

1. NOTA SOBRE JOSEPH RUIZ SAMANIEGO

En la actualidad, tanto el nombre de Joseph Ruiz Samaniego como algunas de sus composiciones y ciertos hechos de su vida comienzan a estar presentes ya en la memoria, no sólo de los investigadores interesados en la música española del siglo xvii, sino también de curiosos y aficionados. Varias publicaciones han llamado la atención sobre el personaje, y su obra ha empezado a ser difundida en ediciones, conciertos y grabaciones discográficas¹.

Puesto que sus datos biográficos conocidos se encuentran ya en otros trabajos, no me extenderé en este punto. De 1653 data la más antigua obra de Ruiz fechada, el villancico *Si el pelícano de amor* (E: Zac² B-23/408), que trae la indicación: «Se [h]a cantado en esta s[an]ta yg[lesia] de Coria año de 1653». Su actividad documentada hasta ahora como maestro de capilla sitúa a Ruiz en la catedral de Tarazona —entre 1654 y 1661— y en El Pilar de Zaragoza —de 1661 a

1. El primero en fijarse en la obra de Ruiz, tras las breves noticias aportadas por Baltasar Saldoni (*Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, IV, Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1881) y Antonio Lozano (*La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza desde el siglo xvi hasta nuestros días*, Zaragoza, Tip. de Julián Sanz y Navarro, 1895), fue Gregorio Arciniega, maestro de capilla de El Pilar de Zaragoza, que en 1946 dio a conocer, en versión transcrita por él mismo, un villancico de Ruiz titulado *De esplendor se doran los aires*, cuya introducción instrumental, desde el punto de vista del siglo xx, presenta ciertas semejanzas con las variaciones de la jota aragonesa (cfr. *Anales de la Escuela Oficial de Jota Aragonesa*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1947, y A. Mingote: *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*, Zaragoza, Institución fernando el Católico, 1950). Corresponden los siguientes pasos a Miguel Querol, que publicó una *Lamentación* de Ruiz (*Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*, Barcelona, C.S.I.C., 1973) y a Pedro Calahorra, que difundió algunos datos nuevos sobre el autor (*La música en Zaragoza en los siglos xvi y xvii*, I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977). Por mi parte, desde 1987 he dedicado a Ruiz Samaniego varios trabajos (cfr. principalmente *Seis villancicos del Maestro de Capilla de El Pilar Don Joseph Ruiz Samaniego (1661-1670)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987; «El teatro y lo teatral en los villanci-

cos de Joseph Ruiz Samaniego. I», en *Nassarre*, X, 1, 1994, 97-140; «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; *Las Lamentaciones de Joseph Ruiz Samaniego*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico [en prensa]; y la voz «Ruiz Samaniego, Joseph» en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, ICCMU [en prensa]). Numerosas composiciones de Ruiz han sido reestrenadas por el conjunto *Los Músicos de Su Alteza*, en cuya discografía editada hasta el presente se incluyen dos obras de Ruiz (en el CD *IN ICTV OCVLI*, Arsis, 4110121). Aprovecho para indicar que este trabajo se inscribe en los proyectos de investigación que el Departamento de Musicología del CSIC mantiene sobre la música española del siglo xvii. Deseo manifestar mi agradecimiento a todos los colegas del Departamento, y en especial a José Vicente González Valle, que me ha facilitado datos y descubierto puntos de vista de gran interés; también, naturalmente, mi reconocimiento al Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza (representado por sus archiveros, Tomás Domingo e Isidoro Miguel), con el que nuestro Departamento mantiene una estrecha colaboración a través de sus trabajos en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza.

2. Utilizo esta sigla para referirme al Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, que recoge los fondos musicales procedentes de los templos de La Seo y El Pilar de dicha ciudad.

1670—. La mayor parte de la obra conocida de Joseph Ruiz Samaniego se conserva en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, que, entre cerca de 1500 piezas del siglo xvii, contiene más de 200 que se atribuyen a este compositor. El archivo turiasonense no posee obras de Ruiz; sin embargo, encontramos en *E: Zac* una serie de piezas pertenecientes a la etapa de Ruiz Samaniego como maestro en Tarazona: la dedicación de algunas obras a fiestas de esa ciudad y la presencia de nombres de músicos de la capilla turiasonense en algunas partichelas avalan esta teoría.

A lo largo de su carrera —o de lo que de ella hemos conseguido documentar— Ruiz dispuso de efectivos diferentes y se vio rodeado de ambientes también distintos: un orgánico más modesto y un marco más provinciano en Tarazona, frente a una capilla algo más rica y un entorno —al margen de sus dificultades con los capitulares, que terminarían en su despido definitivo— en cierto modo más favorable en Zaragoza (el deseo de un mayor cosmopolitismo por parte de los músicos se deja ver en una carta enviada a Ruiz en 1661 por Diego Veyre, que fuera bajonista de la catedral de Tarazona y marchó a Madrid ese año: desde allí, Veyre informaba a Ruiz Samaniego sobre las posibilidades de conseguir letras para villancicos, cerrando la misiva con un significativo «La Corte me parece mejor cada día»). En las composiciones conservadas de su etapa turiasonense las formaciones a más de ocho partes son excepcionales, y los conjuntos de ministriles empleados se componen de tres instrumentistas (siempre de viento, a juzgar por las fuentes); por el contrario, en las composiciones de su período zaragozano abunda la escritura a doce (incluso se conserva una obra a dieciséis), los ministriles forman habitualmente un coro a cuatro y, como mayor novedad, se introduce el uso de los violines. Precisamente, los últimos años de Ruiz Samaniego en Zaragoza parecen constituir una etapa de particular florecimiento musical en la ciudad, hecho al que no sería ajena la estancia en Zaragoza del segundo don Juan de Austria, nombrado Vicario General de Aragón y residente en el Palacio Arzobispal zaragozano desde junio de 1669; instrumentista y compositor aficionado, don Juan

mantuvo en Zaragoza un conjunto de músicos del que formaba parte el organista Diego Jaraba y Bruna, además de algunos clarines de procedencia extranjera; Gaspar Sanz se relacionó con el Austria y posiblemente con sus músicos, y sus alusiones a «sonadas y conciertos de violines que vienen de Italia» en la célebre *Instrucción de música sobre la guitarra española* (Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674) dan a entender que en Zaragoza, al menos en determinados ambientes, con alguna frecuencia se ejecutaba música extranjera, lo que haría posible una renovación estilística en algunos aspectos. En este ambiente y con estos medios, Joseph Ruiz Samaniego se vale de todas las posibles combinaciones vocales e instrumentales que le permiten los efectivos de que dispone: desde piezas a solo con acompañamiento continuo (frecuentemente coplas de villancicos), solos con un coro de instrumentos (bajoncillos), dúos, tríos y composiciones a cuatro, cinco, y seis, hasta vastas obras policorales a dos, tres y cuatro coros, con cuatro bajoncillos, coplas de chirimías (tres chirimías y sacabuche), dos flautas y bajón, dos violines y continuo, o combinaciones instrumentales heterogéneas (corneta, bajoncillo y sacabuche). La experimentación tímbrica se hace aún más evidente en varias composiciones donde dos ministriles ejecutan una misma parte³.

La obra de Joseph Ruiz Samaniego representa, en el contexto de la música zaragozana del siglo xvii, el comienzo de una corriente de renovación formal en la que han de incluirse también Diego Jaraba, Gaspar Sanz, los Cáseda y el propio Sebastián Durón, que se inició como organista en La Seo zaragozana, bajo la tutela de Andrés de Sola. Esta renovación se manifiesta en la yuxtaposición de usos convencionales en la composición polifónica y policoral, dentro de la tradición española de mediados del siglo xvii, junto a elementos que podríamos denominar progresivos o modernos, como el uso *afectivo* de la disonancia o ciertas combinaciones vocales e instrumentales. Este modo de componer, evidenciado por una interpretación elocuente, provoca singulares momentos de sorpresa en la escucha, lo que constituye un elemento sustancial de la estética que comúnmente llamamos *barroca*.

3. Sobre este hecho, véase una reflexión en mi artículo «Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo xvii español», en *Anuario Musical*, 52, 1997, 101-141.

2. EL MISERERE A 8 DE JOSEPH RUIZ SAMANIEGO

2.1. Descripción de la fuente

Conservada en *E: Zac* bajo la signatura B-44/666, la fuente consta de 10 papeles sueltos, con los encabezamientos que siguen (invariablemente, la indicación de voz o instrumento se encuentra a la izquierda, la cruz al centro y el nombre del autor a la derecha):

«Tiple 1º Choro † Joseph Ruiz», que en esta edición será el Tiple 1 del Coro I.

«Tiple 1º Choro A 8 † Joseph Ruiz», que en esta edición será el Tiple 2 del Coro I.

«Alto 1º Choro A 8 † Joseph Ruiz»

«Tenor 1º Choro A 8 † Joseph Ruiz»

«Tiple 2º Choro A 8 Joseph Ruiz»

«Alto 2º coro a 8»

«Tenor 2º Choro a 8 Joseph Ruiz»

«Bajo 2º choro A 8 † Joseph Ruiz»

«pª el harpa»

«pª el claviorgano»

La parte de Tiple del Coro II trae, sobre uno de los versos («Libera me») de que consta el *Miserere*, la indicación: «Baxonçillo»; en la parte de Alto del Coro II, sobre el mismo verso «Libera me», leemos «Corneta»; finalmente, el verso del papel del claviórgano, usado como cubierta de todo el conjunto, presenta el título de la pieza: «Miserere A 8 / De Joseph Ruiz / Samaniego».

Los papeles de los acompañamientos, apaisados, miden 220 x 315 mm., y la notación musical ocupa una sola cara. Los demás papeles son pliegos de 440 x 315 mm., pero están doblados, dando un resultado apaisado de 220 x 315 mm., con notación por las dos caras.

Salvo las partes del claviórgano y el arpa, todas llevan texto aplicado, aunque de manera parcial en Tiple y Alto del Coro II, que carecen de texto en el verso «Libera me» (partes destinadas al bajoncillo y la corneta) y en el Bajo del Coro II, que no presenta texto en los números «Libera me» y «Benigne fac» (en ellos interviene probablemente el bajón).

Toda la música parece copiada por una misma mano, que, por su presencia masiva en la obra conservada de Joseph Ruiz Samaniego y su significativa

ausencia en fuentes musicales atribuidas a otros maestros, considero que pudo pertenecer al propio compositor, o, en todo caso, a una persona que trabajó para él tanto en Tarazona como en Zaragoza. La notación musical es cuidadosa, excepto en las partes de los acompañamientos, escritas, a lo que parece, a gran velocidad. Por lo que se refiere a los textos, los de Tiple 1, Tiple 2 y Alto del Coro I, y Alto y Tenor del Coro II fueron escritos por una mano (que identifico de nuevo con el propio autor o su posible copista particular), mientras los del Tenor del Coro I y Tiple y Bajo del Coro II pertenecen a otra mano, a todas luces inexperta, como dejan ver numerosas incorrecciones de aplicación, que he subsanado en la edición. No puede precisarse si todos los papeles conservados fueron copiados a un tiempo, esto es, si pertenecen a un mismo juego. Sin embargo, parece claro que en las partes de arpa y claviórgano la música de la doxología (problemática ésta por cuanto se verá) fue añadida con posterioridad a la copia del resto del salmo, aunque por la misma mano.

2.2. Notación y composición

Se trata de una pieza a ocho en dos coros, con la siguiente disposición:

- Coro I: Tiple 1, Tiple 2, Alto, Tenor, arpa (acompañamiento al Coro I)
- Coro II: Tiple (y/o bajoncillo), Alto (y/o corneta), Tenor, Bajo (y/o instrumento bajo [bajón]), claviórgano (acompañamiento al Coro II).

Por lo que se refiere al tono, o modo, la pieza fenece en Fa, y se halla escrita en claves altas (Sol en segunda línea para tiples, Do en segunda para contraltos, Do en tercera para tenores y Fa en tercera para bajos) con un bemol en la armadura; esto es, está escrita, según los tratados españoles de los siglos XVII y XVIII, en quinto tono.

Es una composición *a versos*; sólo se han compuesto *a canto de órgano* los versos impares, debiendo ejecutarse los pares *a canto llano* o *a fabordón*. La pieza se divide, por tanto, en números. Los hay a ocho en dos coros (números 1, 5, 9, 13 y 21), a cua-

tro ejecutados por un solo coro (números 3, 7 y 19), a cuatro resultante de combinar efectivos de los dos coros (número 15), a tres en un solo coro (número 11) y, finalmente, a tres uniendo miembros de ambos coros (número 17). Los versos a ocho son acompañados por el arpa y el claviórgano, mientras en los versos a cuatro o a tres sólo interviene uno de los instrumentos de acompañamiento, aunque se empleen simultáneamente voces o instrumentos de los dos coros. Por ejemplo, en el número 15 el Alto del Coro I canta con un conjunto instrumental (bajoncillo, corneta e instrumento bajo, que supongo bajón) del Coro II, acompañados todos por el instrumento de acompañamiento del Coro II (el claviórgano) mientras calla el instrumento de acompañamiento del Coro I (arpa). Ignoro qué distribución espacial se preveía para ejecutar este *Miserere*, pero, de estar los dos coros separados (y de esta práctica hay varios testimonios en el contexto zaragozano desde el siglo XVI), dependería de las condiciones acústicas del local (posiblemente la catedral de Tarazona o la vieja iglesia mudéjar de El Pilar, hoy desaparecida) el equilibrio de una disposición tan arriesgada (un cantor aislado, sin un instrumento de apoyo, frente a tres instrumentos con su acompañamiento).

De los papeles se desprende que el ministril de bajoncillo leía de la partichela del Tiple del Coro II, y el corneta de la del Alto del Coro II; del mismo modo, el ejecutante de instrumento bajo (probablemente bajón) tocaba con el papel de Bajo del Coro II. No podemos saber si estos tres instrumentistas sólo tocaban donde la parte correspondiente carece de texto (el bajoncillo y la corneta en el verso «Liberame» y el supuesto bajón en «Liberame» y «Benigne fac») o si, por el contrario, duplicaban a los cantores junto a los que necesariamente se situaban. Las partes de bajoncillo y bajón están escritas en la misma clave que sus voces colaterales, pero no ocurre lo mismo con la de corneta, al tiempo que la parte de Alto excede en los graves la tesitura recomendable para el instrumento⁴.

2.3. El *Miserere* a 8 de Joseph Ruiz Samaniego en la tradición zaragozana del siglo XVII

El *Miserere*, salmo 51 —o 50, según la *Vulgata*—, uno de los siete salmos penitenciales, forma parte tradicionalmente del Oficio Divino, dentro de los *laudes* de Adviento y Cuaresma, y en las *Tenebrae* o *Tinieblas* del Triduo Sacro (Jueves, Viernes y Sábado Santos); se incluye además en el *Officium Defunctorum*. Pero, también tradicionalmente y hasta fechas muy recientes, el salmo *Miserere* ha tenido un importante uso devocional, fuera de la liturgia, a lo largo de la Cuaresma y en determinadas festividades patronales y votivas. Hasta bien avanzado nuestro siglo (en realidad, hasta la extinción de las capillas de música) han sido frecuentes estas ceremonias paralitúrgicas de los miércoles y viernes de Cuaresma, en que las capillas de música ejecutaban el *Miserere*, bien en su sede (catedral o colegiata), bien saliendo a diversas parroquias que carecían de capilla; el canto del *Miserere* solía estar vinculado, como colofón, al rezo del *Via Crucis*. También era frecuente cantar el *Miserere* en fiestas patronales dedicadas a Cristo crucificado (de estas dos circunstancias deriva la existencia, en diversos puntos de España, de *tonos* o *villancicos para después del Miserere*, de los siglos XVII y XVIII, piezas cuyos textos aluden invariablemente al Crucifijo o a la Pasión). En todas estas ocasiones paralitúrgicas, a diferencia de lo que ocurría en los actos litúrgicos, se entonaba la *doxologia minor* (el «Gloria») como culminación del salmo (lo que en Semana Santa estaba prohibido, y en el Oficio de Difuntos se sustituía por «Requiem æternam...»).

En *E: Zac* se conservan diecisiete *Miserere* del siglo XVII: cuatro anónimos, dos de Miguel Juan Marqués (el predecesor de Ruiz Samaniego en El Pilar; de este autor se conserva también un *villancico para después el Miserere*), uno de Sebastián Alfonso (maestro de La Seo de Zaragoza), dos de Urbán de Vargas (maestro de El Pilar; uno de ellos reelabora materiales de Comes), uno de Miguel de Aguilar (maestro de El Pilar; se basa también en una obra de Comes), uno de

4. Algunos datos y reflexiones sobre la duplicación de voces con instrumentos en el contexto español del siglo XVII se encuentran en mi artículo «Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español», *cit.*

Domingo Hernández (maestro de El Pilar), uno de Sebastián Romeo (maestro de La Seo), uno de Fray Bernardo Murillo, uno de Gerónimo Vicente, uno de Marcos Pérez y otro de Gabriel de Mena, además del de Ruiz Samaniego. Todos están compuestos *a versos*, por lo que se contempla la alternancia con canto llano o fabordón (el uso del fabordón se precisa en dos de las piezas, de Aguilar y Vicente, mientras uno de los anónimos es únicamente a fabordón —*Fabordon del Miserere, a 4 Vozes*—). Por lo que se refiere al tono de las composiciones, nueve están en 5º tono (de ellas, ocho en claves altas, con final Fa), y las otras ocho en 4º tono. Seis de estas piezas, entre las que se encuentra la de Ruiz, tienen el «Gloria» escrito en canto de órgano, por lo que, si la doxología efectivamente se cantaba, su uso debió de ser paralitúrgico; en todo caso, nada impediría un uso de este tipo para las demás composiciones, añadiendo el «Gloria» a canto llano. Por lo que respecta a los instrumentos de acompañamiento, en ninguna de las piezas se requiere expresamente el órgano, sino arpas, *clavicordio* (término usado en España para el clavicémbalo), espineta y, en la obra de Ruiz, el claviórgano. La ausencia de partes de órgano en música religiosa indica que éste no podía usarse, por diversos motivos (al margen de posibles averías en el instrumento): bien por tradición o prohibición (Semana Santa, exequias), bien por ejecutarse la música en cuestión en un entorno diferente al coro de la iglesia, donde está el órgano de tribuna, como en pie-

zas procesionales (para la procesión del Corpus...), piezas en que la capilla se sitúa en lugares inhabituales o sale fuera de la catedral, etc. El *Miserere* de Joseph Ruiz Samaniego ha de pertenecer a esta categoría de composiciones.

La pieza de Ruiz Samaniego no está datada, pero, por la instrumentación que presenta, sospecho que pertenece a su etapa turiasonense, o tal vez anterior. Así como en las obras con instrumentos de Joseph Ruiz que sin duda podemos adscribir a su estancia en El Pilar, aquéllos se utilizan siempre en familias o conjuntos de timbre homogéneo (tres bajoncillos y bajón, tres chirimías y sacabuche —su bajo «natural», según Nassarre—, dos violines y bajo) y, salvo en el caso de los violines, en número de cuatro formando coro aparte, en sus composiciones anteriores se sirve de combinaciones heterogéneas, reducido el grupo de instrumentos a tres (por ejemplo, corneta, bajoncillo y bajón, como en este caso.). alguna de estas piezas con corneta, bajoncillo y bajón trae escritos en las partichelas los nombres de músicos de la capilla turiasonense. Parece probado que Joseph Ruiz Samaniego, como otros autores, llevaba consigo sus obras a sus nuevos destinos, y no sólo los borradores (que, curiosamente, no se conservan en *E: Zac*) sino papeles sueltos, destinados al uso, con nombres de intérpretes que delatan la procedencia de los manuscritos, que posteriormente reutilizaba.

3. CRITERIOS EDITORIALES

Para esta edición, he decidido mantener la notación original en sus puntos principales, reduciendo la intervención del editor a lo estrictamente necesario para facilitar la comprensión del discurso musical. Así, a partir de los papeles sueltos se ha elaborado la partitura, distribuyendo en primer lugar el Coro I con su instrumento de acompañamiento (al arpa) y debajo el Coro II con su acompañamiento correspondiente (el claviórgano); esta distribución se ha mantenido también en los números a pocas voces en que se mezclan efectivos de ambos coros, favoreciendo así la captación visual del efecto sonoro producido por una posible separación espacial de los coros. Se han añadido

algunas indicaciones (el número del fragmento, los nombres de las voces, el número de partes, el coro que interviene) para clarificar de un golpe de vista la distribución de la partitura.

He trazado barras de compás, inexistentes por innecesarias en las partichelas, pero convenientes en la partitura. El compás original se mantiene (C, compasillo, a dos) sin reducción de valores. También he mantenido la altura y las claves originales, así como las indicaciones verbales existentes, de modo que no es preciso incluir *incipit* musicales. Sobre el problema de la necesaria transposición, que no he realizado, se reflexiona más abajo, en el apartado dedicado a la

práctica musical. Del mismo modo, se mantienen las ligaduras originales.

En algún momento ha sido preciso añadir fragmentos de texto, omitidos en las repeticiones; aparecen entre corchetes. Asimismo se ha reconstruido, entre corchetes, el texto del Bajo del Coro II en el número 19 («Benigne fac»), aunque, con toda probabilidad, el destinatario de esta parte no era un cantor sino un bajón.

Puesto que Ruiz Samaniego sólo compuso los versos impares, me he creído obligado a presentar una versión posible de los versos pares en canto llano. Para esta reconstrucción me he servido del ejemplo del quinto tono psalmódico que da Pablo Nassarre en su *Escuela Música*⁵.

Para la aplicación del texto, he procurado no apartarme de la fuente, bastante precisa, adoptando la separación silábica del *Liber usualis*. La escritura del texto se ha regularizado siguiendo la misma pauta.

Siguen a continuación algunas notas críticas, que, a falta de otra fuente conocida, se reducen a pequeñas correcciones y comentarios:

- Número 1 («Miserere»): tras producirse en el c. 16 lo que hoy denominamos «sexta aumentada» (utilizada por Ruiz con cierta frecuencia), en el c. 18 encontramos un choque entre el Fa# que deja el Alto del Coro II y el Fa natural en que entra el Tiple 1 del Coro I; para solucionarlo, basta con acortar el fin de frase del Coro II, iniciando después el discurso del Coro I.

- Número 3 («Amplius»): por analogía con las demás voces, añadido calderón en la última nota del Tiple 1. En los cc. 16-17 se da una falsa relación entre Tenor con arpa y Tiple 1, que, según entiendo, viene justificada como imagen del texto («peccato»).

- Número 5 («Tibi soli»): la última nota de Tiple 2 del Coro I es una semibreve con calderón, que transcribo como breve. En el c. 42, el Alto de Coro I tiene una ligadura de sílaba incorrecta.

- Número 9 («Audi tui»): la última nota del Tiple 2 del Coro I es semibreve, que transcribo como breve. En el c. 15 se da un caso de «Mi contra Fa».

- Número 11 («Cor mundum»): el c. 2 del arpa dice originalmente Sib-Fa (mínimas); parece un error, y lo he modificado, manteniendo el Fa, ligado al c. 1, que se cifra con un + 4 (postura que Ruiz Samaniego utiliza en otras obras), seguido de un Mi con 6. Son notables los pasos de «Mi contra Fa» en los cc. 21 (entre Tiple y Alto) y 27 (entre Alto y Tenor con arpa).

- Número 13 («Redde mihi»): añadido calderón en la última nota del Tiple 1 del Coro I. Desde el c. 25 en adelante, la alternancia de los dos coros produce efectos de cromatismo que, creo, deben mantenerse.

- Número 21 («Gloria»): en el c. 12, el Tenor del Coro II dice «Santo i Santo»; he omitido la «i». El final de este número plantea un problema, pues no todas las voces terminan a la vez según la escritura. Lo he regularizado, pero, ante la duda de que pudiera perseguirse un determinado efecto sonoro, anoto aquí la última figura de cada parte:

Coro I: Tiple 1: semibreve
Tiple 2: semibreve
Alto: semibreve
Tenor: breve
arpa: breve

Coro II: Tiple: breve
Alto: semibreve
Tenor: semibreve
Bajo: breve
claviórgano: breve.

Posiblemente se trata sólo de descuido y convencionalismo en la escritura, pero cualquier intérprete debería reflexionar sobre este hecho y los efectos producidos por el respeto a rajatabla de lo escrito.

5. P. NASSARRE, *Escuela Música según la práctica moderna*, I, Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724, p. 183.

4. REFLEXIONES SOBRE LA PRÁCTICA MUSICAL

4.1. Notación, diapasón y transposición

Aunque para la notación en claves altas en estas fechas (segunda mitad del siglo XVII) parece que ya se prevé una transposición *standard* a la cuarta baja, me he resistido a anotar el transporte en la edición a causa del problema del diapasón. En la actualidad estamos ya habituados, en la interpretación de la música barroca procedente de diversos ámbitos, a servirnos de diapasones diferentes (tomando como referencia La = 440 Hz, se usan diapasones que oscilan entre un tono más bajo, medio tono bajo —el ya normalizado 415—, hasta medio tono alto; estos saltos por semitonos han sido adoptados por comodidad de uso y para facilitar la construcción de instrumentos de teclado —claves, órganos positivos— transpositores) pero, dada la escritura sumamente grave resultante de bajar una cuarta la mayor parte de la música española del siglo XVII, y de acuerdo con recientes investigaciones sobre los instrumentos conservados⁶, hemos de empezar a asumir que esta obra y las de su contexto deben ejecutarse con un diapasón aún más alto que los habituales. Dado que no es frecuente disponer hoy de instrumentos en, por ejemplo, La = 480 Hz, deben buscarse compromisos utilizando un diapasón más bajo y un transporte menor de la composición escrita en claves altas. (En algunas obras de carácter penitencial —*Lamentaciones*, *Miserere*...— o de Difuntos, es frecuente que la escritura sea muy grave, destinándose, por ejemplo, la parte de *superius* a un contralto, etc. No es el caso de este *Miserere*, cuya escritura requiere el uso de los dos coros tradicionales —uno más alto, con dos tiple, alto y tenor, y otro más grave, con tiple, alto, tenor y bajo— en la música a ocho en España durante el siglo XVII).

4.2. Las voces

En el contexto en que se produjo esta obra las voces femeninas estaban fuera de uso (excepto en las capillas formadas por monjas), encargándose las partes de tiple a niños o tiple adultos (preferiblemente *capones*) y las de contralto siempre a hombres adultos (posiblemente tenores con registro alto de falsete, al estilo del *hautecontre* francés).

Por lo que se refiere a la cantidad, y de nuevo aludiendo al contexto de producción de esta pieza (el número de cantores en las capillas de Tarazona y El Pilar en época de Ruiz), lo usual era una voz por parte. El conjunto de partichelas conservado (no hay necesidad de pensar que se hayan perdido algunas) parece indicar que el número de cantores no fue muy abultado, aunque un mismo papel puede ser leído por varios, como de hecho sucede con los ministriles de corneta y bajoncillo, que usan el papel de los cantores⁷. En algunos números, como el 15, parece evidente que el cantor es un solista. Es claro, en todo caso, que de ningún modo se puede justificar la teoría, largo tiempo mantenida sin pruebas, de que el Coro I es de solistas y el Coro II es más amplio: ambos se comportan igual, y el contraste entre ellos no debe buscarse tanto en el volumen sonoro (que en todo caso depende de la interpretación: se pueden hacer fuertes, ecos, etc.) como en el color (el de la combinación de voces y el de los instrumentos que acompañan) y, tal vez, en la situación espacial.

6. Me refiero en particular al trabajo que viene desarrollando Josep Borràs sobre el bajón en la Península Ibérica, como Tesis Doctoral en la Universidad Autónoma de Barcelona, dentro de un

Proyecto Coordinado con el Departamento de Musicología del CSIC.

4.3. Los instrumentos

Por lo que respecta a los dos instrumentos tiples que aparecen en el manuscrito (corneta y bajoncillo tiple), el punto principal de nuestra discusión es si éstos deben o no, si pueden o no sonar con las voces en los números en que no son específicamente requeridos. La parte de Tiple del Coro II es adecuada a la tesitura de un bajoncillo tiple (naturalmente, contando con el transporte a la cuarta baja, sea cual sea el diapasón de referencia), pero la parte de Alto del Coro II es excesivamente grave para una corneta (podrían darse casi todas las notas, pero el instrumento, en esa tesitura tan baja, plantea problemas de entonación y de sonido); de hecho, cuando en la parte se indica «Corneta», se sustituye la clave de contralto (Do en segunda) por la de tiple (Sol en segunda), lo que sugiere que la corneta no duplicaba al Alto del Coro II. Sin embargo, ya que se trata de una composición *a versos*, si ambos coros no estaban a una gran distancia, el cornetista podría acercarse al Coro I y duplicar una de sus partes de tiple; pero esto no es más que una posibilidad para la que carecemos de pruebas.

En el caso del instrumento bajo del Coro II, sin duda un bajón (instrumento con el que contaba prácticamente toda capilla de música), sí podría sonar en todos los números en que interviene el Coro II; es más, es posible que, dada la escasez de cantores bajos en las capillas de música españolas y según costumbre atestiguada por numerosas fuentes, la parte de bajo no se cantara, sino que fuera confiada únicamente al bajón.

Los acompañamientos carecen de cualquier cifra, como es habitual en las fuentes de esta época y contexto, incluso en los casos en que deben ejecutarse numerosas *posturas extraordinarias*. La utilización del arpa no necesita más comentarios (es el instrumento que acompaña usualmente a uno de los coros en las com-

posiciones policorales, aparte de su presencia normal en tonos y villancicos a pocas voces, así como en la música teatral). Sí conviene, en cambio, escribir unas palabras sobre el claviórgano. No abundan los testimonios sobre su uso en obras concretas, pero sabemos, por ejemplo, que instrumentos de este tipo se construían en Zaragoza desde alrededor del 1500 (los del artífice Mahoma Mofferiz, llamado *el moro de Zaragoza* o *el moro de los órganos*); un documento del Archivo de El Pilar⁸ contiene una *Instrucción para regir el panarmónico*, instrumento de tecla híbrido de cuerdas pulsadas y caños; posteriormente, en 1631, el organero Martín de Sesma hizo entrega de un claviórgano al Cabildo de El Pilar⁹; aún más tarde, Nassarre describe los claviórganos, instrumentos según él ya casi fuera de uso, y dice de ellos que están «punto bajo del tono natural»¹⁰. Ignoro cuál era el *tono natural* a que se refería Nassarre, pero, en todo caso, la escritura de la pieza que nos ocupa no refleja dicha circunstancia. De la explicación de Nassarre se desprende que la cañutería del claviórgano constituía un órgano de octava, o de cuatro pies (entiéndase esta expresión por su uso común actual, fuera de cualquier implicación sobre el diapasón). El Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza conserva otra obra del siglo XVII donde se requiere el claviórgano; se trata de nuevo de una composición de Joseph Ruiz Samaniego, también destinada a una celebración en que no debe usarse el órgano: me refiero a la *Lamentación 1ª Feria 6ª*, a 11, con acompañamiento de arpa y claviórgano (*E: Zac*, B-44/668). El uso del claviórgano es infrecuente en las interpretaciones modernas de música del siglo XVII: a falta de instrumentos de este género puede utilizarse un clavicémbalo, o un positivo, o ambos juntos, pero es preciso reconstruir claviórganos, tomando como referencia las indicaciones de Nassarre y los datos procedentes de otros documentos (sobre registración, etc.), para conseguir recuperar en lo posible el peculiar sonido de estas viejas y magníficas composiciones.

7. Remito de nuevo a mi artículo «Algunas consideraciones...», *cit.*, para encontrar una reflexión sobre el uso de instrumentos y voces duplicados.

8. Se encuentra cosido al final del volumen de *Actas capitulares* de los años 1551-1584.

9. Archivo de El Pilar de Zaragoza, *Libros de Obrería*, año 1631.

10. P. NASSARRE, *Escuela música...*, I, *cit.*, pp. 466ss.