se copió en Madrid, pasando a México ya a comienzos del siglo XVIII), en la cual se incluyen obras de autores como Juan Hidalgo, Juan de Navas, Manuel Villafior, Juan Serqueira, Sebastián Durón, Francisco Guerau, José Marín, Juan Bonet de Paredes, Juan del Vado, etc. [Véase la concordancia con la fuente madrileña citada («Válgate amor por amor», pero con coplas distintas: «No era bueno Cupidillo») en: -Higinio ANGLÉS y José SUBIRÁ: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. Vol.1, Manuscritos. Op. cit.*, p.344].

³³ Se trata de un manuscrito copiado a principios del siglo XVII en cuatro libretes (para Tiple 1º, Tiple 2º, Tenor y «Guião»), los cuales recogen 130 composiciones musicales, la mayoría anónimas, aunque también las hay del maestro Capitán o del carmelita de origen portugués fray Manuel Correa. Entre sus textos, se han identificado varios poemas de Luis de Góngora. *Cfr.*: -Miguel QUEROL GAVALDÁ: «Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII», op. cit., p.111.

³⁴ -Antonio RODRÍGUEZ MOÑINO y María BREY MARIÑO: *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America...*, op. cit., vol.II, pp.300-303; cita concreta en p.301.

³⁵ *Cfr.* nota 14. Poema anónimo anotado en cifra catalana para guitarra de cinco órdenes. *Vid.*: -M. June YAKELEY: «New Sources of Spanish Music for the Five Course Guitar», op. cit., p.276.